



HAL
open science

La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)

Oriane Hébert

► **To cite this version:**

Oriane Hébert. La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870). Histoire. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2016. Français. NNT : 2016CLF20016 . tel-01674242v2

HAL Id: tel-01674242

<https://theses.hal.science/tel-01674242v2>

Submitted on 2 Jan 2018

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.

**UNIVERSITÉ BLAISE-PASCAL, CLERMONT-FERRAND
ÉCOLE DOCTORALE LSHS (ED 370)
CENTRE D'HISTOIRE « ESPACES ET CULTURES » (EA 1001)**

THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ BLAISE-PASCAL
DE CLERMONT-FERRAND**

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue publiquement par

Oriane HÉBERT

Le 27 octobre 2016

**LA PEINTURE D'HISTOIRE EN FRANCE
SOUS LE SECOND EMPIRE (1860-1870)**

Volume I : Texte

Directeur de thèse : Monsieur Jean-Paul BOUILLON

JURY

M. Jean-Paul BOUILLON

Professeur émérite d'histoire de l'art contemporain
à l'Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand (directeur)

M. Alain BONNET

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble Alpes (rapporteur)

M. Pierre SÉRIÉ

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain
à l'Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand

M. Pierre VAISSE

Professeur honoraire d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Genève (rapporteur)

M. Jean-Claude YON

Professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

Remerciements

Abréviations

INTRODUCTION GÉNÉRALE

PREMIÈRE PARTIE : LA NOTION DE PEINTURE D'HISTOIRE SOUS LE SECOND EMPIRE : PERSPECTIVES

CHAPITRE I. Ce qu'on appelle « peinture d'histoire ».

I. Qualifier les représentations de l'histoire : entre « peinture d'histoire » et « peinture de genre », la peinture à sujet historique

A. La peinture d'histoire et l'histoire nationale

B. Qualifier la peinture d'histoire sous le Second Empire : entre peinture d'histoire académique et peinture à sujet historique

II. La peinture à sujet historique sous le Second Empire : point de convergence des changements artistiques et sociaux

A. La tentation de la modernité

B. Un terrain fertile pour l'histoire et ses nouveaux héros

III. Rôle de l'Académie et de la critique dans la définition de la peinture d'histoire

A. La peinture d'histoire et le système académique

B. La critique d'art et la peinture d'histoire

Conclusion du chapitre

CHAPITRE II. La peinture de bataille : la dernière peinture d'histoire traditionnelle ?

I. En quoi la peinture de bataille est-elle une peinture d'histoire ?

A. La peinture de bataille sous le Second Empire : l'héritage de la tradition

B. La peinture de bataille entre 1860 et 1870 : support à l'*exemplum virtutis*

C. L'exigence du grand format : la tradition de la peinture épique

II. La peinture de bataille et son indispensable exactitude : de l'entrave à la contribution à une peinture d'histoire « vraie »

A. Les exigences inhérentes à la contemporanéité des événements

B. Les moyens d'atteindre l'exactitude

C. De la réalité à la vérité, du général au particulier : aller vers davantage de vérité

III. Développement de la peinture militaire : l'armée, le soldat et l'*exemplum virtutis*

- A. Les frontières mobiles : la peinture militaire, un genre hybride
- B. Des héros anonymes pour un patriotisme plus fort et plus accessible au public
- C. Peindre le soldat pour émouvoir

Conclusion du chapitre

SECONDE PARTIE : LA PEINTURE DE SUJET HISTORIQUE, CRÉATION ET ENJEUX

CHAPITRE I. Méthodologie du peintre d'histoire : la recherche de la vérité, les sources

I. La place des sources historiques

- A. Les ouvrages des historiens comme source objective
- B. L'Histoire par la petite porte

II. Les sources archéologiques

- A. Recueils de costumes
- B. D'autres œuvres comme modèles historiques
- C. Copier les objets et reproduire les lieux
- D. Les objets archéologiques

III. Traduction des sources en peinture : l'importance de la narration, le tableau-récit

- A. Présentation des textes ajoutés au livret du Salon : le respect de la source
- B. Différents types de textes : contextualiser et émouvoir
- C. Absence de mention de la source : la priorité à la narration
- D. L'absence de textes dans le livret : une narration amoindrie, compensée par le renfort des titres
- E. Les cycles

Conclusion du chapitre

CHAPITRE II. La question du sujet

I. Présentation générale des peintures à sujet historique entre 1860 et 1870

- A. Analyse des livrets du Salon
- B. De rares toiles encore ancrées dans les critères de la peinture d'histoire traditionnelle

II. Le peintre historien

- A. Des sujets inédits pour l'édification de la population
- B. La veine de l'histoire locale : enseigner au peuple son histoire
- C. Renouveler les sujets grâce à l'histoire des pays étrangers
- D. Les enquêtes biographiques

III. Héritages romantique et troubadour : le parti de l'émotion et du pittoresque

- A. Persistances du drame romantique
- B. Les grandes figures romantiques, permanence et renouvellement : Louis XVII, Marie Stuart, Louis XI.
- C. Le passé national idéalisé

IV. Peinture et idéologie

- A. La question des origines nationales dans la peinture de sujet historique
- B. Les guerres de Religion : le combat des confessions et l'idéal de liberté
- C. L'iconographie de la Révolution française : la monarchie face à la République

Conclusion du chapitre

CHAPITRE III. Diffusion de la peinture à sujet historique par la reproduction

I. Reproductions de la peinture à sujet historique : une image du goût ?

- A. Albums photographiques des Salons : le goût officiel
- B. Journaux : le *Magasin Pittoresque* et *l'Illustration*, une certaine passivité
- C. Le cas de la maison Goupil : le goût de la bourgeoisie

II. La création de gravures à sujet historique : un outil pédagogique

- A. Un outil pédagogique : vulgariser l'histoire
- B. La reproduction, un outil de création

III. Peinture à sujet historique, gravure et photographie : influences réciproques

- A. La gravure d'illustration : une raison de l'évolution vers la peinture à sujet historique
- B. La photographie de guerre et ses conséquences sur la peinture militaire
- C. Des influences réciproques : quand la peinture inspire la gravure

Conclusion du chapitre

TROISIÈME PARTIE : LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LA POLITIQUE CULTURELLE DU SECOND EMPIRE. UN GOUVERNEMENT À L'ÉCOUTE DE LA SOCIÉTÉ

CHAPITRE I. Le financement de la peinture d'histoire par l'État : entre encouragements aux artistes et politique mémorielle.

I. Commandes et achats de peintures à sujet historique : état et enjeux

- A. Achats de l'État : entre conformité au marché de l'art et volonté de satisfaire la majorité des artistes.
- B. Les commandes de l'État : une propagande par l'image
- C. La liste civile : le rôle de Napoléon III et son entourage

II. Une économie de l'image : la politique mémorielle du Second Empire

- A. Représenter les événements politiques pour exacerber le sentiment national
- B. La diplomatie en images : montrer la splendeur française et son rayonnement international
- C. Des souverains proches du peuple : séduire la population par la proximité

Conclusion du chapitre

CHAPITRE II. L' « action sensorielle » de l'État : une influence indirecte sur les sujets historiques

I. La figuration des grands souverains dans le contexte d'un régime impérial

- A. L'entreprise de légitimation du Second Empire et le développement de l'iconographie de Bonaparte
- B. La représentation de modèles monarchiques

II. Un terrain d'influence de Napoléon III : l'histoire gauloise et gallo-romaine

- A. Les recherches scientifiques de l'« auguste historien » et leur impact sur la peinture
- B. Représenter César en Gaule pour plaire à Napoléon III
- C. Peindre la guerre des Gaules : entre patriotisme et esprit de conquête
- D. Développement de l'iconographie gauloise : vers plus d'érudition ou plus de pittoresque

III. L'influence de la politique internationale du Second Empire

- A. Diplomatie et conflits : François I^{er} et Charles Quint, une image des jeux de pouvoir
- B. Questions de colonisation

IV. Le recours à l'histoire pour critiquer le régime

- A. Peindre l'histoire pour critiquer Napoléon III et son empire
- B. Utiliser la période gallo-romaine pour critiquer Napoléon III

Conclusion du chapitre

CHAPITRE III. Place et enjeux de la peinture à sujet historique en province

I. Les envois de l'État

- A. Envoyer des œuvres aux musées de province : entre édification et politique
- B. Le rôle des pouvoirs locaux.

II. Rôle des élites provinciales

- A. Les politiques d'acquisition des musées de province
- B. L'importance des Sociétés savantes
- C. Les marchands d'art et les achats privés : un marché parallèle essentiel mais peu visible

Conclusion du chapitre

CONCLUSION GÉNÉRALE

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

INDEX

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

Lors de mon premier travail de recherche sur le peintre et premier directeur du musée d'Aurillac Eloy Chapsal (1811-1882) dans le cadre d'un mémoire dirigé par Monsieur Jean-Paul Bouillon (2007-2009), certains aspects du Second Empire avaient attiré mon attention. L'étude de la naissance de ce musée local et du rôle joué par cet artiste provincial donnait à voir la richesse de cette période. Plus encore, j'avais été intriguée par l'acharnement de ce peintre, bien qu'avant tout portraitiste, à se qualifier de « peintre d'histoire ». La fierté associée à cette qualité et son utilisation presque mensongère m'a fait entrevoir l'importance et les ambiguïtés de cette question de la peinture d'histoire. Constatant l'absence d'étude de fonds sur ce sujet sous le régime de Napoléon III, j'ai alors envisagé la possibilité d'entreprendre ce travail. Au cours de plusieurs échanges fort enrichissants, j'ai observé que revenait comme un leitmotiv l'idée que la question de l'histoire a une place et un rôle fondamentaux sous le Second Empire. Dans quel sens, de quel manière, jusqu'à quel point ? L'étude des représentations peintes de l'histoire pouvait permettre d'apporter des réponses à ces interrogations. Un tel sujet, après avoir travaillé à une monographie, me permettait de me confronter à une approche thématique, intéressante à la fois par la diversité des réflexions qu'elle implique, et par la nécessité de m'adapter à une autre méthode de travail.

Le travail monographique sur un artiste dont presque aucune des œuvres n'a quitté le département du Cantal m'avait familiarisée avec l'idée de la pertinence de l'exhaustivité. Le choix d'un champ chronologique limité à une décennie a été dicté par cette intention de recenser et prendre en compte, idéalement, la totalité des œuvres à sujet historique. Il me semblait que cette méthode conviendrait à cette catégorie d'œuvres au sujet de laquelle la littérature historique évoque plus souvent la disparition que l'abondance, puisqu'elle permet

de déterminer l'importance de ces peintures, d'un point de vue d'abord strictement numérique puis, après analyse, artistique, gouvernemental, sociétal¹.

Plusieurs difficultés sont apparues lors de la réalisation de ce catalogue exhaustif : celles de localiser les œuvres, trouver des reproductions et récolter de la documentation sur les toiles et sur les artistes, tout cela pour des peintures dispersées dans la France entière (et parfois au-delà). Le relevé des mentions dans les catalogues des Salons était une étape indispensable mais insuffisante. Les bases de données du ministère de la Culture (Joconde notamment) sont utiles mais encore très incomplètes. Aussi, j'ai contacté près de deux cents musées : nombreux sont ceux qui, malheureusement, ne m'ont jamais accordé de réponse, mais bon nombre m'ont permis non seulement de compléter mon catalogue de toiles inédites, mais également d'enrichir ma documentation. En croisant les données accessibles sur la base Joconde avec celles de catalogues des musées, et aidée des personnels des musées qui n'avaient pourtant pas toujours réalisé l'inventaire complet de leurs collections, il a été possible de mettre au jour des toiles inédites. De nombreux déplacements dans les musées parisiens mais surtout provinciaux ont été nécessaires et fort utiles². Certains dossiers d'œuvre conservés dans les bibliothèques de musées sont riches en documents, comprenant parfois des archives, ou un regroupement d'articles souvent difficilement accessibles. Ils se sont fréquemment révélés précieux, et ont constitué un complément aux informations contenues dans les dossiers par artistes conservés aux Archives nationales, que j'ai minutieusement étudiés. En me rendant dans les musées, j'ai pu me confronter aux œuvres elles-mêmes, prendre mes propres photographies et échanger avec les professionnels des musées dont les remarques ont nourri ma réflexion. Sur cette question des déplacements, et bien que cela aurait été matériellement impossible, j'ai le regret de n'avoir pu me rendre dans l'ensemble des musées qui conservent des peintures à sujet historique, ainsi que dans les services d'archives des villes concernées. Fort heureusement, certains musées comme ceux de Rouen, Metz, Reims ou Aubagne m'ont fourni toutes les informations qui pouvaient m'être utiles. Enfin, des recherches dans les catalogues de vente aux enchères et sur l'internet m'ont permis de découvrir des œuvres peu voire pas connues, et pour certaines de trouver une reproduction qui manquait jusqu'alors. Malgré cela, un grand nombre de toiles mentionnées dans les livrets

¹ Messieurs Jean-Claude Yon et Jean-Charles Geslot m'ont également conseillé de prendre en compte l'ensemble des œuvres recensées dans mon étude, et non une sélection des plus importantes du point de vue de la presse ou de l'État.

² Je me suis notamment rendue dans les musées des villes suivantes : Versailles, Marseille, Blois, Angoulême, La Rochelle, Poitiers, Orléans, Compiègne, Bordeaux, Montpellier, Clermont-Ferrand, Aurillac, Le Puy en Velay, Moulins, Lyon, Chambéry, Autun, Pau, Périgueux, Nantes. Pour Paris, Musées d'Orsay, Carnavalet, musée de l'Armée, musée de la Marine.

des Salons restent, à ma grande frustration, sans image. D'autres encore ne bénéficient que d'une reproduction de mauvaise qualité. J'ai l'espoir que les années à venir me permettront de compléter ce catalogue inévitablement incomplet, grâce à d'autres découvertes dans les musées ou à l'occasion de ventes de collections privées.

D'autre part, l'importance de l'histoire dans ce sujet impliquait de m'aventurer sur un terrain qui n'est pas celui de ma formation première. Afin de combler ce manque, il m'a fallu consulter tous les ouvrages historiques qu'il m'était possible de trouver, et ce autant pour le XIX^e siècle que pour les périodes historiques abordées par les peintres. La lecture de cette abondante littérature s'est avérée longue mais extrêmement profitable.

Un tel sujet nécessitait de pouvoir vivre sur Paris, à proximité de tous les services d'archives et des bibliothèques. Malheureusement, l'absence de financement, en dépit de mes efforts dans ce sens, m'a privée de cette possibilité. Toutefois, grâce à l'obtention d'une bourse « pour séjour de recherche à Paris » mise à disposition par l'INHA (attribuée pour l'année 2011), j'ai pu effectuer un travail indispensable de dépouillement aux Archives nationales, ainsi que me rendre dans les services de documentation des musées, et passer de longues heures à la Bibliothèque nationale et à celle de l'INHA. Confrontée à la nécessité de trouver d'autres moyens pour financer ces années de thèse par des emplois variés (tutorat, charges d'enseignement dans les Universités de Clermont-Ferrand et Aix-Marseille, contrats de commissariat scientifique, poste de responsable du service patrimoine d'Albertville grâce à l'obtention du concours d'attaché de conservation), j'ai dû multiplier les activités qui se sont avérées autant enrichissantes que chronophages, allongeant de ce fait la durée de mon doctorat. Si ces difficultés ont retardé son achèvement, elles ne m'ont toutefois pas dissuadée de poursuivre et de le mener jusqu'au bout.

Au sortir de ce travail de thèse qui fut pour partie harassant, pour partie exaltant, cette longue recherche m'a apporté beaucoup, plus que je ne l'aurais soupçonné, par les rencontres qu'il suscite, par l'enrichissement personnel qu'il permet, par la rigueur qu'il enseigne. J'espère, en retour, être parvenue réaliser un travail qui constituera un apport utile.

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de thèse Monsieur Jean-Paul Bouillon, d'avoir accepté de diriger mon travail, ainsi que pour les conseils éclairés qu'il m'a prodigués au cours de ces longues années.

Pour leurs conseils et leurs remarques qui ont contribué à construire cette thèse, je remercie Jean-Claude Yon, Jean-Charles Geslot, Laurent Houssais, Pierre Sérié, Barthélémy Jobert, Bruno Foucart, Virginie Inguenaud, Pierre Vaisse, Thierry Zimmer, Rosella Froissart, Chantal Georgel, Anne Pingeot, Catherine Granger, Stéphane Paccoud.

Je remercie également tous les professionnels des musées qui m'ont aidée dans mes recherches. Un remerciement spécial à Raphaël Mariani (musée de Metz), Cyrille Sciamia (musée de Nantes), Francine Bourré (musée de Reims), Serge Fernandez (musée de Bordeaux), Isabelle Dubois-Brinkmann (musée de Mulhouse), Cécile Berthoumieu (musée de Castres), Solenne Manueco (Musée de Tarbes), Laëtitia Leininger (musée d'Auch), Céline Rémon (musée de Dreux), Régine Bigorne (musée Goupil de Bordeaux), Stéphane Paccoud (musée de Lyon), Sébastien Gosselin (musée de Chambéry), Hélène Le Bedel (musée de Blois), Marie-Pierre Demarcq (musée de la Marine), Capitaine Géraud Sez nec (musée d'Aubagne), Christelle Meyer et Frédéric Manuch (musée de Clermont-Ferrand), Camille Suard-Maincent (musée d'Autun), Béatrice Rolin (musée d'Angoulême), Mathilde Pigallet (musée de Brest), Philippe Bihouee (musée de Chartres), Danièle Renaud (musée de Chalon-sur-Saône), Véronique Herlan (musée de Cholet), Antoinette Le Falher (musée de Laval), Annick Notter (musée de La Rochelle), Raphaëlle Drouin (musée d'Orléans), Catherine Le Guen (musée de Quimper), Francis Couturas (musée de Périgueux), Françoise D'Argenson (musée de Poitiers), Jeanne-Marie David (musée de Rouen), Michèle-Françoise Boissin (musée de Vienne), Catherine Renaux (musée d'Amiens), Sabine Maggiani (musée de Cahors), Raphaëlle Carreau (musée de Chaumont), Arnaud Vaillant (musée de Langres),

Jessica Auroux (musée de Saint-Dizier), Christelle Molinié (musée de Toulouse), Laëtitia Desserrières (musée de l'Armée).

Pour leurs précieuses relectures, j'adresse des remerciements tout particuliers à mes parents, et à mes amis Estela Bonnaffoux, Julia Reveret, Joséphine Moulier, Nelly Faure, Emma Fournier, Angèle Séguis, Thomas Aréal, Marine Defaye, Hugo Devillers.

Pour leur présence, leur appui, leur réconfort, leur enthousiasme, merci à mes grands-parents, Ludivine Péchoux, Clémentine et François Cartoux, Agathe Mignaval, Pierre-Nils Devillers, Lucie Mallet et Carole Cousin, Cécile Thomas, Solène Corbara, Marie Mosnier, Thibault Champeyrol, Julien Marin, Swann Ledu, Clément Fabre, Joan Fessler (et Arthur), David Pereira, Sébastien Champeyrol. Un remerciement affectueux à David Gervasoni, et à ses parents. Je remercie aussi tout le personnel de la bibliothèque Lafayette où j'ai presque vécu durant des années. Merci à tous les membres du cours de photographie, à Nicolas Anglade pour son aide dans le traitement des images, ainsi qu'à Agathe et Valentin de Bruyn. Merci à toute l'équipe du Service patrimoine d'Albertville. Merci également à Thiphaine Rivière d'avoir écrit *Carnet de thèse*, une bande dessinée drôle et tellement pertinente.

Enfin, je tiens à remercier mes parents, Pierre et Pascale Moulier, mon frère Géraud, mes sœurs Joséphine et Jeanne, pour leur soutien de tous les instants, pour leurs encouragements, pour leur présence salutaire et constante durant toutes ces années difficiles. Je n'en serais pas là sans eux.

ABRÉVIATIONS

AN : Archives nationales

BnF : Bibliothèque nationale de France

Cat. exp. : catalogue d'exposition

Coll. : collectif

RMN : Réunion des Musées Nationaux

S. d. : sans date

T. : tome

Vol. : volume

INTRODUCTION

« *La peinture d'histoire en France sous le Second Empire (1860-1870)* ». Le titre de la présente thèse, à la fois précis et sommaire, annonce plusieurs optiques de recherche tout en soulevant dès l'abord un certain nombre de questions. Les termes employés définissent des cadres – thématique, géographique, politique et chronologique – desquels découle un large champ d'approches problématiques. Le premier questionnement qui surgit est certainement : qu'entend-on par « peinture d'histoire » ? L'expression s'applique à plusieurs réalités au XIX^e siècle. Dans ce cas précis, il s'agit d'étudier spécifiquement les représentations peintes de l'histoire nationale, créées en France entre 1860 et 1870, dont les scènes figurent toutes les époques, depuis les temps les plus reculés jusqu'au Second Empire inclus. Dès lors, pourquoi préférer le terme de « peinture d'histoire » à « peinture de l'histoire » ? Pourquoi se limiter à la seconde décennie du Second Empire, plutôt que de l'embrasser dans son ensemble ? Quel impact l'État impérial a-t-il eu sur ces œuvres ? À ces questions les plus immédiates peuvent s'en greffer de nouvelles : est-il pertinent de parler de la peinture d'histoire sous le Second Empire, alors que nombre d'historiens de l'art ont affirmé sa mort en 1867 ? N'a-t-on pas retenu de Napoléon III son désintérêt pour les questions artistiques ? L'existence même de ces questionnements justifie une étude approfondie qui tenterait d'y apporter des réponses.

Point historiographique : un intérêt croissant pour le Second Empire

Dernier régime impérial conclu sur un échec militaire, stigmatisé par Victor Hugo et son « Napoléon le Petit », le Second Empire a longtemps été perçu à travers le prisme de sa « légende noire ». Depuis une quarantaine d'années, des historiens se sont attelés à la tâche d'une étude plus équilibrée. Plusieurs auteurs ont analysé l'évolution de l'historiographie sur le Second Empire : Jean-Claude Yon dans son ouvrage *Le Second Empire, Politique, société, culture*³, Éric Anceau dans la revue *Parlement[s]*⁴ ou encore Mathilde Dénoyer dans un

³ YON Jean-Claude, *Le Second Empire, Politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 3-6.

mémoire de master sous la direction de Jean-Claude Caron⁵. Ils ont observé un retour de l'intérêt pour Napoléon III et le Second Empire après la Deuxième Guerre mondiale et surtout à partir des années 1970, grâce aux travaux d'Adrien Dansette ou Alain Plessis. Ces derniers ont amorcé une série d'études qui paraissent régulièrement depuis lors, sous la plume d'historiens comme Thierry Lentz ou Pierre Milza. Une fois réhabilité, le Second Empire est apparu progressivement comme une période historique digne d'études objectives. Au-delà des monographies sur le dernier souverain de France, des publications abordent des aspects variés de son régime : dans *Pourquoi réhabiliter le Second Empire ?* dirigé par Jean Tulard⁶, dans le hors-série de la revue *Parlement[s]*⁷, ou dans les actes du colloque organisé par Pierre Milza *Napoléon III, l'homme, le politique*⁸, les auteurs approfondissent des sujets dont l'approche se rattache tour à tour à l'histoire politique, socio-économique, sociale, culturelle. Éric Anceau a observé que ces dernières années sont surtout marquées par une curiosité à l'égard des « représentations »⁹, thématique dont s'emparent Sudhir Hazareesingh, Matthew Truesdell ou encore Juliette Glikman¹⁰.

Les historiens de l'art ont manifesté très tôt un intérêt pour les arts du Second Empire. En 1968, Pierre Angrand publie un article dans la *Gazette des beaux-arts* sur la première décennie du Second Empire¹¹, dans lequel il interroge l'existence d'une politique culturelle – terme anachronique ici, on en convient – à travers les achats et commandes de l'État. L'étude est pionnière, mais ne sera pas poursuivie avant plusieurs décennies. Des historiens de l'art anglais et américains se penchent également sur cette période qui intéresse alors peu les Français : Joseph C. Sloane écrit en 1948 un article qu'il développe en 1973 pour son ouvrage sur la peinture en France entre 1848 et 1870¹², tandis que Timothy James Clark approfondit la

⁴ ANCEAU Éric, « Nouvelles voies de l'historiographie politique du Second Empire », *Parlement[s]*, *Revue d'histoire politique*, Paris, L'Harmattan, 2008, n° 4, p. 10-26.

⁵ DENOYER Mathilde, *Napoléon III et le Second Empire : entre réhabilitation et réévaluation, essai d'historiographie des années 1950 à nos jours*, mémoire de Master, sous la direction de Jean-Claude CARON, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2004-2006.

⁶ TULARD Jean, (dir.), *Pourquoi réhabiliter le Second Empire ?* Paris, Giovanangeli éditeur, 1995.

⁷ ANCEAU Éric, *op. cit.*, p. 10-26.

⁸ MILZA Pierre, *Napoléon III, l'homme, le politique*, Napoléon III éditions, 2008, 492 pages.

⁹ ANCEAU Éric, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ HAZAREESINGH Sudhir, *The Saint-Napoleon : celebrations of sovereignty in nineteenth-century France*, Cambridge, Harvard University Press, 2004 ; TRUESDELL Matthew, *Spectacular Politics, Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870*, Oxford University Press, 1997 ; GLIKMAN Juliette, *La monarchie impériale : l'imaginaire politique sous Napoléon III*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013.

¹¹ ANGRAND Pierre, « L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968, p. 303-348.

¹² SLOANE Joseph, « The Tradition of Figure Painting and Concepts of Modern Art in France from 1845 to 1870 », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, n° 1 (Sept. 1948), p. 1-29 ; SLOANE Joseph C., *French painting between the past and the present : artists, critics and traditions from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

question de l'art face au pouvoir sous la Deuxième République¹³. En 1975, Pierre Georgel aborde dans un long article paru dans la *Revue de l'Art* l'impact de la vie moderne sur la peinture entre 1848 et 1863¹⁴. Il faut attendre l'année 1979 pour que soit organisée la première exposition consacrée à l'art sous le Second Empire, au Grand Palais : *L'Art en France sous le Second Empire*¹⁵ abordait la question de l'art et de la société, de la critique, à travers plusieurs champs artistiques, la peinture ayant été traitée par Geneviève Lacambre et Joseph Rishel. Un des buts de l'exposition était de déterminer le style du Second Empire, de mieux connaître les créations des artistes, dont bon nombre étaient restées dans l'ombre des avant-gardes. À cette exposition fondatrice succède une autre qui se tient au musée des beaux-arts de Chartres en 1983 : le champ chronologique est plus large (1830-1870) mais le cadre thématique est resserré sur le réalisme dans la peinture française. Elle donne lieu à un catalogue qui comprend une analyse très détaillée sur le Second Empire par Albert Boime, qui avait alors déjà publié son ouvrage sur la peinture française et l'Académie¹⁶. Dans son article, il s'attache à montrer que ce n'est pas l'éclectisme mais bien le réalisme qui définit le style du Second Empire¹⁷. Il aborde notamment la question de ce qu'il appelle « peinture historique », qui regroupe la peinture de bataille, la peinture académique, religieuse, les sujets néo-grecs mais aussi modernes, et fait des observations très justes sur son importance et sur le rôle joué par l'État. Dans les mêmes années, Patricia Mainardi publie un ouvrage sur l'art sous le Second Empire vu au travers des Expositions universelles de 1855 et 1867¹⁸. Il faut attendre les années 2010 pour que de nouvelles études soient menées sur les arts sous le régime de Napoléon III, qui approfondissent certains sujets délimités, qui donnent à voir l'existence d'une riche création artistique et posent la question de l'existence d'une action culturelle : sur la peinture de genre avec Michaël Vottero, sur la liste civile avec Catherine Granger, sur la Maison de l'empereur par Xavier Mauduit, sur le rôle d'Eugénie par Alison McQueen, sur la

¹³ CLARK Timothy James, *The Absolute Bourgeois, Art and Politics in France, 1848-1851*, Londres, Thames and Hudson, 1973 (publié en français en 1992 chez Art éditions).

¹⁴ GEORGEL Pierre, « Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863 », *Revue de l'art*, 1975, n° 27, p. 62-79.

¹⁵ Coll., *L'Art en France sous le Second Empire*, Cat. Exp. Grand Palais, Paris (11 mai-13 août 1979), Paris, RMN, 1979.

¹⁶ BOIME Albert, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, Londres, Phaidon, 1971, 330 pages.

¹⁷ BOIME Albert, « Le réalisme officiel du Second Empire », in DOUCE DE LA SALLE Sylvie, BOIME Albert, LE NOUËNE Patrick (dir.), *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, cat. exp. musée des beaux-arts de Chartres (5 novembre 1983-15 février 1984), Chartres, musée des beaux-arts, 1983, p. 100-133.

¹⁸ MAINARDI Patricia, *Art and politics of the Second Empire, The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Conn and London- Yale. University Press, 1987. Voir au sujet de cet ouvrage le commentaire de Pierre Vaisse dans VAISSE Pierre, KEARNS James (dir.), « Ce Salon à quoi tout se ramène », *le Salon de peinture et de sculpture 1791-1890*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 123-124.

politique artistique avec Arnaud Bertinet¹⁹. Assez porteur est le courant de recherches sur la problématique de la politique culturelle du Second Empire, au sein duquel il faut mentionner les travaux sur les musées de Dominique Poulot, les colloques sur le rôle de l'État dans la culture incluant le Second Empire²⁰, les travaux de Jean-Claude Yon sur les spectacles²¹, et enfin le récent colloque organisé par ce dernier et Jean-Charles Geslot intitulé « *Le Second Empire et la culture. Réflexions sur la genèse des politiques culturelles* »²². Les quinze dernières années sont donc marquées par un engouement pour le Second Empire en tant que sujet d'étude, et voient se multiplier événements et publications qui affinent nos connaissances.

Force est de constater, en revanche, que la peinture d'histoire produite durant les dix-huit années du règne de Napoléon III n'a pas réellement attiré l'attention des chercheurs. Le sujet a été développé pour les périodes antérieures et postérieures ou au sein d'études transversales, dont certaines nous ont été fort utiles²³ : celle de Jean Locquin sur les années 1747 à 1785, ancienne mais profitable²⁴ ; l'ouvrage dirigé par Ekkehard Mai sur la peinture d'histoire du XVI^e au XIX^e siècle qui renferme des articles qui, bien que datés (1988), restent fort intéressants²⁵ ; la thèse récente de Pierre Sérié qui s'étend sur la question de la peinture d'histoire sous la Troisième République (et sur laquelle nous revenons plus loin)²⁶. Nous nous

¹⁹ VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012. GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005. MAUDUIT Xavier, *Le ministère du faste : la maison du président de la République et la maison de l'empereur (1848-1870)*, thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, université Panthéon-Sorbonne, 2012. MCQUEEN Alison, *Empress Eugenie and the arts, politics and visual culture in the nineteenth century*, Ashgate, Burlington, 2011. BERTINET Arnaud, *La politique artistique du Second Empire : l'institution muséale sous Napoléon III*, thèse de doctorat sous la direction de POULOT Dominique, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011, publiée en 2015 chez Mare & Martin.

²⁰ Coll., *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, actes du colloque, 2001, Ministère de la Culture et de la Communication, 2003. Coll., *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : politiques patrimoniales et destin d'œuvres*, actes du colloque décembre 2007, Ministère de la Culture et de la Communication-Direction des musées de France, musée du Louvre, 2008.

²¹ YON Jean-Claude, *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

²² Colloque international, Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines (Institut d'Études Culturelles), Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines, 27-28 septembre 2012.

²³ Mentionnons la thèse de Catherine MARTIN (*La peinture d'histoire sous la Restauration (1814-1830) en France*, 2004, Thèse soutenue à Bordeaux, sous la direction de Dominique Jarrassé, 6 volumes), et celle de Marie-Noëlle Pichard (*La célébration des vertus civiques dans la peinture d'histoire en France de 1871 à 1914*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Rudel, université Panthéon-Sorbonne, 1980).

²⁴ LOCQUIN Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Arthéna, 1978 (1912).

²⁵ MAI Ekkehard (dir.), *Triomphe et mort du héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Musée des beaux-arts de Lyon, Electa, 1988. Mentionnons en particulier les articles suivants : Edgar Munhall, « La signification des genres dans l'œuvre de Greuze », p. 103-109 ; Philippe Bordes, « La fabrication de l'histoire par Jacques-Louis David », p. 110-119 ; Ekkehard Mai, « Manet et la peinture d'histoire : "allégorie réelle" et "modernité" », p. 130-143 ; Ekkehard Mai, « Mutations et évolutions de la peinture d'histoire de la fin du XIX^e siècle et au XX^e », p. 156-168.

²⁶ SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*, sous la direction de Bruno Foucart, université Paris IV, 2 vol., 2008, publiée en 2014 sous le titre *La peinture d'histoire en France, 1860-1900, La lyre ou le poignard*, aux éditions Arthéna.

sommes également appuyée sur des publications qui développent des sujets connexes permettant de comprendre le contexte dans lequel s'insère la peinture d'histoire sous le Second Empire : la thèse d'État de Pierre Vaisse, publiée en 1995, qui porte sur la peinture et l'État sous la Troisième République²⁷, le travail de Beth Wright sur la peinture et l'histoire entre 1815 et 1830²⁸, l'ouvrage de Marie-Claude Chaudonneret sur les rapports des artistes avec le pouvoir sous la Restauration et la monarchie de Juillet²⁹, celui de Chantal Georgel sur la Deuxième République³⁰, ou encore les thèses ou publications récentes sur un artiste ou un mouvement, par Hélène Jagot, Laurent Houssais ou François de Vergnette³¹. La peinture de bataille est abordée notamment par le biais de travaux portant sur un artiste en particulier, comme ceux de François Robichon sur Alphonse de Neuville ou Édouard Detaille³². Les études portant sur les grands hommes permettent d'avoir une vision large de certains thèmes iconographiques et de l'usage qui en a été fait selon la période ou les régimes politiques : citons l'ouvrage de Thomas Gaehtgens sur ce sujet à propos de la période 1750-1850³³, les travaux de Christian Amalvi sur les manuels scolaires et les héros nationaux³⁴, ou encore les catalogues d'expositions consacrés à Clovis, Marie Stuart, Jeanne d'Arc, Henri III³⁵. La

²⁷ VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, publication de la thèse d'État soutenue en 1980.

²⁸ WRIGHT Beth, *Painting and History during the French Restoration, abandoned by the past*, Cambridge University Press, 1997.

²⁹ CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les Artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.

³⁰ GEORGEL Chantal, 1848, *la République et l'art vivant*, Paris, RMN, 1998.

³¹ JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque (1847-1874). Réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, université Paris-Ouest Nanterre la Défense, 2015. VERGNETTE François de, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), peintre d'histoire*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris X-Nanterre, 2000. HOUSSAIS Laurent, *Georges-Antoine Rochegrosse, les fastes de la décadence*, cat. exp., musée Anne-de-Beaujeu de Moulins, Mare & Martin, 2013. Sur Jean-Léon Gérôme, citons l'ouvrage et le catalogue d'exposition : ALLAN Scott, MORTON Mary (ed.), *Reconsidering Gérôme*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010 ; COGEVAL Guy, SCOTT Allan, VERGNETTE François de (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), l'Histoire en spectacle*, cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (15 juin-12 septembre 2010), Paris, Musée d'Orsay (19 octobre 2010-23 janvier 2011), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (1^{er} mars-22 mai 2011), Paris, Flammarion, 2010.

³² ROBICHON François, *Alphonse de Neuville, 1835-1885*, Paris, éditions Nicolas Chaudun et le ministère de la Défense, 2010 ; *Édouard Detaille, un siècle de gloire militaire*, Giovanangeli éditeur, Paris, 2007. Citons également l'ouvrage suivant, transversal : DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *Peindre la guerre*, éditions Nicolas Chaudun, 2009.

³³ GAEHTGENS Thomas W., WEDEKIND Gregor (dir.), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

³⁴ AMALVI Christian, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France, de Vercingétorix à la Révolution, essais de mythologie nationale*, Paris, Albin Michel, 1988.

³⁵ ALEMANY-DESSAINT Véronique (dir.), *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., musée des beaux-arts de Reims (22 juin-16 novembre 1996), Reims, musée des beaux-arts de la ville de Reims, 1996 ; NOTTER Annick, *Marie Stuart, une figure romantique ? La destinée artistique de la reine d'Écosse au XIX^e siècle*, musée des beaux-arts de La Rochelle (17 oct. 2009 - 18 janv. 2010), Versailles, Artlys, 2009 ; SALOMÉ Laurent (dir.), *Jeanne d'Arc, les tableaux de l'Histoire, 1820-1920*, musée des beaux-arts de Rouen (30 mai-1^{er} septembre 2003), Paris, RMN, 2003 ; GIRAULT Pierre-Gilles, MERCIER Mathieu (dir.), *Fêtes & crimes à la*

question des genres et de leur hiérarchie a également bien été traitée dans l'étude transversale intitulée *Les genres picturaux, Genèse, métamorphoses et transposition*³⁶, mais aussi grâce aux travaux de Marie-Claude Chaudonneret³⁷ et à l'exposition organisée par Stéphane Paccoud au musée des beaux-arts de Lyon, qui a donné lieu à un catalogue codirigé avec Stephen Bann dont les contributions constituent un renouvellement de la question du genre historique dans la première moitié du XIX^e siècle³⁸.

L'abondance des études sur la peinture d'histoire, sur la question des genres ou des politiques artistiques offre la possibilité d'acquérir une bonne connaissance du contexte artistique et historique dans lequel s'inscrit le Second Empire. Malgré tout, le sujet précis de la représentation de l'histoire sous Napoléon III n'a jamais été véritablement traité. L'article de Pierre Angrand ou celui de Pierre Georgel (cités plus haut) sont non seulement datés (1968 et 1975) mais ont chacun une approche plus large (la peinture dans son ensemble ; le rapport des artistes avec l'État). Le sujet a fait plus récemment l'objet d'un chapitre écrit par Henri Loyrette dans le catalogue de l'exposition présentée au musée d'Orsay en 1994, *Impressionnisme, Les Origines, 1859-1869*³⁹. Ce texte donne lieu à des développements tout à fait intéressants, qui invitent à l'approfondissement. Plus encore, le Second Empire est quelque fois omis dans les synthèses sur la peinture d'histoire : pour exemple, dans sa notice intitulée « Peinture d'histoire (XV^e-XIX^e siècles) », François de Vergnette n'évoque pas la période 1852-1870⁴⁰. Peut-on mesurer ici l'impact de l'article de Patricia Mainardi qui écrit en 1982 que la peinture d'histoire meurt en 1867⁴¹, ce qui suggère une agonie dans les années précédentes ? Quoi qu'il en soit, l'abondance des œuvres recensées dans le catalogue de la présente thèse (722 entrées), ainsi que la constance du nombre de créations par année (sans que l'on constate un avant/après 1867) prouve non seulement que la peinture d'histoire ne meurt pas, mais révèle aussi sa vitalité. Une étude sur l'ensemble de ces tableaux faisait donc défaut. Elle se justifie d'autant plus par la richesse d'un tel sujet. Il suscite une multitude

Renaissance : la cour d'Henri III, château royal de Blois (8 mai-24 août 2010), Paris, Somogy éditions d'art, 2010.

³⁶ ELSIG Frédéric, DARBELLAY Laurent, KISS Imola, *Les genres picturaux, Genèse, métamorphoses et transposition*, Genève, MetisPresses, 2010 ; voir en particulier l'article de Pierre Vaisse, « Les genres dans la peinture du 19^e siècle », p. 165-182.

³⁷ CHAUDONNERET Marie-Claude, « Du "genre anecdotique" au "genre historique", une autre peinture d'histoire », *Cat. Exp. Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, RMN, 1995, p. 76-85.

³⁸ BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *L'invention du passé, Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, tome II, cat. exp., musée des beaux-arts de Lyon (19 avril-21 juillet 2014), Paris, Hazan, 2014.

³⁹ LOYRETTE Henri, TINTEROW Gary, *Impressionnisme, Les Origines, 1859-1869*, Paris, RMN, 1994.

⁴⁰ VERGNETTE François de, « Peinture d'histoire (XV^e-XIX^e siècles) », in GERVEREAU Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde éditions, 2006, p. 795-798.

⁴¹ MAINARDI Patricia, « The death of history painting in France 1867 », *Gazette des beaux-arts*, décembre 1982, p. 219-226.

d'interrogations relatives à l'histoire de l'art mais aussi aux thématiques de recherches qui lui sont liées : il amène à développer des réflexions sur l'histoire de l'art et les genres, sur les liens entre l'art et l'État, sur le rapport des artistes à l'histoire et leur rôle dans le processus historique.

Peindre l'histoire : la question de l'image et de ses usages

Traiter le sujet de la peinture d'histoire sous l'angle des représentations de l'histoire (éludant ainsi les sujets mythologiques, antiques, et le nu) implique de questionner la notion même de ce genre et sa définition au XIX^e siècle, mais surtout incite à approfondir la question du dialogue entre la peinture et l'histoire. Il est nécessaire de s'interroger à la fois les intentions des peintres, leurs méthodes pour s'emparer de l'histoire, leurs buts. Chaque œuvre est chargée d'une dimension sémiologique : quelle que soit l'intention du peintre, la toile est porteuse d'un récit emprunté à l'histoire qui ajoute d'emblée un niveau de lecture supplémentaire, que n'ont pas la peinture de genre ou le paysage. Non seulement la représentation de l'histoire indique un certain regard porté par le peintre et par extension par la société à propos du passé de la France, mais elle révèle aussi une manière de voir le présent à travers les leçons de l'histoire. Elle est « *un espace de résonance entre le passé et le présent* », pour citer Marie-Claude Genêt-Delacroix à propos de la figure de Marianne⁴². L'art et l'histoire se rencontrent par l'entremise de l'artiste qui les fait dialoguer sur la toile. Aussi, il est logique qu'une étude sur ces œuvres frontières prenne en compte ces deux disciplines, autant du point de vue des œuvres (irruption de l'art et de l'histoire) que de l'historiographie (quel parti-pris pour une étude ? Histoire ou histoire de l'art ?). Or, le dialogue entre histoire de l'art et histoire, s'il ne fut rompu, est resté longtemps très délicat, peut-être en raison de la création précoce (à la fin du XIX^e siècle) de la première chaire d'histoire de l'art. Marie-Claude Genêt-Delacroix, se demandant si Marianne est un objet d'étude pour les uns ou pour les autres, explique que les distinctions instaurées entre l'art, la politique et l'histoire, sont progressivement remises en cause depuis les années 1990, en faveur d'approches pluridisciplinaires. Certains sujets, comme l'iconographie politique, ne peuvent être seulement abordés par l'étude des formes ou des styles. La figure de Marianne est bien entendu chargée d'une dimension politique qu'on ne peut négliger dans une analyse, et

⁴² GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Les historiens d'art et Marianne », in AGULHON Maurice, BECKER Annette, COHEN Evelyne, *La République en représentations, autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 160.

semble même plus « politisée » que n'importe quelle autre figure. Mais en réalité, du fait même que la mémoire de leurs actions s'est transmise aux générations suivantes, les personnages historiques sont porteurs de sens, ils sont des sémiophores⁴³ : lorsqu'on observe la vitalité des représentations de Jeanne d'Arc, par exemple, récupérée par la gauche comme par la droite, par la tradition catholique comme par les anticléricaux, il apparaît que le personnage historique peut être porteur de récits, véhiculer des revendications, être instrumentalisé, marquer le temps présent. Les représentations peintes de l'histoire nécessitent donc une approche poly focale, c'est-à-dire une étude d'histoire de l'art nourrie par les approches historiques que nous allons détailler.

Cette thèse reste, avant tout, un travail d'histoire de l'art : elle s'appuie sur un catalogue de peintures qui constitue l'objet de la recherche, et propose une analyse du rôle des artistes en tant que créateurs. Elle entre dans la définition classique formulée par André Chastel : « *J'appelle histoire de l'art une discipline qui prend en charge, en les identifiant, en les classant et en les hiérarchisant, les produits de l'activité humaine dans les domaines de la création visuelle, différents de la musique et de la littérature* »⁴⁴. De plus, nous avons souhaité nous inscrire, pour l'étude du catalogue de cette thèse, dans l'héritage d'un autre grand historien de l'art, Erwin Panofsky : ces représentations de l'histoire doivent être étudiées pour leurs formes, mais aussi pour leur iconographie (étude de l'image) et pour le sens dont elles sont porteuses (iconologie). Une telle approche nécessite toutefois de la part du jeune chercheur une grande prudence, dont nous avons tenté de faire preuve, afin d'éviter l'écueil de la surinterprétation.

Les théories de Panofsky réunissaient l'étude de l'art comme objet artistique (conception de la peinture comme un objet particulier qui se caractérise par la forme, la technique, et l'imaginaire de l'artiste) et comme objet historique, dans une vision pluridisciplinaire qui semble inévitable lorsqu'il s'agit d'analyser les images de l'histoire. Le fait d'étudier les représentations amène à élargir la réflexion au contexte culturel dans lequel elles s'insèrent⁴⁵. Plus encore Pierre Francastel, dans ses travaux fondamentaux sur les rapports entre l'art et la société, a pu démontrer que l'histoire de l'art est d'emblée une histoire culturelle, car elle

⁴³ Nous empruntons cette formule à Krzysztof Pomian, qui l'a créée pour désigner les objets d'une collection qui sont porteurs de sens. Il semble pertinent de la reprendre au sujet des représentations de l'histoire.

⁴⁴ LEVAILLANT F. et TISON H., *Entretien avec André Chastel*, dans *Histoire de l'Art, revue de l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités*, 12, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 1990, p. 14

⁴⁵ Laurence Bertrand Dorléac, docteur en histoire et en histoire de l'art, fait une analyse intéressante de la question des rapports entre l'histoire de l'art, conçue comme discipline autonome, et l'histoire culturelle, dans le texte suivant : « L'histoire de l'art ou l'éloge de la faiblesse », in PELLISTRANDI Benoit, SIRINELLI Jean-François (dir.), *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Madrid, Casa de Velásquez, 2008, p. 77-86.

prend en compte une pluralité d'aspects qui gravitent nécessairement autour de l'œuvre (réception, fonctions)⁴⁶. L'histoire culturelle, héritière de l'histoire des mentalités désormais vue comme dépassée, est présentée par les historiens Jean-François Sirinelli et Pascal Ory qui dirigent en 1997 l'ouvrage devenu jalon, *Pour une histoire culturelle*⁴⁷. Elle est alors définie comme « histoire sociale des représentations », et l'attention est portée sur la société dans son ensemble. En 2011 paraît la suite de ces réflexions avec l'ouvrage *Dix ans d'histoire culturelle*⁴⁸, dans lequel est à nouveau formulée la distinction entre l'histoire culturelle et (entre autres) l'histoire de l'art⁴⁹. Si cette dernière n'est pas une composante de l'histoire culturelle, les deux disciplines sont malgré tout en interaction lorsqu'il est question d'images : on peut le mesurer aux travaux de Maurice Agulhon sur la sémiologie de l'image de Marianne, ou à ceux portant sur les usages de l'image dont les colloques de 1987 puis de 1992 furent pionniers⁵⁰. Dans les actes de ce dernier symposium, les auteurs sont autant historiens qu'historiens de l'art, dans une convergence pluridisciplinaire fertile. Au-delà de ces questions d'écoles de pensée et de méthodologie, dont la confrontation est enrichissante, c'est la manière même de concevoir l'œuvre d'art qui en devient multiple. Doit-on voir les représentations de l'histoire comme un reflet de la réalité de l'époque dépeinte par l'artiste, c'est-à-dire utiliser l'image comme une source historique – plus documentaire que significative –, ainsi qu'ont pu faire nombre d'historiens au premier rang desquels figure Jules Michelet ? Francis Haskell, historien de l'art anglais, détaille les approches de l'image par les historiens et ses différentes perceptions dans son ouvrage *L'historien et les images*, paru en 1995, et expose la difficulté de véritablement saisir une œuvre qui reste marquée par l'« ambiguïté »⁵¹. L'incertitude sur le sens d'une œuvre pourrait peut-être malgré tout être réduite par une étude approfondie et des analyses croisées qui permettent de mieux comprendre son sujet, ce qu'elle donne à voir, et ce que véhicule le fait de le représenter. L'image n'est pas alors un simple reflet de l'histoire, elle contribue à en construire la

⁴⁶ FRANCASTEL Pierre, *Peinture et Société : Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris, Audin éditeur, 1951. Voir également CHARTIER Roger, FEBVRE Lucien, FRANCASTEL Pierre et MANDROU Robert, *La sensibilité dans l'histoire*, Paris, Gérard Montfort, 1987.

⁴⁷ RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.

⁴⁸ COHEN Evelyne, GOETSCHER Pascale, MARTIN Laurent, ORY Pascal (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011.

⁴⁹ VADELORGE Loïc, « Introduction », *Idem*, p. 12.

⁵⁰ GRÜNBLATT Catherine, LOUVET Jean-René (dir.), *Image et histoire, actes du colloque Paris-Censier*, Paris, Publisud, 1987. MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves, SAVY Nicole, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992. Citons également l'ouvrage récent : AUZÉPY Marie-France, CORNETTE Joël (dir.), *Des images dans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

⁵¹ HASKELL Francis, *L'historien et images*, Paris, Gallimard, 1995, p. 15.

mémoire⁵². Plus encore, elle traduit la manière dont l'histoire est perçue à une époque donnée : pour le comprendre, nous nous sommes interrogée à la suite de Thomas Gaehtgens⁵³ sur la relation que les artistes (les « peintres-historiens ») ont pu entretenir avec l'histoire, et la place que cette dernière occupe dans la société. La question est cruciale à propos de ce XIX^e siècle qui a conscience d'être caractérisé par l'histoire⁵⁴, qui la représente et qui est lui-même représenté par les artistes⁵⁵.

Nous avons donc choisi de réaliser une thèse d'histoire de l'art dont le cadre théorique est nourri par des disciplines voisines. Les images peintes de l'histoire sont reliées à *l'histoire culturelle des représentations*, car elles apportent un enseignement sur la société au sein de laquelle elles ont été créées. En tant que créations d'un genre apparenté à l'État, elles amènent à poser la question d'une *politique culturelle*⁵⁶. Elles se rattachent aussi à *l'histoire culturelle du politique*⁵⁷ dans plusieurs de ses composantes : la symbolique politique (représentations du chef de l'État), la mémoire collective (les représentations du passé construisent une identité de la France), et l'histoire de la médiation (rôle des artistes qui représentent la société). Cette thèse prend aussi en compte l'histoire du goût en abordant le rôle des amateurs d'art, marchands qui diffusent ce type de peinture, critiques d'art qui infléchissent le marché de l'art, dans une dimension sociale et économique. Enfin et avant tout, car l'œuvre « *parle d'abord d'elle-même, de ses modèles, de ses codes et des normes qui la régissent, de la réception visée par l'auteur* »⁵⁸, cette thèse questionne le genre de la peinture d'histoire, sa

⁵² Annie Delprat et Christian Delporte en parlent à juste titre au sujet de la notion d'événement : « *Marqueur de l'événement, l'image joue également un rôle fondamental dans la manière dont il se bâtit et nourrit la mémoire partagée. Pas de mémoire collective sans image* ». DELPORTE Christian, DELPRAT Annie (dir.), *L'événement, images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003, p. 8.

⁵³ GAEHTGENS Thomas W., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011.

⁵⁴ Augustin Thierry écrit dans la préface de *Dix ans d'études historiques* : « *tant d'ouvrages de longue haleine, dont chacun présentait sous un nouveau jour, et restaurait, en quelque sorte, une époque, soit ancienne, soit récente, du passé ; un tel concours d'efforts et de talents donna lieu à cette opinion, déjà très répandue, que l'histoire serait le cachet du XIX^e siècle et qu'elle lui donnerait son nom, comme la philosophie avait donné le sien au XVIII^e siècle* ». *Dix ans d'études historiques*, [1835], 1866, p. 17, cité dans CARON Jean-Claude, CHAUVAUD Frédéric, MAYAUD Jean-Luc, RIOT-SARCEY Michèle, YVOREL Jean-Jacques, « La concordance des temps : histoire, objets et catégories en constructions au XIX^e siècle », in Coll., *L'Invention du XIX^e siècle, le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, tome I, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 142.

⁵⁵ « Le XIX^e siècle [...] fut et demeure un objet privilégié de *représentations* », DUCHET Claire, TOURNIER Isabelle, « Le « siècle » dans le siècle », *Idem*, p. 75.

⁵⁶ URFALINO Philippe, « L'histoire de la politique culturelle », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *op. cit.*, p. 311-324.

⁵⁷ Nous renvoyons sur ce point à l'article de Sudhir Hazareesingh : « L'histoire politique face à l'histoire culturelle : état des lieux et perspectives », *Revue historique* 2007/2 (n° 642), p. 355-368.

⁵⁸ Il s'agit d'une citation d'Alain Corbin au sujet de la littérature. *Ibid.*, p. 366.

hiérarchie et ses codes stylistiques, afin de déterminer sa portée sur les œuvres finalement produites⁵⁹.

Ce souci d'appréhender l'objet de la représentation de l'histoire de manière multiple permet, nous l'espérons, d'être plus juste dans l'analyse et d'éviter les dangers de la surévaluation et de la surinterprétation.

Sujet de la thèse : la justification de parti-pris

Réaliser une étude des représentations de l'histoire aussi complète et détaillée que possible impliquait nécessairement de travailler à partir d'un recensement exhaustif des toiles abordant cette thématique, et de prendre chacune d'elles en compte. La question de l'utilisation de l'histoire de France par les artistes met au premier plan la notion du sujet développé sur la toile, ce qui tend à diminuer l'importance des distinctions entre artistes dits majeurs ou mineurs. Celle-ci doit bien entendu être abordée lorsqu'il s'agit de s'interroger sur la portée et la diffusion des œuvres auprès du public, mais se concentrer uniquement sur les toiles qui ont bénéficié d'une publicité de la part de la critique d'art ou du gouvernement, ou sur les œuvres que la postérité a retenues, rendrait l'étude incomplète. Aussi, nous avons voulu inventorier toutes les créations picturales abordant l'histoire de France présentées aux Salons mais aussi celles qui ont circulé dans des réseaux provinciaux parallèles. En conséquence, le catalogue des œuvres promettait d'être extrêmement abondant. Il est rapidement apparu que l'ampleur d'un tel catalogue, pour une étude qui prendrait en compte tout le Second Empire, ne permettrait pas d'élaborer une analyse suffisamment fine ; nous avons cherché à réduire le sujet afin qu'il puisse être traité de la manière la plus approfondie. Une réduction thématique (sélectionner les représentations d'une période historique en particulier) ne semblait pas pertinente, car elle nous aurait privé de l'étude des rapports entre les diverses représentations de sujets de l'histoire. Une réduction chronologique était plus adaptée. L'historiographie a divisé le Second Empire en deux périodes principales : la période « autoritaire », des débuts du règne de Napoléon III jusqu'à 1860, puis une décennie dite « libérale ». Les termes « autoritaire » et « libéral » apparaissent dans des publications dès le XIX^e siècle⁶⁰,

⁵⁹ Cette thèse étant celle d'une historienne de l'art, nous n'osons pas l'inscrire dans l'approche plus franchement historique proposée par Francis Haskell d'une « Histoire des cultures centrée sur les arts », bien que l'expression nous séduise. BERTRAND DORLÉAC Laurence, « Entretien avec Francis Haskell », *L'Image*, 72, 2001, p. 5-16.

⁶⁰ Le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* parle de « programme libéral de l'Empire » dans l'article consacré au duc de Persigny (LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Paris, 1874, p. 676) mais n'évoque pas davantage de distinction entre les deux phases du Second Empire.

notamment chez Granier de Cassagnac⁶¹ ou Pierre de la Gorce⁶², et plus clairement encore dans l'ouvrage d'Émile Ollivier, *L'Empire libéral, études, récits, souvenirs* (Garnier frères, 1895-1917). La distinction devient courante au XX^e siècle⁶³. Elle est employée aussi par l'historien de l'art Pierre Angrand dans son article consacré à la première partie du Second Empire et qu'il intitule « L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) »⁶⁴. Ce travail, certes développé seulement dans un article et ne portant pas spécifiquement sur les représentations de l'histoire de France, nous a incité à nous pencher sur la décennie 1860-1870. De plus, l'historien de l'art annonce en fin d'article que la seconde phase du Second Empire est marquée par la résurgence de la mythologie et de l'allégorie, ce qui interroge sur l'état de la peinture de l'histoire nationale⁶⁵. En réalité, le nombre de représentations peintes de l'histoire de France est multiplié par deux entre la première et la seconde période, indiquant que sous l'Empire dit libéral, ce sujet prend une importance accrue. Toutes ces observations nous ont amenée à prendre en compte cette terminologie d'Empires autoritaire et libéral afin de réduire chronologiquement notre sujet. Nous avons toutefois choisi d'ôter le terme « libéral » dans l'intitulé de la thèse⁶⁶, en raison de récents travaux historiographiques : Jean-Claude Yon, dans son ouvrage *Le Second Empire, Politique, société, culture*⁶⁷, parle d'une libéralisation de l'Empire qui se fait sentir à travers plusieurs réformes dès 1860 et qui mettent progressivement fin au césarisme démocratique de la période précédente, mais indique que l'expression « Empire libéral » n'est valable que pour 1870⁶⁸.

Malgré ces arguments, le choix de traiter spécifiquement des œuvres réalisées entre 1860 et 1870 peut sembler arbitraire. La date finale paraît assez évidente en raison du changement de régime politique. Barthélémy Jobert a pu écrire que « *les générations d'artistes (au moins pour ce qui est de la peinture) et le rythme des évolutions esthétiques, s'accordent assez avec*

⁶¹ GRANIER DE CASSAGNAC Adolphe, *Souvenirs du Second Empire*, 3 volumes, Paris, Dentu, 1879-1882.

⁶² À propos du 9 août 1870, Pierre de la Gorce écrit « Tel était l'acte du 9 août, retour in extremis de l'Empire autoritaire contre l'Empire libéral ». LA GORCE Pierre de, *Histoire du Second Empire*, tome VII, Paris, Plon, 1905, p. 26

⁶³ Adrien Dansette l'utilise dans son ouvrage *Du 2 décembre au 4 septembre, le Second Empire*, Paris, Hachette littérature, 1972. Alain Plessis également, dans son livre *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, Paris, éditions du Seuil, 1973.

⁶⁴ *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968, p. 303-348.

⁶⁵ ANGRAND Pierre, *op. cit.*, p. 338.

⁶⁶ Nous remercions Jean-Charles Geslot d'avoir porté notre attention sur ce terme et de nous avoir incitée à l'utiliser avec parcimonie.

⁶⁷ YON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 3-6.

⁶⁸ « S'il faut renoncer à l'idée – encore courante – d'un Empire autoritaire qui prendrait fin en 1860 alors que la nature du régime ne se transforme véritablement qu'avec l'Empire libéral en 1870, il n'en est pas moins vrai que les années 1850 correspondent à l'application la plus complète du système imaginé par Louis-Napoléon Bonaparte ». YON Jean-Claude, *ibid.*, p. 32

la succession des régimes »⁶⁹, au moins en ce qui concerne le XIX^e siècle. De plus Pierre Vaisse, à propos des dates extrêmes de son étude sur la Troisième République et les peintres, évoque les changements de 1870 dus à la suppression de la Maison de l'Empereur, tout en en fixant de nombreuses limites⁷⁰. Ainsi, s'il ne faut pas voir de rupture radicale en 1870 dans le monde de l'art, le basculement vers un autre régime politique justifie l'emploi de cette date comme borne chronologique, surtout en un domaine particulièrement sensible aux évolutions politiques. En revanche, le choix de la date liminaire de 1860 ne peut s'appuyer sur cet argument. Il est issu, nous l'avons vu, à la fois d'un positionnement en fonction du découpage traditionnel du Second Empire et de l'article de Pierre Angrand, choix qui peut ne convaincre que partiellement. En vérité, ce parti-pris est avant tout celui d'une fourchette de dates réduite, qui permet une approche exhaustive. Cette optique s'apparente à celle adoptée par Emmanuelle Amiot-Saulnier, qui dans sa thèse a étudié la peinture religieuse entre 1873-1879, intervalle chronologique très court correspondant aux années de la présidence de Mac-Mahon et à une période de faste pour ce genre de peinture⁷¹. Plutôt que d'embrasser l'ensemble de la Troisième République, elle propose une étude détaillée des œuvres créées pendant sept années. C'est dans ce type d'approche que nous voulons nous inscrire : ouvrir une fenêtre de temps réduite, qui permet de produire une analyse aussi élaborée que possible du sujet, et qui peut se réinsérer dans le temps long grâce aux publications d'autres auteurs (ou celles, à venir, que nous pourrions proposer). La présente thèse vient compléter une lacune chronologique qui existait dans le paysage des publications mentionnées plus haut sur la question des genres : elle s'insère entre les travaux sur la peinture d'histoire et le genre historique pour la première moitié du XIX^e siècle, et l'imposante étude de Pierre Sérié sur la peinture d'histoire sous la Troisième République.

Ce dernier a soutenu en 2008 une thèse intitulée *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*⁷² et récemment publiée aux éditions Arthéna sous le titre *La peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*⁷³. Malgré l'équivalence entre les dates de la version publiée et celles de la présente thèse, cette dernière n'est pas une reproduction d'un

⁶⁹ JOBERT Barthélémy, « Préface », in VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. III.

⁷⁰ « En 1870, les républicains – ou certains d'entre eux – pensèrent sincèrement qu'avec le nouveau régime l'esprit des rapports des pouvoirs publics à l'art moderne changerait totalement. Ils changèrent, dans un premier temps, du fait que disparût la Maison du souverain. Changement de principe, mais aux conséquences pratiques limitées : les institutions de la vie artistique restaient les mêmes, les problèmes aussi ». VAISSE Pierre, *op. cit.*, 1995, p. 315.

⁷¹ AMIOT-SAULNIER Emmanuelle, *La peinture religieuse en France : 1873-1879*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris-Sorbonne, 2002. La thèse a été publiée après avoir obtenu un prix du musée d'Orsay (Paris, musée d'Orsay, 2007).

⁷² Sous la direction de Bruno Foucart, université Paris IV, 2 volumes, 2008.

⁷³ Paris, éditions Arthéna, 2014.

travail déjà effectué. Tout d'abord, les périodes chronologiques envisagées – très étendue pour l'un et courte pour l'autre – impliquent des approches différentes du sujet : Pierre Sérié fait une synthèse – louée par Bruno Foucart dans sa préface – tandis que nous avons tendu à l'exhaustivité. Notre catalogue (nous détaillerons ce point plus loin) prend en compte les œuvres créées pour le Salon, mais aussi celles qui ont circulé dans d'autres réseaux. Celui de Pierre Sérié, pour impressionnant qu'il soit, débute en 1867 (dans la thèse comme dans la publication), recense les œuvres présentées aux Salons, et n'inclut pas la période 1860-1866. Enfin, l'objet même des deux recherches est sensiblement différent. Pierre Sérié travaille sur toute la peinture d'histoire, établit une distinction entre la peinture d'histoire allégorisée et celle qui s'empare de l'événementiel, dans une opposition entre le sujet et le style, dernier bastion de la définition classique de la peinture d'histoire. C'est seulement la catégorie du « sujet » que la présente thèse approfondit. Si le chercheur doit parfois justifier l'existence de lignes de démarcations pour se prémunir de tout reproche d'imitation, il lui faut aussi reconnaître – et bien volontiers en ce qui nous concerne – les points de convergence. Pierre Sérié évoque dès son introduction la problématique de la « mort de la peinture d'histoire », qui marque les années 1860 aux yeux des contemporains⁷⁴. La question des achats de l'État des *Vénus* d'Alexandre Cabanel et Paul Baudry, les œuvres d'Édouard Manet (le *Déjeuner sur l'herbe*, l'*Olympia*), et la récompense du jury du Salon de 1867 à un peintre de genre en constituent les principales « preuves ». Elles ont suffi à Patricia Mainardi, qui entérine l'idée de la fin de la peinture d'histoire en 1867. L'étude de Pierre Sérié met à bas ce constat, montrant grâce à des chiffres éloquentes que même à la fin du Second Empire, le genre est toujours vivace. Nous sommes parvenue aux mêmes conclusions pour l'ensemble de la décennie. D'autre part, la distinction entre peinture de style et de sujet, dont nous avons pris le parti d'emblée, est bien une caractéristique de la décennie 1860 et qui se poursuit jusqu'à la fin du siècle.

Si mort il y a entre 1860 et 1870, c'est bien davantage celle d'une manière de concevoir la peinture d'histoire, que Pierre Sérié identifie comme néoclassique, celle des « gardiens du temple ». La progression du nombre de sujets historiques au cours du Second Empire apparaît ainsi comme une forme de renouvellement du genre, un moyen de lui redonner une certaine vitalité. Nous nous sommes donc posée la question de ce qu'est la peinture d'histoire en tant que reproduction de l'histoire entre 1860 et 1870, et de la possibilité d'une modernisation de

⁷⁴ « La décennie 1860 est décidément un moment charnière, car, outre la mort d'Ingres, elle est vécue comme consacrant la disparition de la peinture d'histoire ». SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*, 2014, p. 16

la peinture d'histoire grâce au sujet historique. Il est rapidement apparu que l'utilisation même du terme de « peinture d'histoire » devait être questionnée : peindre l'histoire nationale permet-il d'être peintre d'histoire ? Le peintre de sujet historique se soumet-il aux critères de l'Académie, et est-ce significatif ? La représentation de l'histoire n'est-elle pas une autre forme, nouvelle, de la notion de peinture d'histoire, que les critiques d'art semblent difficilement cerner ? Les hésitations entre une classification dans le genre historique, ou la peinture d'histoire, ou le genre⁷⁵, attestent la difficulté à appréhender clairement ces œuvres dans un contexte où la hiérarchie, bien que toujours revendiquée par certains, n'a plus réellement d'autorité sur cette libre forme de création. Ces questions étant centrales dans la compréhension du sujet, nous avons choisi de circonscrire, afin de mieux le comprendre, ce qui répond au terme de « peinture d'histoire » entre 1860 et 1870 dans le cas des représentations de l'histoire, et nous proposons une clarification dans la première partie de la thèse par l'usage de l'expression « peinture à sujet historique ». La peinture de bataille, rattachée à l'État et répondant encore bien aux codes d'un genre marqué par la peinture d'histoire, est finalement la seule qui, bien que dans certaines limites, reste proche de la définition traditionnelle ; c'est pourquoi nous avons choisi de la traiter dans cette même partie.

Le développement de l'histoire en tant que discipline est une des principales caractéristiques du XIX^e siècle. Les contemporains en ont une conscience aiguë, comme l'atteste cette phrase de Victor Schlœcher qui dit dans son *Salon de 1835* que « *l'Histoire est la chose importante, l'occupation capitale du siècle* »⁷⁶. L'influence de cette discipline est perceptible dès la première moitié du siècle, et notamment dans le genre historique. Le Second Empire constitue une étape intéressante de ce mouvement en faveur de l'histoire, ainsi qu'a pu le dire Jean-Claude Yon : « *Le XIX^e siècle a la passion de l'histoire et le Second Empire est à cet égard très représentatif* »⁷⁷. Au-delà des travaux des historiens, qui non seulement se multiplient mais bénéficient d'une bonne diffusion grâce au développement de l'imprimé (presse, imprimeurs, librairies), Napoléon III lui-même se fait historien en publiant ses recherches sur

⁷⁵ Michaël Vottero propose, dans son travail sur la peinture de genre, une classification partiellement satisfaisante : si nous sommes convaincue par les distinctions qu'il établit au sein de la peinture de genre (genre, scène de genre, scène de genre historique), il indique ensuite que le Second Empire se caractérise par d'autres catégories comme le genre historique et la peinture d'histoire. Notre analyse nous amène à d'autres conclusions (nous pensons que l'emploi du terme n'est plus adapté sous le Second Empire). Nous développons notre argumentation à ce propos dans le tout premier chapitre de cette thèse. Pour la classification mentionnée, voir VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 80-81.

⁷⁶ CHAUDONNERET Marie-Claude, « Peinture et histoire dans les années 1820-1830 », in SAULE Beatrix, *L'Histoire au musée*, Versailles, Actes Sud, 2004, p. 127.

⁷⁷ YON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 172.

l'histoire de la guerre des Gaules, qui s'appuient sur les sources tant textuelles qu'archéologiques. La méthode scientifique de travail de l'historien basée sur des sources historiques ou des données archéologiques vérifiées, et l'intention de démocratiser l'accès à la culture sont prégnantes sous le Second Empire. Il fallait donc s'interroger sur la portée de cette démarche et de l'histoire elle-même sur les peintres qui ont recours au sujet historique. Nombre d'entre eux, en effet, s'emparent de cette méthode, depuis le recours aux sources jusqu'à la diffusion de leurs œuvres. Si l'exploitation d'un texte historique pour la création d'une œuvre n'est pas un processus nouveau – l'Académie encourage ses peintres d'histoire à l'érudition depuis le XVII^e siècle –, elle prend une dimension supérieure chez les peintres de sujet historique. Cela s'observe particulièrement dans le souci récurrent de réalisme historique pour les décors et les accessoires. Au-delà de ce travail préparatoire approfondi qui relève d'une démarche similaire à celle des historiens, le sujet est également un élément central de cette problématique et nous avons analysé la diversité des thématiques choisies par les artistes afin d'en dégager les principales caractéristiques : elles révèlent leur perception de l'histoire et les grandes idées que ce genre leur permet de véhiculer. La portée de l'histoire sur la société est visible dans les œuvres des peintres entre 1860 et 1870, et nous avons tenté dans la seconde partie d'en mesurer l'ampleur tant dans le processus de création que dans la réception par le public du Second Empire.

Conçue de prime abord pour glorifier le souverain (le couronnement de la hiérarchie des genres formulée par André Félibien étant l'allégorie du grand homme), au sein d'une Académie qualifiée de « royale », la peinture d'histoire est un genre traditionnellement lié à l'État. Au fil du temps, les régimes politiques qui se succèdent l'encouragent par tradition, ou y ont recours afin d'asseoir leur position. Pour le XIX^e siècle, l'exemple le plus spectaculaire est certainement la création du musée de l'histoire de France, installé à Versailles par Louis-Philippe en 1833. À côté d'une telle réalisation, le Second Empire fait pâle figure. Si plusieurs actions sont à mentionner, comme la mise en place du musée des Souverains au Louvre en 1853, voulu par Napoléon III pour être un lieu de présentation des objets ayant appartenu aux souverains de la France, il n'en est pas moins délicat de parler d'une véritable « politique culturelle » pour le Second Empire. Le chef d'État, englué dans une légende noire tenace, a longtemps été vu comme un personnage peu versé dans les arts, qui n'a pas su infléchir le goût ni caractériser son régime par les arts. Catherine Granger, dans sa thèse sur la liste civile de Napoléon III, montre que la réalité est bien différente : sans basculer dans l'excès inverse,

elle relève les actions du couple impérial notamment en faveur des arts⁷⁸. L'organisation du colloque de 2012 (« *Le Second Empire et la culture : réflexions sur la genèse des politiques culturelles* »⁷⁹) est significative de la nécessité de poser la question d'une politique culturelle du Second Empire et d'en mesurer véritablement les limites. La représentation de l'histoire de France étant un acte qui peut, dans certains cas, avoir une dimension politique, nous nous sommes demandée si la peinture à sujet historique permet de prouver une action culturelle étatique, puis de quelle manière et jusqu'à quel point le gouvernement et Napoléon III ont pu exercer une influence sur les créations dans ce genre.

L'analyse développée au sein des trois principaux axes de cette thèse s'appuie sur un important catalogue d'œuvres dont la composition est organisée suivant une intention d'exhaustivité. Les livrets de l'exposition du Salon, annuelle à l'exception de 1860 et 1862, en ont fourni le socle principal. Il a été complété par des œuvres absentes des expositions, découvertes au fil des lectures de monographies d'artistes, revues de sociétés savantes et fonds de musées – inventoriés ou non. Cette démarche a permis de mettre au jour des toiles méconnues voire totalement inédites, mais aussi de localiser et de retrouver des reproductions pour un grand nombre d'œuvres. En dehors des cas particuliers comme Jean-Léon Gérôme ou Ernest Meissonier, la majorité de ces artistes sont peu ou pas connus, et n'ont pas fait l'objet de recherches.

La période couverte par les peintures représentant l'histoire de France est très large : elle part de la préhistoire (rares scènes peintes par Octave Penguilly-l'Haridon) jusqu'aux événements du Second Empire (principalement la peinture de bataille). Concernant la période antique, les sujets abordés correspondent principalement à la conquête des Gaules par César. Seules les scènes qui se déroulent en territoire français actuel sont prises en compte ; pour César, par exemple, nous avons choisi de conserver uniquement les épisodes de sa vie qui se déroulent en Gaule, les autres pouvant être classés dans la peinture académique (pour exemple, la *Mort de César* de Jean-Léon Gérôme).

Toutes les scènes prenant place dans le passé ne sont pas des peintures d'histoire. Suivant la classification établie par Michaël Vottero, il faut distinguer les scènes figurant de grands personnages, de celles qui restent purement anecdotiques, la « scène de genre historique »⁸⁰. Bien analysée par l'auteur et rattachée au genre plus qu'à la peinture d'histoire, cette catégorie

⁷⁸ GRANGER Catherine, *op. cit.*, 2005.

⁷⁹ Organisé par Jean-Claude Yon et Jean-Charles Geslot, université de Versailles Saint-Quentin-en Yvelines, 27-28 septembre 2012.

⁸⁰ VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 80-81.

a été évacuée du catalogue au profit de scènes figurant un personnage historique connu. Dans le cas des grands hommes qui appartiennent également au cénacle de l'Église, comme saint Louis ou saint Bernard, seules sont prises en compte les toiles qui n'étaient pas à destination d'un édifice religieux mais devaient orner un bâtiment public. Les représentations des artistes n'entrent pas dans le catalogue, sauf quand il figure aux côtés d'un grand homme (un roi, principalement). Les problématiques qu'un tel sujet engendre ont déjà été bien développées dans des publications récentes, comme celle dirigée par Alain Bonnet et Hélène Jagot, *L'artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*⁸¹. Au-delà de ces grands critères de choix, certains cas sont apparus comme litigieux : des scènes pouvant être classées dans la peinture de genre sont le support d'un positionnement (politique, religieux) de l'artiste. C'est alors l'intention du peintre, connue par des écrits ou déduite de l'analyse de l'œuvre, qui a déterminé l'intégration de son œuvre au catalogue. C'est notamment le cas de scènes qui représentent les guerres de Vendée, ou les peintures de scènes militaires. De même, certains artistes présentent des œuvres inspirées de l'histoire de pays étrangers : lorsqu'elle est transnationale (c'est le cas de Marie Stuart, notamment), et lorsqu'est visible une intention d'utiliser un personnage pour véhiculer une idée qui implique un parti-pris politico-religieux lié au contexte français (comme la figure de Luther), sa mise en peinture et sa diffusion auprès du public français justifient l'intégration dans le catalogue.

Les 722 œuvres référencées (625 œuvres exposées aux Salons, auxquelles il faut ajouter 97 toiles que nous avons découvertes) constituent ainsi une base inédite et riche, autant par la diversité des artistes que des sujets ou des périodes historiques représentés.

Parmi les œuvres recensées dans le catalogue, certaines ont déjà été étudiées par les historiens de l'art dont nous avons cité les références bibliographiques plus haut. D'autres en revanche ne sont ni localisables ni connues par une reproduction. Pour avoir une idée de la scène reproduite, les comptes rendus des Salons par les critiques d'art qui rédigent des descriptions plus ou moins détaillées des toiles ont été particulièrement utiles. Du point de vue iconographique, les albums Boetzel⁸² et les photographies des Salons commanditées par l'État sont une ressource d'une grande utilité. Nous avons pu compléter la recherche d'images par la

⁸¹ Voir notamment BONNET Alain, JAGOT Hélène, *L'artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage, 2012.

⁸² Album Boetzel, *Le Salon de 1865, Cinquante tableaux et sculptures dessinés par les Artistes Exposants*, Paris, bureau de la Gazette des beaux-arts, 1865. Album Boetzel, *Le Salon de 1869, exposition des beaux-arts*, Paris, librairie de veuve Berger-Levrault et fils, 1869. Album Boetzel, *Le Salon de 1870, exposition des beaux-arts*, Paris, librairie de veuve Berger-Levrault et fils, 1870.

consultation des catalogues de ventes aux enchères, des bases de données du ministère de la Culture (Joconde et Photo-RMN), et grâce aux hasards heureux d'Internet.

Les sources imprimées sur lesquelles s'appuie cette thèse sont nombreuses. Les commentaires formulés par les Salonnières nous éclairent sur l'état de la peinture d'histoire entre 1860 et 1870, du moins sur une vision à analyser avec un regard critique (rappelons-nous qu'ils annoncent perpétuellement la mort de la peinture d'histoire, grand leitmotiv de ces auteurs durant tout le XIX^e siècle). Les textes des critiques d'art ont donc constitué une part importante des sources. Les comptes rendus des Salons par Théophile Thoré-Bürger, Louis Auvray, Paul Mantz, Théophile Gautier, Maxime du Camp ou encore Georges Lafenestre, pour ne citer que les principaux, ont donc été examinés, ainsi que les articles parus dans la presse comme la *Gazette des beaux-arts* ou l'*Illustration*. Les biographies d'artistes, comme celle de Jules Adeline sur Hippolyte Bellangé, ou Octave Gréard sur Meissonier⁸³, ont été lues avec autant de recul que nécessaire, mais constituent aussi une source intéressante car leurs auteurs ont bien souvent fréquenté les artistes. Rares ou difficiles à trouver sont les témoignages directs : à ce titre, le livre de raison d'Eugène-Ernest Hillemacher, dans lequel il indique ses pensées et les prix de vente de ses œuvres, est une source précieuse⁸⁴.

Les documents d'archives conservées aux Archives nationales ont constitué une mine de renseignements. Les sous-séries AJ⁵², O⁵ et F²¹ ont été consultées, cette dernière ayant fait l'objet de recherches particulièrement approfondies. Nous n'avons pas jugé utile de revoir les fonds finement examinés par Catherine Granger (notamment la sous-série O⁵) et exploités dans sa thèse remarquable. De plus, la recherche dans les centres de documentation des musées nous a permis ponctuellement de découvrir des documents d'archives intéressants. Ils nous sont d'autant plus précieux qu'il était matériellement impossible de se rendre dans chacun des services d'archives départementales de France.

À l'issue de ce travail de thèse, malgré toute l'application qu'un tel exercice réclame, grande reste la frustration et nombreuses sont ses limites. Le choix d'une approche diversifiée permet de couvrir un large champ de questionnements, mais conduit trop souvent à survoler certains aspects qui méritent des approfondissements. Ainsi, une étude systématique de toutes les reproductions des toiles dans la presse et les ouvrages historiques reste à mener. De même, l'examen de l'action des Sociétés savantes, dont nous avons repéré plusieurs exemples,

⁸³ ADELIN Jules, *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, Paris, A. Quantin, 1880. GREARD Octave, *Jean-Louis-Ernest Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*, Paris, Hachette, 1897.

⁸⁴ HILLEMACHER Eugène-Ernest, *Livre de raison*, conservé à la documentation du musée d'Orsay.

mériterait d'être élargie à l'ensemble de ces associations en France. L'étude d'un catalogue de plus de sept cents œuvres suivant une approche thématique nous a conduite à mettre en lumière certains artistes ou toiles, et à en négliger d'autres dont l'analyse pourraient utilement nourrir le propos. Enfin, il est certain qu'un sujet portant sur une décennie, malgré les atouts d'une telle approche, prive de la possibilité de proposer des conclusions sur la peinture d'histoire concernant l'ensemble du Second Empire. Nous espérons que ces limites et ces manques, que nous reconnaissons avec humilité et dont la liste peut être sans aucun doute allongée, pourront être à l'avenir comblés.

Cette thèse est le fruit de nos recherches dans les sources manuscrites et imprimées, ainsi que dans l'historiographie contemporaine. Elle propose un catalogue d'œuvres aussi exhaustif que possible, qui donne un éclairage nouveau sur la question des représentations de l'histoire sous le Second Empire. Ces toiles révèlent un intérêt pour l'histoire, et une forme de renouvellement du genre de la peinture d'histoire qui prolonge les efforts des tenants du genre historique de la première moitié du siècle. Cette inflexion de la peinture d'histoire se poursuit sous la Troisième République, avant d'adopter d'autres formes encore, par la peinture décorative notamment. Présenté en 1979 comme une « période-clé »⁸⁵ par Jeanne-Marie Moulin dans le catalogue de l'exposition pionnière *L'Art en France sous le Second Empire*, le régime de Napoléon III apparaît en effet comme un moment d'une richesse culturelle incontestable, régie par des codes qui ne laissent pas de surprendre, caractérisée par un ancrage dans son siècle – moderne, historien – qui influence les artistes. Les travaux récents de Pierre Sérié, Michaël Vottero, Catherine Granger, tendent à mieux faire connaître la réalité du Second Empire : c'est dans cette démarche que la présente thèse veut s'inscrire.

⁸⁵ « Loin d'être une parenthèse dans l'évolution du XIX^{ème} siècle, comme on a trop souvent voulu le laisser croire, [le Second Empire] est en fait une période-clé. ». MOULIN Jeanne-Marie, « Le Second Empire : art et société », in coll., *L'Art en France...op. cit.*, p. 27.

PREMIÈRE PARTIE

La peinture d'histoire sous le Second Empire libéral : Perspectives.

CHAPITRE I. Ce qu'on appelle « peinture d'histoire »

I. Qualifier les représentations de l'histoire : entre « peinture d'histoire » et « peinture de genre », la peinture à sujet historique

Le terme de « peinture d'histoire » est utilisé depuis le XVII^e siècle pour qualifier une catégorie spécifique de peinture. Alors que cette dernière va progressivement évoluer en fonction du contexte, le terme reste inchangé. Sous le Second Empire, il recouvre des réalités qui apparaissent comme multiformes. Son usage n'est pas impropre dans la plupart des cas, mais la pluralité de ce qu'il définit nous a amené à interroger sa validité pour le milieu du XIX^e siècle. Les récents travaux sur le mouvement des néo-grecs tendent à remettre en cause l'appartenance même de certains sujets mythologiques ou d'inspiration antique à la tradition classique de la peinture d'histoire⁸⁶. D'autant plus complexe en est l'usage de ce terme concernant les représentations de l'histoire nationale, en raison de la proximité temporelle des événements dépeints, et du parti de la couleur locale. Quelle place ont-elles dans le dogme académique, et comment cette dernière prend-elle en compte les représentations de l'histoire de France depuis le XVII^e siècle ? De quelle évolution de la question des genres la peinture d'histoire du Second Empire est-elle le résultat ?

A. La peinture d'histoire et l'histoire nationale

Le cadre théorique de la peinture d'histoire est élaboré au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, au milieu du XVII^e siècle. Elle met en place une hiérarchie des genres, établit des règles pour ordonnancer la création artistique, instaure une structuration

⁸⁶ JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque (1847-1874). Réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, université Paris-Ouest Nanterre la Défense, 2015.

dont l'intention était surtout de donner à l'artiste un statut de savant⁸⁷. Cette nouvelle conception du travail du peintre connaît un succès certain, mais ses remises en cause sont fréquentes au cours des siècles suivants, en lien avec la multiplication des genres et le désintérêt d'une partie de la population pour les grandes machines académiques.

Du XVII^e au début du XIX^e siècle : place de l'histoire dans la hiérarchie des genres

Le débat sur les exigences qui sous-tendent la création d'un tableau d'histoire au XIX^e siècle repose sur les critères fixés par l'Académie au XVII^e siècle d'une peinture qui doit transcrire le récit de l'histoire. Ces règles sont elles-mêmes le résultat de réflexions menées dès l'époque médiévale : déjà chez Leon Battista Alberti, dans la section II « La peinture » de son *De Pictura* (rédigé en 1435), la peinture d'histoire est décrite comme une œuvre dont la composition doit se caractériser par une abondance de personnages structurés autour d'un thème central. Son but « est la représentation d'une histoire »⁸⁸, l'expression d'un sujet héroïque par une narration claire. Si Alberti propose un cadre théorique organisé autour de la narration et de la noblesse du sujet, il n'indique pas le type d'« histoire » à représenter. Il précise seulement les contraintes artistiques auxquelles ces œuvres à sujet narratif, déjà perçues comme le sommet de la peinture, doivent se conformer⁸⁹. Par la suite, à la Renaissance, les peintres représentent autant la mythologie et l'histoire romaine que les hauts faits contemporains, suivant une orientation patriotique et une « *conception humaniste de la peinture* »⁹⁰ qui veut que l'homme y occupe la première place.

Le XVII^e siècle constitue un moment de formalisation et de consécration du concept de la peinture d'histoire. En 1648 est créée l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont l'existence et la protection de la couronne vont contribuer à donner à l'artiste un statut supérieur à celui de simple artisan⁹¹. Plus encore, elle va notamment mettre en place des

⁸⁷ MÉROT Alain, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003 (1996), p. 16 et suiv.

⁸⁸ ALBERTI Leon Battista, *La Peinture*, édition de GOLSENNE Thomas, PREVOST Bertrand, revue par HERSANT Yves, Paris, Seuil, 2004, t. II, 33, p. 123. Voir sur Alberti les observations de Daniel Arasse, dans « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 37.

⁸⁹ KIRCHNER Thomas, *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 141.

⁹⁰ VERGNETTE François, « Peinture d'histoire (XV^e-XIX^e siècles) », in GERVEREAU Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde éditions, 2006, p. 796.

⁹¹ VAISSE Pierre, « Les genres dans la peinture du 19^e siècle », in ELSIG Frédéric, DARBELLAY Laurent, KISS Imola (dir.), *Les genres picturaux, Genèse, métamorphoses et transposition*, Genève, MetisPresses, 2010, p. 169. Sur ce point, et sur la question des liens entre l'Académie et la conception de la peinture d'histoire, voir

directives concernant la peinture d'histoire : en 1667, André Félibien jette les bases d'une structure théorique de la peinture autour de laquelle les réflexions sur la peinture graviteront jusqu'au XIX^e siècle⁹². Dans sa hiérarchie des genres publiée dans une introduction des conférences de l'Académie, il met en place une échelle de valeurs des différents genres basée sur l'opposition entre l'animé et l'inanimé :

*« Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. »*⁹³

Afin d'être supérieure aux autres, l'œuvre doit donc prendre pour sujet l'être vivant, en d'autres termes l'homme. La nature morte et le paysage sont donc inférieurs à la représentation du vivant, donc à la peinture animalière, qui elle-même est subordonnée à toutes les figurations de l'homme, portraituré ou mis en scène. Ces deux dernières catégories sont également hiérarchisées :

*« Un peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable, et il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes. »*⁹⁴

Félibien établit ici une distinction entre la fable et l'histoire, entre des sujets issus de l'imagination (mythologiques) et des emprunts à l'historiographie⁹⁵. Dès les fondements de la hiérarchie, mythologie et histoire (passée ou contemporaine) constituaient donc les deux répertoires de sujets du peintre d'histoire. Félibien ajoute une dernière catégorie qui surpasse les autres, l'allégorie (principalement pour le roi) : *« Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands*

aussi DURO Paul, *The Academy and the limits of painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge university press, Cambridge Studies in new art history and criticism, 1997.

⁹² Sur la hiérarchie des genres aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir DÉMORIS René, « La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 53-66.

⁹³ FELIBIEN André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard éditeur, 1668, n. p.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Daniel Arasse précise d'ailleurs que Félibien parle de « sujets » et non de « genres ». ARASSE Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 33.

hommes et les mystères les plus relevés ». Ces distinctions doivent être comprises en fonction d'un contexte de forte hiérarchisation de la société, où le genre choisi par le peintre détermine son statut et celui de son commanditaire⁹⁶ : la peinture d'histoire correspond à la noblesse, l'allégorie est réservée au souverain⁹⁷, et les autres genres (dont la peinture de genre, qui n'est pas encore mentionnée dans la hiérarchie) conviennent à la bourgeoisie.

Cette structuration de la peinture d'histoire par type de sujets est complétée par des critères artistiques. Félibien propose des cadres stricts afin que la peinture parvienne à l'inspiration la plus élevée : il recommande l'expression des passions par la noblesse de l'action qui constitue le sujet, sa lisibilité grâce à une composition claire, la vraisemblance qui impose l'usage du « costume » (la couleur locale) permettant au spectateur de s'instruire sur le contexte dans lequel se déroule l'action, et surtout l'unité d'action, qui n'empêche cependant pas d'évoquer ce qui a précédé, c'est-à-dire une forme – limitée – de narration. Il cite en exemple la toile de Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* (1637-1639, Paris, musée du Louvre), dans laquelle la famine vécue antérieurement par le peuple est visible, mais où la pluie d'hostie envoyée par le Ciel est plus particulièrement mise en avant. Le cadre théorique de la peinture d'histoire, autant thématique qu'artistique, est établi et diffusé à la fin du XVII^e siècle, et la représentation de l'histoire de France fait partie de ses sujets.

La première moitié du XVIII^e siècle est marquée par un déclin de la peinture d'histoire⁹⁸, et par un remaniement de la hiérarchie des genres. Jean Locquin, dans son étude sur ce genre entre 1747 et 1785, l'attribue au goût du temps pour le sensualisme et les coloris flamands⁹⁹. Plusieurs théoriciens s'emparent de la question et établissent des distinctions avec les autres genres afin de rendre toute sa noblesse à la peinture d'histoire. Les études de Roger de Piles¹⁰⁰, de l'abbé Jean Baptiste du Bos¹⁰¹ ou encore de Claude-Henri Watelet¹⁰² contribuent à affiner la hiérarchie des genres en ajoutant la notion de « peinture de genre ». Cette subdivision s'appuie sur plusieurs arguments, notamment celui d'une question de

⁹⁶ KIRCHNER Thomas, *op. cit.*, 2008, p. 384.

⁹⁷ KIRCHNER Thomas, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue de l'esthétique*, n° 31-32, 1993, p. 187-196.

⁹⁸ François de Vergnette, dans sa notice sur la peinture d'histoire, parle en effet du « déclin de la peinture d'histoire et du grand genre » dans la première moitié du XVIII^e siècle. VERGNETTE François, « Peinture d'histoire... », *art. cit.*, p. 797.

⁹⁹ LOCQUIN Jean, *La peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, Arthéna, 1978 (1912), p. XXIX.

¹⁰⁰ DE PILES Roger, *Cours de peinture par principes*, éd. Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, 1989.

¹⁰¹ DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1770.

¹⁰² Sur ce point, nous nous sommes basée sur l'étude de Mark Ledbury, « The hierarchy of genre in the theory and practice of painting in Eighteenth-Century France », in DECULTOT Elisabeth, LEDBURY Mark (dir.), *Théories et débats esthétiques au XVIII^e siècle, éléments d'une enquête*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 187-209.

graduation des talents, et celui de la nécessité d'une structuration pour éviter les dérives de sujets trop légers que seul le terme « peinture d'histoire » pouvait alors qualifier. Ainsi pour Watelet, dans son article sur le « genre » dans l'*Encyclopédie*, le mot sert à distinguer le peintre de genre et le peintre d'histoire, sans que cela n'entraîne de hiérarchisation. Les artistes doivent simplement se spécialiser selon leurs prédispositions, déterminées par leurs aptitudes¹⁰³. Il évoque aussi d'autres genres (paysage, pastorale héroïque, pastorale naturelle, etc.) et précise que des subdivisions complémentaires existent. Son texte procède plus d'un état des lieux que d'une analyse de ce que la peinture doit véhiculer. La Font de Saint-Yenne, au contraire, met en avant la notion de morale comme critère déterminant : la peinture d'histoire se caractérise par la valeur morale et dialectique du sujet, et pas par le sujet seul. Denis Diderot poursuit dans cette veine, suggérant que des toiles comme celles de Jean-Baptiste Greuze, qui peint des sujets appartenant au genre, devraient être considérées comme peintures d'histoire en raison de leur puissance morale¹⁰⁴. En exemple, il présente la *Piété filiale* (1763, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage) comme une fusion entre le genre et l'histoire, nouvelle catégorie qu'il appelle « peinture morale »¹⁰⁵. Dès lors, Greuze a pu être considéré comme le « peintre d'histoire de la réalité quotidienne »¹⁰⁶. On constate que le renforcement de la hiérarchie des genres a entraîné aussi sa déconstruction.

L'historien de l'art Mark Ledbury, afin de montrer la perméabilité entre les genres, prend pour modèle Jean-Honoré Fragonard et sa grande modernité : pour lui, ce peintre est à la charnière entre le système académique (son morceau d'agrément est tout à fait dans les critères de la peinture d'histoire : *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, 1765, Paris, musée du Louvre), et le système lucratif du marché de l'art qui l'amène à créer des œuvres inscrites dans d'autres genres. Finalement, la force concurrentielle de ce marché de l'art associé à un goût des élites qui se détachent de la grande peinture ainsi que les fortes

¹⁰³ WATELET Claude-Henri, « Genre, peinture », in DIDEROT Denis et d'ALEMBERT Jean le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences, et des métiers*, Lausanne, 1781, XVII, p. 970-1.

¹⁰⁴ « Il me semble que la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire est sensée, mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique ; Tesniere, Wowermans, Greuze, Chardin, Louthembourg, Vernet même sont des peintres de genre. Cependant je proteste que Le Père qui fait la lecture à sa famille, Le Fils ingrat et Les Fiançailles de Greuze, que les Marines de Vernet qui m'offrent toutes sortes scènes de la vie commune et domestique, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que Les Sept Sacrements de Poussin, La Famille de Darius de Le Brun, ou la Susanne de Vanloo », in Denis Diderot, *Essais sur la peinture, Œuvres complètes*, édition établie par J. Assézat et M. Tourneux, 1875-1877, p. 508.

¹⁰⁵ MUNHALL Edgar, « La signification des genres dans l'œuvre de Greuze », in MAI Ekkehard (dir.), *Triomphe et mort du héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Musée des beaux-arts de Lyon, Electa, 1988, p. 103.

¹⁰⁶ ROSENBERG Pierre, *La Mort de Germanicus de Poussin*, Paris, Musée du Louvre (19 mai au 17 septembre 1973), Paris, édition des Musées Nationaux, 1973, p. 58.

modifications des hiérarchies sociales rendaient presque impossible le maintien de la hiérarchie académique des genres.

Dans ce contexte mouvant, une réforme esthétique se met en place autour de 1750, dont le but, ainsi que Jean Locquin l'a bien montré, est d'abord de restaurer l'ascendance de l'Académie. Ce processus, qui va aboutir au néoclassicisme incarné par Jacques-Louis David, a impliqué une revalorisation de la peinture d'histoire et notamment de l'histoire nationale. Jean Locquin a observé la persistance de l'allégorie et une forte baisse de la peinture de batailles, mais surtout le développement de l'histoire médiévale, moderne et contemporaine, timide vers 1765, puis plus important autour de 1775¹⁰⁷. Cet essor – dont Pierre Vaisse a constaté qu'il se manifeste partout en Europe¹⁰⁸ – est lié pour la France à l'avènement de Louis XVI et à la nomination du comte d'Angiviller à la direction générale des Bâtiments. L'histoire de France est mise en avant à travers certaines commandes passées par d'Angiviller, qui mène une politique active en matière de commandes royales de peintures d'histoire afin de « ranimer » ce genre¹⁰⁹. Il demande notamment en 1776 à Nicolas-Guy Brenet de peindre *Honneurs rendus au connétable Du Guesclin par la ville de Randon* (comme trait de respect pour la vertu), et à Louis Durameau *Le chevalier Bayard remet sa prisonnière à sa mère et la dote* (comme trait de respect pour les mœurs)¹¹⁰. On retrouve la même démarche pour sa commande de la série des Hommes Illustres pour la Grande Galerie du Louvre : « *Incarner les hauts faits de la France et de l'esprit patriotique et ainsi, non seulement se voir honorés par le souverain mais aussi servir de modèles, par leurs vertus exemplaires, pour l'action du temps* »¹¹¹. La vertu patriotique de la représentation de l'histoire de France est essentielle dans ces œuvres, selon une conception qui se perpétuera par la suite. Ce type de commandes s'inscrit dans l'esprit académique – ces toiles figurent les « grandes actions » des hommes érigés en modèles de vertu – mais montre aussi que, tout en se maintenant dans des représentations allégoriques plus traditionnelles, la peinture d'histoire de France se développe dans une conception réaliste (couleur locale). La nécessité de vraisemblance, critère de la peinture d'histoire, impose aux artistes qui s'emparent de l'histoire nationale pour leurs sujets d'être attentifs à la restitution du sujet, et de faire donc

¹⁰⁷ À noter aussi que la peinture d'histoire se maintient fortement dans le cadre religieux. Voir SCHNAPPER Antoine, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, édition complétée par GOUZI Christine, Paris, Arthéna, 2010, p. 178.

¹⁰⁸ VAISSE Pierre, « Les genres... », *art. cit.*, p. 172.

¹⁰⁹ LOCQUIN Jean, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁰ *Idem*, p. 51.

¹¹¹ GAEHTGENS Thomas W., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011, p. 51.

preuve d'une certaine exactitude historique¹¹², qu'il s'agisse d'histoire antique ou moderne. On retrouve là l'idée de Félibien selon laquelle l'artiste est aussi un savant.

Les événements de la période révolutionnaire vont renforcer l'importance de la représentation de l'histoire nationale, et faire jaillir celle de l'actualité¹¹³. Jacques-Louis David, pourtant acteur du classicisme de la peinture d'histoire, en est un des principaux artisans sans doute en raison de son intérêt personnel pour les événements. Il avait adressé aux révolutionnaires cette sentence : « *Vos sages lois, vos vertus, vos actions vont multiplier sous nos yeux des sujets dignes d'être transcrits à la postérité par tous les beaux-arts* »¹¹⁴. L'artiste prend non seulement conscience que l'actualité peut être un sujet privilégié de l'histoire, ce qui conduit progressivement vers l'idée qu'il peut aussi contribuer aussi à sa construction, ainsi que l'a écrit Philippe Bordes : « *L'artiste a conscience qu'il doit être l'agent de l'histoire et non seulement son témoin* »¹¹⁵. Ce glissement est manifeste dans l'œuvre de David : en 1785, il peint le *Serment des Horaces* (1785, Paris, musée du Louvre) qui incarne selon Locquin l'aboutissement de l'élan vers le classicisme¹¹⁶, et six ans plus tard il représente le *Serment du Jeu de Paume* (1791, Paris, musée Carnavalet). Dans cette dernière toile, le peintre fixe dans les mémoires un événement contemporain qu'il a jugé historique. L'influence de la période révolutionnaire sur les arts entraîne une certaine liberté dans la représentation de l'actualité, qui se distingue nettement des représentations académiques de l'histoire gréco-romaine ou de la mythologie. Toutes, pourtant, sont des « peintures d'histoire ».

Le règne de Napoléon Bonaparte accentue encore la tendance à la figuration du contemporain, notamment par le biais de commandes officielles qui permettent à l'Empereur de forger son image : on peut à nouveau citer David avec une œuvre de propagande, *Le Sacre de Napoléon* (1805-1807, Paris, musée du Louvre)¹¹⁷. De plus, ces tableaux d'histoire qui vantent les mérites du régime vont redonner ses lettres de noblesses à la peinture de bataille. Ce genre réunit à la fois une conception classique de la peinture d'histoire héritée d'une longue tradition, et des sujets tirés de l'actualité la plus récente. Il en vient donc à incarner la

¹¹² WESTFEHLING Uwe, « Héros, anti-héros, héros anonyme », in MAI Ekkehard (dir.), *op. cit.*, p. 144.

¹¹³ WHITELEY John, « Art, hiérarchie et Révolution française », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 67-77.

¹¹⁴ Cité par Philippe Bordes dans « La fabrication de l'histoire par Jacques-Louis David », in MAI Ekkehard (dir.), *op. cit.*, p. 111.

¹¹⁵ BORDES Philippe, MICHEL Régis (dir.), *Aux armes et aux arts, les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 105.

¹¹⁶ LOCQUIN Jean, *op. cit.*, p. XXX.

¹¹⁷ BORDES Philippe, « La fabrication de l'histoire par Jacques-Louis David », in MAI Ekkehard (dir.), *op. cit.*, p. 115.

peinture d'histoire du XIX^e siècle, celle qui se conforme au dogme académique dans sa composition, et qui est aussi ancrée dans son historicité. Nous verrons que cette conception se pérennise jusqu'au Second Empire.

La peinture d'histoire est donc, depuis le XVII^e siècle, intrinsèquement liée à l'État. Si l'usage de la représentation de l'histoire par les gouvernements n'est pas neuve au XIX^e siècle, le recours à l'histoire nationale dans des buts politiques s'accroît en revanche notablement. La Révolution française, nous l'avons vu, a joué un rôle dans cette évolution vers une conception de l'artiste comme agent de l'histoire. Napoléon Bonaparte se sert des peintres d'histoire (David, Antoine-Jean Gros) pour véhiculer une image forte et positive de son règne. Les caractéristiques stylistiques académiques sont conservées malgré des changements au niveau des sujets : ils héroïsent le souverain dans des scènes historiques (et plus seulement allégoriques), dans un but de légitimation politique et sans avoir recours à l'allégorie. Cette instrumentalisation de la peinture d'histoire se poursuit avec le retour de la monarchie en 1815 : Louis XVIII et Charles X doivent justifier leur position sur le trône, qui n'est désormais plus aussi évidente que sous l'Ancien Régime¹¹⁸. Le recours à l'historicisme était, dans ce contexte, impératif. Des sujets de ce type n'étaient pas totalement inédits, mais ils trouvent au début du XIX^e siècle un fort développement en raison des contextes politique et historique. La Restauration emprunte par exemple au passé monarchique de la France des comparaisons flatteuses, par le biais de François I^{er} ou Henri IV¹¹⁹. Le Salon de 1817 notamment est marqué par le succès des peintures à sujet historique, ce qui montre que le public aussi commence à manifester un réel intérêt pour ce type d'œuvres¹²⁰. Par la suite, sous la monarchie de Juillet, la mise en place du musée historique de Versailles (1837) constitue un apogée de l'utilisation de l'histoire nationale dans un but politique : il est né de la volonté patriotique d'une reconstitution historique nationale depuis les origines (en réalité depuis les Francs) pour donner une unité au peuple, dont le vecteur principal était la peinture d'histoire. La conception de la peinture d'histoire a donc évolué depuis le XVII^e siècle en fonction des événements politiques, son instrumentalisation par les chefs d'État, et de la place croissante accordée à l'histoire au sein de la société.

¹¹⁸ Sur ce point, voir LACAMBRE Geneviève, « La politique d'acquisition sous la Restauration : les tableaux d'histoire », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, pp. 331-344.

¹¹⁹ « Les royalistes cherchent dans la vie de François I^{er} ou de Henri IV des allusions délicates au règne présent et opposent aux souvenirs néfastes de la France révolutionnaire les siècles de religion et de fidélité monarchique », ROSENTHAL Léon, cité dans LACAMBRE Geneviève, « La politique d'acquisition... », *art. cit.*, p. 338.

¹²⁰ CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les Artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.

Écueils dans la hiérarchie des genres : le déferlement de l'histoire au XIX^e siècle

La peinture d'histoire, au début du XIX^e siècle, se présente sous une multitude de formes, dont les variations se mesurent aux sujets, à leur interprétation, leur usage, et à leur style. L'émergence d'une conscience historique et du rôle de l'artiste à ce propos prend une part essentielle dans la décomposition de la hiérarchie académique. Deux tendances s'affrontent à l'aube du XIX^e siècle : d'un côté, la génération romantique utilise abondamment l'histoire nationale en se détachant progressivement des critères classiques¹²¹ ; de l'autre, l'Académie continue à promouvoir – et notamment à travers la figure de David – une peinture d'histoire idéale basée sur la hiérarchie des genres¹²². Les mutations de ce genre contrastent avec les exigences réaffirmées de l'Académie, ce qui n'a fait que renforcer la séparation entre les deux écoles – traditionnelle et moderne – au détriment de l'acceptation d'un changement inévitable. En conséquence, les deux tendances se radicalisant, l'une s'est renfermée sur ses sujets antiques et sur la peinture de figure tandis que l'autre s'est emparée de l'histoire nationale. Par contraste, cette dernière peine à se faire appeler « peinture d'histoire ».

De nouveaux genres voient le jour où l'histoire occupe une place centrale, confirmant une tendance des peintres à s'écarter des préceptes académiques pour aller davantage dans le sens du public et surtout d'une clientèle bourgeoise. La première de ces catégories est la peinture dite « troubadour », qui se situe entre peinture d'histoire et scène de genre. Le terme, créé plus tard, correspond à des œuvres peintes entre 1802 et 1814 que la critique range dans ce qu'elle appelle le « genre anecdotique » : les peintres de ce genre développent des scènes anecdotiques tirées de l'histoire nationale, dans des formats réduits, avec une touche précise et une facture lisse. Il s'agit de traduire avec vérité non pas la réalité archéologique mais l'esprit d'une époque par le biais de ses mœurs, dans une intention édicatrice. Ainsi que l'a exposé François Pupil dans son ouvrage sur le sujet, la peinture troubadour est « *fondée sur une sympathie mélancolique pour ce qui a disparu, [elle] propose une certaine idéalisation de l'histoire et si elle met à profit les progrès de la vérité du costume, elle ne retient que ce qui*

¹²¹ Paul Duro parle d'une utilisation du passé comme « corne d'abondance » : « *New romantic conception of history [...] : the past as cornucopia* », DURO Paul, « Giving up on history ? Challenges to the hierarchy of the genres in early Nineteenth-century France », *Art history*, 2005, vol. 28, n° 5, p. 695

¹²² Stephen Bann confirme que la hiérarchie des genres est toujours bien présente au début du XIX^e siècle : « *French painting in the early nineteenth century was still dominated by the principle of the hierarchy of the genres, which had been affirmed under the reign of Louis XIV with the foundation of the Academy, and was defended by successive generations of academicians throughout the political vicissitudes of Revolution, Empire and Restoration* », BANN Stephen, « Questions of genres in early nineteenth-century French painting », *New literary History*, n° 34, 2003, p. 501.

lui convient pour atteindre à l'effet rare escompté »¹²³. Aussi, les reconstitutions ne se veulent pas exactes, au profit de l'inédit et du sentiment transmis par le sujet. Les artistes sont malgré tout influencés par le contexte scientifique qui sera déterminant pour l'ensemble du XIX^e siècle : « La naissance de la peinture « troubadour » est également à replacer par rapport à un courant historiciste et archéologique »¹²⁴. Les artistes avaient accès aux publications des historiens, aux sources, aux pièces archéologiques servant d'appui à leur inspiration. Le dialogue entre art et histoire s'intensifie au fil du XIX^e siècle. La place de ces représentations de l'histoire nationale au sein de la hiérarchie des genres pose question : Marie-Claude Chaudonneret a montré que dans le début des années 1820, certains critiques commencent à envisager le genre anecdotique comme une composante de l'histoire et non pas du genre, et comme un moyen de renouveler la peinture d'histoire¹²⁵. D'après Jean et Geneviève Lacambre, cela tient à la faveur de ces œuvres auprès du public et surtout du roi qui en devient commanditaire¹²⁶. Le succès de cette peinture anecdotique dure jusqu'à la fin de la Restauration, où le public commence à être lassé par sa prolifération. La relève est assurée par la génération des peintres romantiques qui s'emparent également des sujets nationaux, mettant en scène ses épisodes les plus dramatiques, mais surtout par les tenants du « genre historique » dont le terme est créé en 1824 et se généralise après 1833¹²⁷. Chez les peintres de ce genre, la facture est moins minutieuse, et l'importance de la vérité archéologique et historique se renforce, le tout dans un grand format. Grâce aux œuvres de Paul Delaroche¹²⁸, le genre historique tend progressivement à être considéré comme une nouvelle forme de peinture d'histoire, qui se distingue par sa « façon d'interpréter le sujet, de le décrire avec vérité comme cherchait à le faire la nouvelle école historique »¹²⁹. Il connaît un réel succès sous la monarchie de Juillet, et l'adoption du terme au Salon de 1833 constitue un nouvel écueil à la hiérarchie des genres théoriquement cristallisée entre l'histoire au sommet et le

¹²³ PUPIL François, *Le Style Troubadour*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985, p. 394.

¹²⁴ CHAUDONNERET Marie-Claude, *La peinture troubadour, deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842) et Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, Arthéna, 1980, p. 20.

¹²⁵ CHAUDONNERET Marie-Claude, « Du "genre anecdotique" au "genre historique", une autre peinture d'histoire », *Cat. Exp. Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, RMN, 1995, p. 78.

¹²⁶ LACAMBRE Geneviève « La politique d'acquisition... », *art. cit.*, p. 337.

¹²⁷ Création à la suite de la polémique entre Étienne Delécluze et Adolphe Thiers. SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1860-1900), la lyre ou le poignard*, Paris, Arthéna, 2014, p. 44.

¹²⁸ Voir sur ce point l'analyse de l'importance de Delaroche dans la constitution du genre historique par Stephen Bann, « Au fil de l'histoire : généalogie des genres "anecdotique" et "historique" », in BANN Stephen, PACCOD Stéphane (dir.), *L'invention du passé, Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1820*, tome II, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts (19 avril-21 juillet 2014), Paris, Hazan, 2014, p. 13-25.

¹²⁹ CHAUDONNERET Marie-Claude, « Du "genre anecdotique"... », *art. cit.*, p. 80.

genre, inférieur¹³⁰. Toutefois, si le genre historique a pu être loué par certains critiques, comme Adolphe Thiers qui le compare au Grand Genre et y voit un moyen de « [Représenter] *les costumes, les mœurs, les physionomies du moyen âge, avec une vérité et une noblesse tout-à-fait dignes de la grande peinture d'histoire* »¹³¹, elle est désavouée par d'autres qui voient les mœurs et les chroniques comme la source de la décadence de la peinture française. Léon Lagrange parle même d'« absence de l'art » :

*« Placer l'un à côté de l'autre les personnages indispensables, les éclairer également de façon à mettre en évidence les richesses de leur toilette, glisser légèrement sur l'expression, adoucir ou supprimer le geste, s'interdire avec soin tout effet qui tendrait à sacrifier telle ou telle partie, veiller en un mot à ce que rien ne compromette l'équilibre, c'est l'art nouveau, ou plutôt n'est-ce pas l'absence de l'art ? »*¹³²

L'apparition de ces nouveaux genres, et surtout leur succès auprès du public, met en évidence le nouveau rapport des peintres à l'histoire. Ce genre va permettre, d'une part, de diversifier le répertoire de sujets de la peinture d'histoire, ainsi que Henri Loyrette l'a expliqué : « *La veine historique, nourrie à un certain renouvellement des sources d'inspiration se révéla comme l'une des voies possibles pour sortir le grand genre de l'impasse dans laquelle il risquait de sombrer* »¹³³. Il permet aussi de véhiculer des idées et opinions sur le présent en ayant recours à l'histoire du passé : l'historicisme¹³⁴. Cette doctrine connaît un succès réel auprès du public qui apprécie les représentations véritables et les thèmes provenant de la vie quotidienne de l'histoire, ce que Thiers appelle « l'amour de la réalité »¹³⁵. L'historicisme est non seulement une référence à l'histoire passée, mais correspond aussi à l'idée selon laquelle l'histoire permet d'énoncer des vérités morales relatives à l'homme. Cela rappelle la grande peinture d'histoire, qui serait traitée de surcroît avec un souci de minutie et de reconstitution historique¹³⁶. Le genre historique serait alors « une autre peinture d'histoire », suivant les termes de Marie-Claude Chaudonneret¹³⁷. Les héros vertueux de l'Antiquité sont remplacés

¹³⁰ CHAUDONNERET Marie-Claude, « De la peinture d'histoire à l'illustration, le "genre historique" », in Cat. exp., *Eugène Delacroix, 1805-1865*, Musée national du château de Pau, Musée des beaux-arts de Pau (17 décembre 2005-19 mars 2006), Paris, RMN, 2005, p.103-108.

¹³¹ THIERS Adolphe, « Direction des Arts et particulièrement de la peinture en France », *Revue européenne*, t. 1, février 1824, p. 36.

¹³² LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, 1861, tome X, p. 344.

¹³³ LOYRETTE Henri (dir.), *L'art Français, 1819-1905*, Paris, Flammarion, 2006, p. 48.

¹³⁴ LACAMBRE Geneviève, « La politique d'acquisition... », *art. cit.*, p. 338.

¹³⁵ THIERS Adolphe, « Direction des Arts... », *art. cit.*, p. 35.

¹³⁶ MARTIN Catherine, *La peinture d'histoire sous la Restauration (1814-1830) en France*, 2004, Thèse de doctorat sous la direction de Dominique Jarrassé, Université de Bordeaux, p. 8-12.

¹³⁷ CHAUDONNERET Marie-Claude, « Du "genre anecdotique"... », *art. cit.*, p. 76-85.

par des grands hommes de notre propre histoire, qui exaltent avec une certaine nostalgie la grandeur nationale et permettent aux événements contemporains de s'inscrire dans une continuité, de légitimer le présent par l'héritage de notre passé. Cette conception très nationaliste de la peinture tient encore une place importante dans les œuvres du Second Empire. Mais la hiérarchie des genres, ébranlée dans la première moitié du XIX^e siècle, n'aura progressivement plus de réelle signification, au point qu'en 1877 Georges Lafenestre évoque la disparition de la hiérarchie entre genre historique et peinture d'histoire :

*« La juste distinction qu'on faisait autrefois chez les peintres, entre l'histoire et le genre historique, est tout à fait oubliée. La dimension des œuvres n'annonce plus leur portée. [...] Les accessoires de costume et de mobilier, les détails particuliers de physionomie ou d'expression, les petits effets d'un pittoresque à la mode y tiennent presque toujours trop de place pour que la composition revête ce caractère général, typique, élevé, impersonnel, qui est la marque de la grande peinture. »*¹³⁸

Pour preuve, nombreux sont les peintres qui alternent entre genre historique et peinture d'histoire plus classique. La traditionnelle dichotomie perd alors de son intérêt et de son sens, et n'est perpétuée que par le système d'enseignement académique, et par des critiques nostalgiques. Dans le même esprit, les sujets historiques contaminent peu à peu la peinture religieuse également, et les peintres se voient confier des représentations de saint Louis, par exemple, figuré dans des scènes historiques plus que de dévotion.

Somme toute, la place primordiale qu'occupent les représentations de l'histoire nationale au XIX^e siècle peut être interprétée comme un retour aux sources académiques. En effet nous avons vu qu'André Félibien, dans sa hiérarchie des genres formulée en 1667, avait établi que les sujets les plus nobles se trouvent dans la mythologie, l'histoire antique mais aussi dans l'histoire nationale. Ce n'est qu'après le milieu du XVIII^e siècle que pour revivifier la peinture d'histoire, l'Académie a préconisé les sujets antiques. C'est d'ailleurs à cause de cet enfermement doctrinal et d'un refus d'évoluer en fonction des attentes de la société que ce type de peinture a connu une telle désaffection. La représentation d'événements historiques même récents pourrait donc répondre au qualificatif de peinture d'histoire, et le genre historique constitue une nouvelle forme de la peinture d'histoire. Toutefois, la multiplication des formules, le maintien au XIX^e siècle d'une opposition entre les sujets inspirés de l'histoire

¹³⁸ LAFENESTRE Georges, « Salon de 1877 », *Le Moniteur Universel*, 8 mai 1877.

antique et ceux piochés dans l’histoire nationale, et la frilosité à qualifier de peinture d’histoire tous les types de représentations de l’histoire rend l’emploi de ce terme délicat durant tout le siècle, et notamment sous le Second Empire.

B. Qualifier la peinture d’histoire sous le Second Empire : entre peinture d’histoire académique et peinture à sujet historique

Le Second Empire : la mutation par le mélange des genres

La peinture d’histoire sous le Second Empire s’inscrit dans cet héritage évolutif complexe. En effet, tous les genres sont représentés dans les œuvres exposées aux Salons pendant la période 1852-1870 ; elles développent avec une relative liberté des sujets très variés. Face à cette prolifération parfois difficilement classable, les critiques d’art tentent de mettre de l’ordre et sont nombreux à rédiger des comptes rendus où les œuvres sont classées par catégories : peinture d’histoire, peinture de bataille, genre historique, genre anecdotique, etc. La répartition est souvent ardue, car les artistes n’hésitent plus à mêler les genres dans une même toile, cherchant moins à s’intégrer dans une école de peinture qu’à proposer une œuvre qui plaira au public. Cette liberté de ton est certainement liée à la perte d’influence de l’Académie qui revendique une tradition qui ne correspond plus aux attentes de la clientèle bourgeoise, mais surtout à la décomposition de la hiérarchie des genres évoquée précédemment. Le développement des catégories hybrides comme le genre historique témoigne du refus des peintres dès les années 1840 de s’affilier à une école (classicisme, romantisme) en faveur d’une liberté d’interprétation et de traitement des sujets. Ce que Léon Rosenthal avait qualifié – avec un excès de structuration – comme le *juste milieu*¹³⁹, regroupant Paul Delaroche, Léon Cogniet, Horace Vernet, correspond à une génération d’artistes qui se détachent des principaux courants de peinture. De cette tendance à ne pas s’enfermer dans un style découle un éclectisme dans la production artistique dont on constate puissamment les effets sous le Second Empire. Le mouvement des néo-grecs, étudié par Hélène Jagot, en est un exemple¹⁴⁰ :

¹³⁹ ROSENTHAL Léon, *Du Romantisme au Réalisme, Essai sur l’évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Henri Laurens, 1912. Sa classification est nuancée dès 1928 par Louis Hauteceur, qui propose de voir plutôt des influences réciproques : « *Si les peintres classiques sont animés par l’esprit romantique, par contre les peintres romantiques ne sont pas étrangers au classicisme* », HAUTECEUR Louis, « les origines du romantisme », in FOCILLON Henri, HAUTECEUR Louis, REY Robert, *Le Romantisme et l’art*, Paris, éd. Henri Laurens, 1928, p. 18.

¹⁴⁰ JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque, op. cit.*

ces artistes (Gérôme, Hamon, Boulanger) qui commencent à exposer dans les années 1840, s'inspirent de l'Antiquité grecque mais l'abordent sous un angle anecdotique. Cette peinture qui se situe entre histoire et genre perturbe les critiques d'art mais plaît au public. Elle est représentative de la dilution de la définition de la peinture d'histoire en une multitude d'approches. Le succès de ces nouvelles catégories, longtemps vues par la critique comme secondaires (comme le genre historique) se mesure à leur portée internationale, ainsi que l'a montré Stéphane Paccoud¹⁴¹. Les critiques d'art restent les derniers, avec l'Académie (nous approfondissons ces points plus loin), à défendre et regretter la peinture d'histoire classique, entretenant avec emphase un débat opposant le genre et l'histoire qui n'a plus de véritable fondement sous le Second Empire. La peinture classique (sujets mythologiques, antiques et le nu) ne disparaît pas pour autant, et reste soutenue par des acquisitions de l'État ; le nu est notamment encouragé par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin*¹⁴². Mais le changement important se situe dans l'essor de l'intérêt pour les sujets inspirés de l'histoire nationale. Cette dynamique est visible sous le régime de Napoléon III : entre 1852-1860 et 1860-1870, le nombre de toiles à sujet historique est multiplié par deux.

Inscrits dans la continuité du travail des artistes de la génération précédente, les peintres du Second Empire s'inspirent des textes historiques qui se multiplient et dont l'accès est de plus en plus aisé. Le recours à la source – historique, journalistique, littéraire – s'impose progressivement. Les artistes développent des scènes historiques en s'appuyant sur des sources textuelles et archéologiques, mais avec des motivations variables. Il n'est donc pas aisé de ranger ces peintures dans les catégories de la peinture d'histoire ou du genre historique ou du genre anecdotique, car les critères s'y entremêlent ; les artistes eux-mêmes ne peuvent être affublés de telle ou telle étiquette, car ils créent des œuvres dont le style, le sujet ou le genre varient d'un Salon à l'autre. Malgré tout, toutes ces œuvres présentent un point commun : la portée morale. Elle est plus ou moins forte, depuis l'idéal d'un temps révolu, l'érection de personnages historiques en modèles, ou l'édification du spectateur. Ce critère pourrait faire entrer ces toiles dans la définition classique de la peinture d'histoire, cependant la tendance presque systématique à la couleur locale les rattacherait davantage au genre historique. Les critères du format et du style ne sont pas non plus déterminants, ainsi que nous le verrons plus loin. Aussi, il semble impossible de conserver ces termes pour qualifier les représentations de l'histoire sous le Second Empire et nous avons préféré les

¹⁴¹ PACCOD Stéphane, « "L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toutes ses gravures." Succès et diffusion du "genre historique" en Europe », in BANN Stephen, PACCOD Stéphane (dir.), *op. cit.*, p. 92-103.

¹⁴² BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, Paris, Ve Jules Renouard, 1867.

réunir sous l'expression de « peinture à sujet historique ». La seule exception notoire est la peinture de bataille, dont nous verrons qu'elle est le dernier bastion de la peinture d'histoire bien que figurant des événements contemporains ; elle aussi, toutefois, subit l'influence de la peinture de genre.

Le Second Empire ne prend pas de position très tranchée sur ces questions. La réforme de l'École des beaux-arts (1863) est à cet égard révélatrice. Malgré une tentative émanant de l'État de donner sa propre orientation aux arts, celui-ci « *se révéla impuissant à définir un style cohérent qui put exprimer son idéologie* », pour citer Alain Bonnet¹⁴³. Ce dernier met en évidence que la réforme présente cette nouveauté que l'art officiel est nettement séparé de l'Académie : retrait du jury des Salons et de la direction de l'École. Le gouvernement, par l'intermédiaire des ministres des beaux-arts, suggère aux artistes de s'intéresser aux genres dits inférieurs (Fould), de faire preuve d'originalité afin de renouveler l'art national (Walewski), d'améliorer la qualité de leurs œuvres par une étude sérieuse et approfondie (Nieuwerkerke)¹⁴⁴. Les préconisations restent donc peu précises en ce qui concerne le style. Concernant les genres, la scission avec l'Académie en 1863 tend à remettre en cause la prééminence de la peinture d'histoire. Toutefois, cette dernière n'a jamais été prioritaire dans les achats ou commandes d'État, et la peinture religieuse reste le genre principalement acquis ou commandé (30 % du total sur tout le Second Empire, annexe 10)¹⁴⁵. En définitive, les genres sur lesquels le gouvernement exerce une véritable action sont les portraits impériaux qui sont distribués dans toutes les communes de France, et la peinture de bataille¹⁴⁶.

Déterminer les noms des peintres officiels d'un gouvernement qui n'a pas eu de véritable politique artistique nette est une gageure. Certains artistes étaient proches du gouvernement et surtout de la famille impériale, comme Jean-Baptiste Carpeaux (qui fut le professeur de dessin du prince) et Sébastien-Melchior Cornu (époux de la sœur de lait de Napoléon III), mais ils n'ont pas bénéficié d'importantes commandes qui auraient pu infléchir le style du régime. Les œuvres exposées dans la partie centrale du Salon, où la peinture officielle (les commandes d'État) était présentée appartiennent principalement à la peinture de bataille, représentée par Adolphe Yvon, Hippolyte Bellangé, Henri Philippoteaux. Or, ce genre présente des codes spécifiques et n'influence pas les autres genres. Ces artistes officiels

¹⁴³ BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle, la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires, 2006, p. 157.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 157-162.

¹⁴⁵ Statistiques établies à partir du calcul de Pierre Angrand (ANGRAND Pierre, « L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968, p. 303-348) et de notre propre recherche pour la période 1860-1870.

¹⁴⁶ ROBICHON François, *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Herscher, 1998, p. 9.

sont nombreux¹⁴⁷, et sont représentatifs d'un aspect de la politique artistique du gouvernement, mais si les thématiques étaient déterminées par les guerres du Second Empire, le style de la majorité de ces peintres restait dans la tradition de ce genre propagandiste, sans que le gouvernement y ait joué un rôle déterminant.

L'Exposition universelle de 1867 est un indicateur de cette absence de parti-pris de la part de l'État vis-à-vis des genres. Le gouvernement choisit de mettre en avant dans un pavillon prévu une sélection d'œuvres d'art effectuée par une commission placée sous la direction du cousin de l'Empereur, le Prince Napoléon-Joseph Bonaparte. Les quatre médaillés incarneraient donc les plus grands talents français, et surtout ceux que l'État encourage : Ernest Meissonier, Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel et Théodore Rousseau¹⁴⁸. Dans ce palmarès, la grande diversité de styles et de genres est frappante. Théodore Rousseau est un paysagiste, Alexandre Cabanel est ancré dans la tradition académique, Gérôme s'inscrit dans le réalisme historique. Meissonier, qui traite des peintures de bataille à la manière de peintures de genre, est peut-être encore plus représentatif de cette tendance à l'affranchissement des catégories. Les quatre médaillés de l'Exposition universelle (section beaux-arts) sont véritablement exemplaires de l'orientation du gouvernement, dont la politique est finalement la diversité des créations, et le renouvellement de l'école française. Les artistes pouvaient ainsi trouver leur compte parmi une variété de peintres officiels, du moins cautionnés par l'État, et poursuivre dans cette démarche individualiste au sein d'une production picturale du Second Empire fortement bigarrée.

Les initiatives du Second Empire poussent donc les artistes à une certaine liberté stylistique. La distinction entre art officiel et académie renforce la dissolution de la hiérarchie des genres, et entraîne plus encore les peintres à proposer de nouvelles formules plutôt que de s'enfermer dans une peinture d'histoire traditionnelle. La faible action du gouvernement a donc certainement encouragé le renouvellement de ce genre vers la peinture à sujet historique. Les prédictions pessimistes du comte de Forbin se sont révélées inexactes : en 1833, il dit que « *la peinture d'histoire est de tous les genres, celui qui représente le plus de difficultés et qui exige les études les plus sévères, les plus classiques... Si la peinture d'histoire cessait d'être encouragée par le gouvernement, les artistes qui s'y sont adonnés jusqu'à ce jour, n'y*

¹⁴⁷ Léon Lagrange indique par exemple que le Salon central lors de l'exposition de 1861 était occupé par les œuvres à caractère officiel de Paternostre, Devilly, Yvon, Pils, et Flandrin. LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *art. cit.*, p. 203.

¹⁴⁸ MANTZ Paul, « Les beaux-arts à l'exposition universelle », *Gazette des beaux-arts*, t. XXIII (1^{er} octobre 1867, 4^e livraison), p. 321.

trouvant plus de moyens d'existence, ne manqueraient pas de l'abandonner »¹⁴⁹. Le renouvellement du genre a constitué la solution contre la disparition d'un type de peintures qui ne correspondait plus à la société et au marché de l'art.

Le Second Empire est l'aboutissement de plusieurs décennies d'évolution de la peinture d'histoire et de mutation des genres¹⁵⁰. Cette période se distingue des précédentes par un renforcement de l'éclectisme des créations en peinture, par une forme de liberté à l'égard du sujet et de sa mise en forme. L'étude des créations artistiques de la période a d'ailleurs conduit Geneviève Lacambre et Joseph Rishel à dire du Second Empire qu'il est une phase complexe où les styles ne peuvent plus servir de base de classement : « *L'un des caractères importants de la peinture sous le Second Empire a été, en fait, l'absence d'une classification stylistique déterminée. [...] Il est préférable [...] de parler de la peinture du Second Empire en fonction des sujets plutôt que des styles* »¹⁵¹. Si on ne peut y voir une école forte, ni une volonté affirmée du gouvernement de favoriser un genre en particulier, et si les critiques d'art déplorent constamment l'état de la peinture pendant ces quelques dix-huit années, le Second Empire brille par une production riche et inédite, par des œuvres inclassables au moins dans les catégories fixés par l'Académie et perpétuées par la critique. Il est un moment de transition essentiel, entre une forme d'achèvement des évolutions de la première moitié du siècle, qui précède un renouvellement des formules sous la Troisième République. Cette dernière période, ainsi que Pierre Vaisse et Pierre Sérié¹⁵² l'ont bien montré, est marquée par un maintien de la doctrine académique qui se revivifie par le biais de la peinture décorative, par l'affirmation du nu, et par les catégories de la « peinture de style » et de la peinture d'histoire sociale. Pierre Vaisse a montré que si l'Académie parvient à pérenniser sa doctrine, il n'est plus question d'un style commun, montrant ainsi la diversité des formes que la peinture d'histoire continue d'emprunter¹⁵³. Sa notion s'élargit considérablement, au point de « se confondre avec une peinture de genre sublimée »¹⁵⁴, et ce mécanisme s'observe dès le Second Empire. Les sujets empruntés à l'histoire récente se multiplient, au point d'amener

¹⁴⁹ Le Comte de Forbin, Rapport de la direction des Musées sur le salon de 1833, cité dans GAEHTGENS Thomas W., *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁰ Joseph Sloane l'avait vu très tôt : « *The old hierarchy of forms which set "la peinture d'histoire" at the pinnacle of artistic achievement, and landscape and still life at the foot, was too firmly rooted to be easily overthrown, and it remained generally in force until the middle of the century* », SLOANE Joseph, « The Tradition of Figure Painting and Concepts of Modern Art in France from 1845 to 1870 », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, No. 1 (Sep., 1948), p. 2.

¹⁵¹ LACAMBRE Geneviève, RISHÉL Joseph, « Peinture », in Coll., *L'Art en France sous le Second Empire*, Cat. Exp. Grand Palais, Paris (11 mai-13 août 1979), Paris, RMN, 1979, p. 299.

¹⁵² VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995. SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*

¹⁵³ VAISSE Pierre, *idem.*, p. 68.

¹⁵⁴ VAISSE Pierre, « Les genres... », *art. cit.*, p. 174.

Geneviève Lacambre et Joseph Rishel à parler de la peinture d'histoire comme d'une « catégorie sans cesse élargie »¹⁵⁵. Cette dilatation découle selon eux du développement de variantes :

« *Un autre aspect de la peinture d'histoire, qui apparaît nettement à travers l'œuvre de Delaroche ou même d'Ingres, était la représentation d'un récit tiré non de l'Antiquité, mais de périodes historiques plus récentes ; il y eu un renouveau d'intérêt, soit avec les sujets médiévaux de Penguilly-L'Haridon, soit avec ceux qui étaient empruntés à la Renaissance et au XVII^e siècle, en particulier par Gérôme et Meissonier. Mais surtout, chez ce dernier, il y avait une tendance à éliminer l'élément héroïque, et avec lui les implications morales du sujet, et à réduire cette tradition à une nouvelle forme de peinture de genre, dans laquelle on attachait plus de prix à l'exactitude du détail historique qu'à l'importance de l'événement décrit.* »¹⁵⁶

Une abondance de terminologies pour une réalité plurielle

S'il nous a paru nécessaire d'employer le terme de peinture à sujet historique pour qualifier les représentations de l'histoire sous le Second Empire, c'est en raison de la multiplicité d'expressions utilisées dans l'historiographie de l'art pour qualifier les diverses formes de la peinture d'histoire.

Une définition claire ne pouvait être trouvée dans les textes de l'Académie, qui promeut une conception déjà restreinte du genre. Elle faisait déjà l'objet de controverses, ainsi que l'a dit Thomas Kirchner : « *La peinture d'histoire en tant que genre est depuis longtemps au cœur des débats scientifiques, car les règles en vigueur dans les académies ne peuvent à elles seules expliquer les tableaux d'histoire* »¹⁵⁷. La définition proposée par Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, publié à partir de 1866, est pour sa part trop imprécise. En effet, s'il décrit la *peinture d'histoire* dans son sens élargi comme désignant autant la représentation des événements historiques que les sujets religieux, mythologiques, légendaires, allégoriques ou symboliques¹⁵⁸, il définit en revanche le *peintre d'histoire* dans une optique académique : « *Peintre qui ne traite que de sujets appartenant à*

¹⁵⁵ Coll., *L'Art en France...op. cit.*, p. 300.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 300.

¹⁵⁷ KIRCHNER Thomas, *op. cit.*, 2008, p. XI.

¹⁵⁸ La définition de la peinture d'histoire reste cependant encore dans des critères classiques de peinture morale au sommet de la hiérarchie des genres, et dans l'esprit de Diderot, qui est abondamment cité. LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. IX, Genève-Paris, Skaline, 1982 (1873), p. 300, 301-302.

l'histoire ou à la mythologie classique, ou tout au moins de scènes qui ont un certain caractère de solennité et comportent un style large et noble ». Ce n'est pas non plus dans les textes des critiques d'art que nous pouvons trouver une définition nette : de l'un à l'autre, le sens est variable en fonction des points de vue, ce que nous verrons en détail un peu plus loin. Cette imprécision s'observe également dans les études récentes sur le sujet. Certaines ne sont pas suffisamment détachées des écrits contemporains. Dans un article intitulé « The death of history painting in France 1867 »¹⁵⁹, par exemple, Patricia Mainardi développe l'idée d'une mort de la peinture d'histoire en 1867. Elle explique que la mort d'Ingres, jusqu'alors garde-fou contre les nouvelles formes d'art jugées anarchiques, marque la fin de ce genre. Elle s'appuie notamment sur les commentaires de certains salonniers comme Théophile Thoré-Bürger qui avait vu le décès d'Ingres comme un événement marquant une mutation artistique. Henri Loyrette va à l'encontre de cette analyse : « *Plutôt que de parler de la mort de la peinture d'histoire, il est donc plus juste de souligner sa progressive dissolution dans le genre : elle ne meurt pas, mais prend d'autres formes, profite de l'érosion des anciennes catégories, apparaît là où on n'avait pas l'habitude de la trouver* »¹⁶⁰. Pierre Vaisse a également mis en évidence que cette idée de mort de la peinture d'histoire est fautive : « *L'erreur, excusable chez les contemporains, tient à la confusion entre les fondements d'une doctrine qui régna pendant des siècles et des caractères iconographiques et stylistiques liés à l'art d'une époque beaucoup plus restreinte, en l'occurrence le néo-classicisme* »¹⁶¹. Les travaux sur la peinture sous la Troisième République vont dans ce sens : Pierre Sérié explique notamment dans sa thèse la forte présence, dans la peinture décorative mais toujours dans la peinture de chevalet, de la peinture d'histoire entre 1870 et 1900¹⁶². D'autres études renforcent cette idée, comme celles de François de Vergnette sur Jean-Paul Laurens¹⁶³, ou celle de Laurent Houssais sur Georges-Antoine Rochegrosse¹⁶⁴. Bien que tous ces auteurs démontrent que le Second Empire ne sonne pas le glas de la peinture d'histoire, l'emploi de ce terme y est variable : chez François de Vergnette il qualifie les représentations de l'histoire nationale, chez Laurent Houssais ce sont des peintures de style « pompier », chez Pierre Sérié ce sont

¹⁵⁹ MAINARDI Patricia, « The death of history painting in France 1867 », *Gazette des beaux-arts*, décembre 1982, p. 219-226.

¹⁶⁰ LOYRETTE Henri, TINTEROW Gary, *Impressionnisme, Les Origines, 1859-1869*, Paris, RMN, 1994, chapitre II, « La peinture d'histoire », p. 38.

¹⁶¹ VAISSE Pierre, « Les genres... », *art. cit.*, p. 172.

¹⁶² SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*

¹⁶³ VERGNETTE François de, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), peintre d'histoire*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris X-Nanterre, 2000.

¹⁶⁴ HOUSSAIS Laurent, *Georges-Antoine Rochegrosse, les fastes de la décadence*, cat.exp., Moulins, Musée Anne-de-Beaujeu-maison-Mantin, Mare & Martin, 2013.

toutes les formes de figuration de l'histoire, subdivisées pour son analyse (« peinture de style », la peinture d'histoire sociale et de figure). Chez d'autres auteurs qui étudient la question de la représentation de l'histoire, on trouve des expressions diverses : dans son étude sur la première partie du Second Empire (1968), Pierre Angrand établit une distinction entre les tableaux mythologiques et allégoriques et les tableaux d'histoire, dans lesquels il inclut « l'histoire du passé » et la représentations des actes du règne¹⁶⁵. En 1983, Albert Boime utilise l'expression de « peinture historique » pour qualifier la même chose¹⁶⁶. En 1988, Ekkehard Mai développe la question des mutations de la peinture d'histoire et parle d'un glissement de la « grande peinture d'histoire » vers « une espèce de peinture d'histoire, représentant le quotidien de l'histoire »¹⁶⁷. Paul Duro (2005), pour sa part, différencie peinture d'histoire et peinture historique, la première répondant aux critères académiques tandis que la seconde correspond à une définition élargie¹⁶⁸. Il cite comme exemple de cette mutation une toile d'Ernest Meissonier – qui était passé de peintre de genre à peintre d'histoire au cours du Second Empire – dont le sujet, *Un artiste montrant son travail*, se situe au XVIII^e siècle : scène de genre réadaptée, Duro la qualifie de peinture historique car elle est située dans le passé. Il voit dans cette expression un moyen de donner un nom à ce type de peintures, dont l'état est une conséquence de l'évolution du genre historique vers des sujets empruntés au quotidien de l'histoire. Dans l'ouvrage sur les genres picturaux publié en 2010, Pierre Vaisse parle de la peinture d'histoire comme d'un genre dont la définition est devenue de plus en plus problématique au fil du siècle et dont la supériorité était « une question purement théorique et rhétorique »¹⁶⁹. Thomas Gaetgens va dans le même sens et invite à la prudence en ce qui concerne son usage : « Cette expression empêche d'approcher sans préjugés l'objet de la recherche »¹⁷⁰. Plus récemment encore, Marie-Claude Chaudonneret choisit de parler de « peinture d'histoire à sujet national » dans le catalogue d'exposition *L'invention du passé, histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802 et 1850*, ce qui lui permet d'évoquer toutes les œuvres sur ce sujet et pas seulement celles qualifiées de peintures de genre historique¹⁷¹. Le

¹⁶⁵ ANGRAND Pierre, « L'État mécène... », *art. cit.*, p. 326.

¹⁶⁶ BOIME Albert, « Le réalisme officiel du Second Empire », in DOUCE DE LA SALLE Sylvie, BOIME Albert, LE NOUËNE Patrick (dir.), *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, cat. exp. musée des beaux-arts de Chartres (5 novembre 1983-15 février 1984), Chartres, musée des beaux-arts, 1983, p. 100-133.

¹⁶⁷ MAI Ekkehard, « Mutations et évolutions de la peinture d'histoire de la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle », in MAI Ekkehard (dir.), *op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁸ DURO Paul, « Giving up on history ?... », *art. cit.*, p. 705.

¹⁶⁹ VAISSE Pierre, « Les genres... », *art. cit.*, p. 167 et 176.

¹⁷⁰ GAEHTGENS Thomas W., *op. cit.*, p. 10.

¹⁷¹ CHAUDONNERET Marie-Claude, « Art et politique », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *op. cit.*, p. 27.

terme d'historicisme, utilisé ordinairement pour la question du genre historique, est aussi employé pour décrire la peinture d'histoire au sens large¹⁷². De cet échantillon non exhaustif, qui ne concerne pas systématiquement le Second Empire mais plus spécifiquement les représentations de l'histoire, nous constatons une grande diversité des expressions qui montrent bien la perméabilité de la peinture d'histoire : imprégnée d'histoire nationale, de peinture de genre, de la couleur locale, il est difficile de maintenir l'usage de ce terme au vu de ce kaléidoscope de réalités. Nous avons donc choisi d'utiliser, suivant la démarche de Marie-Claude Chaudonneret pour la première moitié du siècle, une expression qui rend compte de l'acception élargie du concept, avec « peinture à sujet historique ». Elle permet de donner une définition large qui regroupe toutes les représentations de l'histoire nationale, et d'en exclure des œuvres issue d'une démarche de création différente : la peinture d'histoire académique (sujets mythologiques, antiques), la peinture de style (le nu et la recherche du beau idéal) et la peinture de bataille. Cette dernière se situe à l'intersection entre des codes qui restent encore classiques pour bonne part, et un sujet qui est inévitablement moderne, puisqu'elle figure les batailles les plus récentes. Elle construit l'histoire de son temps, et c'est pourquoi elle est abordée dans la présente thèse.

¹⁷² Dans le catalogue de l'exposition sur l'historicisme organisée au Luxembourg en 2002, le terme sert à qualifier toutes les œuvres qui ont emprunté leur sujet à l'histoire, qu'il s'agisse de peintures de sujet historique ou de peinture d'histoire académique. Cat. exp., *Arrêt sur images, l'historicisme dans les collections de deux amateurs du XIX^e siècle*, Villa Vauban, galerie d'art de la ville de Luxembourg (2 février-28 avril 2002) Luxembourg, 2002.

II. La peinture à sujet historique sous le Second Empire : point de convergence des changements artistiques et sociaux

Au cours du XIX^e siècle, la société française connaît des changements structurels, sociaux et culturels majeurs. La course à la modernité et la vision renouvelée de l'histoire nationale et de ses héros participent de ces modifications dont on observe des répercussions sur la peinture à sujet historique.

A. La tentation de la modernité

La volonté de « faire moderne », que Baudelaire avait formulée en disant « *Il y a donc une beauté et un héroïsme modernes !* »¹⁷³ amenant à la prise en compte de l'esprit de la réalité¹⁷⁴, se manifeste dans la peinture par l'influence qu'exercent la peinture de genre et le réalisme.

La contamination de l'histoire par le genre : la preuve par les sujets et les formats

La peinture de genre prend de plus en plus d'importance au cours du XIX^e siècle. La Seconde République est une période charnière car elle va contribuer à la valoriser : la crise (politique et économique) de 1848¹⁷⁵ pousse les peintres vers une production d'œuvres plus commerciales, et l'État lui-même mène une politique de soutien aux artistes sans afficher de préférence pour un style ou un genre¹⁷⁶. Voulant satisfaire le plus grand nombre, il se tourne vers les œuvres de petit format et à moindre coût. De ce fait, il en vient à encourager le paysage et la peinture de genre¹⁷⁷. La montée de la classe bourgeoise après 1848 renforce le succès de la peinture de genre, dont elle est un des principaux clients¹⁷⁸. Michaël Vottero a bien montré qu'elle est le genre phare du Second Empire. Les raisons de cette faveur sont en partie les mêmes que sous la Seconde République : la classe bourgeoise, qui a renforcé son assise, s'intéresse à ce genre pécutiairement attractif et intellectuellement accessible. Cette peinture de petit format, qui

¹⁷³ BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Michel Lévy Frères, 1868, p. 197.

¹⁷⁴ BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859, texte de la Revue Française*, édition commentée par Wolfgang Drost, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 89.

¹⁷⁵ Voir sur ce point GEORGEL Chantal, *1848, la République et l'art vivant*, Paris, RMN, 1998, p. 64-67.

¹⁷⁶ CLARK Timothy James, *Le bourgeois absolu, les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art Edition, 1992 (1973), p. 68-69.

¹⁷⁷ VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 31.

¹⁷⁸ MOULIN Jeanne-Marie, « Le Second Empire : art et société », in Coll., *L'Art en France...op. cit.*, p. 21.

imite la nature et qui représente des scènes où l'érudition n'est pas nécessaire¹⁷⁹, incarne une démocratisation de la peinture qui s'adresse au plus grand nombre¹⁸⁰. Enfin, le public du Second Empire était friand des toiles mettant en scène des anecdotes historiques (dans la continuité de la peinture troubadour), telles que des épisodes de la vie sentimentale des souverains¹⁸¹. Cet intérêt pour l'anecdote marque tout le XIX^e siècle : d'après Henri Loyrette il contamine tous les genres sous la monarchie de Juillet¹⁸², et il s'observe encore jusqu'au tournant du XX^e siècle¹⁸³. Napoléon III lui-même avait un goût marqué pour les tableaux de genres, les scènes familiales et la peinture militaire : Catherine Granger a évalué que ce type de scènes correspond à 36 % des achats sur la liste civile¹⁸⁴. L'impact de ces différents facteurs, qui se confirme au Salon de 1868 où le lauréat du premier prix est un peintre de genre, se mesure à la montée de la peinture militaire et au développement des sujets anecdotiques inspirés du passé. L'engouement général pour la peinture de genre amène les peintres d'histoire à proposer des œuvres hybrides, ou à alterner les sujets : le peintre Jean-Louis-Hector Viger-Duvigneau, par exemple, débute comme peintre d'histoire et crée des toiles inspirées de la mythologie gréco-romaine ou de la Bible, avant de s'intéresser sous le Second Empire aux grands personnages de l'histoire qu'il figure dans des scènes anecdotiques. Son biographe évoque d'ailleurs le succès de ses nouvelles œuvres auprès de la clientèle¹⁸⁵, qui peut compter sur le système marchand-critique pour acquérir ce type de scènes¹⁸⁶.

Dans son analyse des peintures de genre du Second Empire, Michaël Vottero a observé que le terme de « genre » ne suffit pas à lui seul à rendre compte de la réalité des créations. Il propose donc une nouvelle classification : la *scène de genre* traditionnelle avec des figures contemporaines correspond à la définition classique de la peinture de genre ; il la distingue de la *scène de genre historique*, où le sujet est anecdotique mais se déroule dans le

¹⁷⁹ DELECLUZE E.-J., *Journal des débats*, 24 mars 1839.

¹⁸⁰ VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸¹ VERGNETTE François, « Peinture d'histoire... », *art. cit.*, p. 797.

¹⁸² LOYRETTE Henri (dir.), *op. cit.*, 2006, p. 96.

¹⁸³ L'étude d'Émilie Neute sur la peinture en 1900 confirme le maintien de la représentation de l'histoire sous l'angle de l'anecdote. NEUTE Émilie-Martin, *L'année 1900, la peinture contemporaine au travers des expositions parisiennes*, thèse de doctorat sous la direction de Barthélémy Jobert, Paris IV Sorbonne, 2 vol., 2009, p. 115.

¹⁸⁴ GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 196.

¹⁸⁵ *Hector Viger, peintre d'histoire et de genre, sa vie et ses œuvres*, Paris, impr. Victor Goupy et Jourdan, 1879, p. 14.

¹⁸⁶ Harisson et Cynthia White ont qualifié ainsi le système du marché de l'art qui se met en place au XIX^e siècle et qui consiste pour les peintres à profiter du réseau des marchand d'art pour vendre leurs œuvres. En parallèle, les critiques d'art commentent les œuvres, font et défont les réputations des artistes, et contribuent à les faire connaître. WHITE Harrison et Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 (1965).

passé, ainsi que du *genre historique* qui figure des personnages connus ; au sommet, il place la peinture d'histoire de grand format¹⁸⁷. Si les deux premières catégories nous semblent pertinentes, les deux suivantes ne correspondent pas exactement à nos observations, et nous proposons de les remplacer par peinture à sujet historique et peinture d'histoire académique. En effet, si ses deux premières catégories sont différenciées par le sujet, les deux suivantes le sont par le format, d'après l'opposition usuelle entre genre/histoire basée sur les dimensions. Or, nous avons constaté que pour les représentations de l'histoire sous le Second Empire (soit « genre historique » selon le classement de Michaël Vottero), l'argument de la taille des œuvres n'est pas probant. Notre calcul est basé sur les 292 œuvres dont les mesures nous sont connues (annexe 11) : 47 % ont une largeur inférieure ou égale à 150 cm, 34 % ont une longueur inférieure ou égale à 300 cm, et 18 % ont une largeur supérieure à 300 cm (sachant qu'une grande partie de ces dernières toiles sont des peintures de batailles ou militaires qui, parce qu'elles sont des commandes et souvent pour Versailles, sont automatiquement de grand format). Si presque la moitié des œuvres est réalisée dans un format moyen, voire petit (95 toiles ont une largeur inférieure à 100 cm, soit 32 %), bon nombre sont donc très grandes¹⁸⁸. Faut-il y voir une réduction de la peinture d'histoire, plus convenable pour les intérieurs bourgeois, ou à l'inverse un agrandissement de peintures de genre ? Nous pensons que cette question ne se pose plus sous le Second Empire, et que les artistes proposent une formule moderne et hybride, qui s'inscrit dans l'héritage du genre historique, qui mêle histoire et genre, dans le but de renouveler les sujets et de plaire à l'État comme à une clientèle bourgeoise.

Impact du réalisme : faire vrai

Dans les années 1840, l'émergence du réalisme est le fait de quelques artistes, comme Adolphe Leleux, encouragés par quelques critiques d'art comme Baudelaire, Champfleury, ou Gautier qui appelaient de leurs vœux l'élévation des sujets inspirés de la vie quotidienne au

¹⁸⁷ VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 80-81.

¹⁸⁸ Ajoutons d'ailleurs que la peinture de genre de petit format étant abondante aux Salons, les toiles un peu plus grandes ressortaient d'autant plus, ainsi que l'a dit Edmond About à propos de Joseph-Nicolas Robert-Fleury en 1857 : « On remarque avec justice que les toiles de M. Robert-Fleury, que tout le monde rangeait, il y a vingt ans, dans la peinture de genre, ont aujourd'hui dans nos expositions l'importance de tableaux d'histoire. Cependant leurs dimensions sont toujours les mêmes ; mais le milieu où nous les voyons a changé. Elles disparaissaient autrefois parmi les grandes pages de peintures historiques ; elles ressortent aujourd'hui dans cette foule de petits tableaux dont nous sommes inondés ». ABOUT Edmond, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette et Cie, 1858, p. 168.

rang de la peinture d'histoire, à travers le format¹⁸⁹. Le monde contemporain devient alors un répertoire de sujets héroïsés par une représentation monumentale. Avec Gustave Courbet, le terme prendra une teinte socialisante marquée. Il participe, avec Jean-François Millet et Jules Breton, à cette mise en peinture dans des formats imposants – et alors inadéquats – de scènes de genre qui de ce fait s'élèvent dans la hiérarchie picturale. Courbet, qui en vient à incarner la définition même du réalisme telle qu'on peut la lire dans le *Grand Dictionnaire universel*¹⁹⁰, prend pour sujet principal le monde qui l'entoure suivant l'idée que « *l'art historique est par essence contemporain* »¹⁹¹. Il fixe son époque par l'image, figure ses enjeux sociaux ou politiques, et conserve une part d'expression du sentiment nécessaire à la peinture de genre¹⁹². Le caractère révolutionnaire de telles œuvres (comme l'*Enterrement à Ornans*, 1849-1850, Paris, musée d'Orsay, Salon de 1850) a rapidement développé leur audience, ce qui a contribué à la décomposition de la hiérarchie des genres et au renouvellement de la peinture d'histoire. Cette démarche audacieuse n'a toutefois pas fait immédiatement des émules. Si la portée de Courbet et de ce type de réalisme social sur les peintres de sujet historique du Second Empire reste limitée (les sujets de ces derniers sont majoritairement empruntés au passé national, et sans intention socialisante), on peut néanmoins l'observer ponctuellement, comme dans la toile d'Alphonse de Neuville *Chasseurs à pied de la garde impériale à la tranchée ; siège de Sébastopol* (1861, Paris, Musée de l'armée ; Paris, Salon de 1861, n° 851) qui représente des soldats en attente de l'attaque à l'écart du champ de bataille. Les réalités humaines de la guerre (fatigue, courage, excitation) y sont exprimées dans des dimensions considérables (H. 200 ; L. 300 cm). Le simple soldat est monumentalisé par le format.

Avant tout, le réalisme en tant que parti-pris de « faire vrai », d'observer la réalité et de la rendre avec précision, marque les représentations de l'histoire. La volonté de restituer une époque était déjà présente dans les œuvres du genre historique : Paul Delaroche se singularise notamment par un souci de vérité historique, qui passe par l'étude des textes historiques, des éléments caractéristiques de la période choisie, et par sa reconstitution réaliste

¹⁸⁹ GUÉGAN Stéphane, YON Jean-Claude, *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Les Dossiers du musée d'Orsay, n° 62, Paris, RMN, 1997, p. 59.

¹⁹⁰ D'après l'observation de Dominique de Font-Réaulx : DE FONT-REAUXX Dominique, « Les ambiguïtés du réalisme pictural », in DES CARS Laurence, FONT-RÉAULT Dominique de, TINTEROW Gary (dir.), *Gustave Courbet*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, (13 octobre 2007-28 janvier 2008), The Metropolitan Museum of Art, New York (27 février - 18 mai 2008), Musée Fabre, Montpellier (14 juin - 28 septembre 2008), Paris, RMN, 2007, p. 31.

¹⁹¹ COURBET Gustave, cité par DE FONT-REAUXX Dominique, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹² VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 41.

sur la toile. Nous pouvons observer chez les artistes entre 1860 et 1870 l'habitude de mentionner la source d'inspiration (voir partie II, chapitre 1). L'enseignement de Paul Delaroche continue d'influencer la génération de peintres qui nous intéresse : son atelier est actif jusqu'en 1843, au sein duquel il transmet une vision réaliste de la peinture d'histoire. Michaël Vottero en a évalué la portée sur la peinture de genre¹⁹³, et nous avons constaté qu'un grand nombre de peintres de sujet historique se réclame encore de son enseignement (voir infra). Parmi eux figure Jean-Léon Gérôme, qui incarne le courant du réalisme historique voire archéologique. Dans un premier temps un des tenants de la peinture néo-grecque, il représente en grand format des scènes de genre inspirées de l'Antiquité, où la trace de Delaroche (monumentaliser une scène anecdotique) est bien visible¹⁹⁴. Gérôme bascule ensuite vers ce que Pierre Sérié qualifie de « réalisme expérimental »¹⁹⁵ : il s'intéresse toujours aux sujets antiques mais en emprunte d'autres à l'histoire nationale (principalement le XVII^e siècle et l'épopée napoléonienne¹⁹⁶) qu'il traite dans un format proche de la miniature, et où l'on retrouve également la narration picturale de Delaroche¹⁹⁷. Dans cette formule hybride propre à Gérôme, qui tire les leçons autant de son maître que des œuvres d'Ingres, il propose un réalisme original qui allie une reconstitution minutieuse basée sur les textes des historiens à une construction inventée qui lui permet de jouer sur l'émotion¹⁹⁸. À l'inverse de Courbet, Gérôme réduit les dimensions et humanise les héros. L'importance de Gérôme sur la scène artistique (il fréquente la cour impériale, diffuse largement son œuvre grâce à la maison Goupil, devient professeur à l'École des beaux-arts en 1863) se mesure à l'influence qu'il va exercer dans la remise en question de la peinture d'histoire et la création de genres hybrides. On retrouve certains de ces codes dans la peinture d'autres artistes actifs entre 1860 et 1870 : Pierre-Charles Comte, par exemple, crée des œuvres marquées par une puissance narrative associée à un format réduit (comme dans *Le Serment de Henri de Guise de venger son père assassiné*, 1864, Blois, musée du château, H. 85 ; L. 75 cm). Le peintre

¹⁹³ *Idem*, p. 56-57.

¹⁹⁴ JAGOT Hélène, « Les Néo-grecs, des académistes déviants ? Formation et stratégie de carrière au tournant des années 1850 », in POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel, BONNET Alain, *L'éducation artistique en France, du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 138.

¹⁹⁵ SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*, p. 216 et suiv.

¹⁹⁶ VERGNETTE François de, « L'histoire selon Gérôme », in COGEVAL Guy, SCOTT Allan, VERGNETTE François de (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), l'Histoire en spectacle*, cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (15 juin-12 septembre 2010), Paris, Musée d'Orsay (19 octobre 2010-23 janvier 2011), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (1^{er} mars-22 mai 2011), Paris, Flammarion, 2010, p. 113.

¹⁹⁷ MITCHELL Claudine, « The damaged mirror, Gérôme's narrative technique and the fractures of French history », in ALLAN Scott, MORTON Mary (dir.), *Reconsidering Gérôme*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010, p. 92.

¹⁹⁸ DES CARS Laurence, « Gérôme, peintre d'histoires », in COGEVAL Guy, SCOTT Allan, VERGNETTE François de (dir.), *Jean-Léon Gérôme... op. cit.*, p. 29.

belge Édouard Hamman représente également des scènes historiques dans les dimensions de la peinture de genre (*Marie Stuart quittant la France*, 1863, La Rochelle, musée d'art et d'histoire, H. 61 ; L. 51 cm). De manière générale, les peintres de sujet historique réalisent des œuvres dans lesquelles l'expression de l'émotion est omniprésente, dont la facture est précise, lisse, pour une parfaite lisibilité ; nombre d'entre eux font preuve d'une grande minutie dans la reconstitution du passé et tentent de rendre la couleur locale grâce à des sources historiques et archéologiques diverses. Si Gérôme n'est pas le seul responsable de la propagation de cette tendance au réalisme de la représentation de l'histoire, il en est – à la suite de Delaroche – un des acteurs.

B. Un terrain fertile pour l'histoire et ses nouveaux héros

Un contexte favorable au développement des sujets historiques

L'impact de l'histoire nationale sur la peinture se constate, nous l'avons vu, dès le XVIII^e siècle. Vers 1780, la notion de « vérité » vient modifier la manière de voir le passé¹⁹⁹. Le XIX^e siècle accentue encore cette tendance, entretenue par les historiens qui œuvrent à la mise en place d'une histoire conçue comme une nouvelle discipline scientifique. De plus, dans son écriture par les historiens libéraux comme Augustin Thierry, François Guizot, Prosper de Barante elle revêt une dimension populaire et démocratique. Leur souci de donner à voir l'histoire des peuples, leurs mœurs et leurs usages a influencé des peintres comme Paul Delaroche qui mettent l'accent sur la « couleur locale » dans leurs œuvres. Les publications se multiplient, et les ouvrages illustrés par des gravures entretiennent une certaine image du passé, une vision narrative des grands événements et de leurs héros. Des auteurs comme Marie-Claude Chaudonneret ont pu observer l'influence de la littérature historique sur les artistes dès les années 1830, et cette tendance s'accroît au fil des années à mesure que les ouvrages se multiplient. L'histoire doit instruire les peuples, et les artistes se font le relais voire les acteurs d'une histoire par l'image.

Sous le Second Empire, l'intérêt pour ces questions se manifeste au niveau gouvernemental dans la politique d'éducation de la population. Il s'agit d'un des points phares

¹⁹⁹ GUÉGAN Stéphane, « Peinture, histoire et politique : la révolution des années 1815-1830 », *Revue de l'art*, n° 127, p. 77-80.

du régime, qui cherche l'éveil du peuple grâce à une meilleure instruction²⁰⁰. L'importance de cette préoccupation est visible dans les missions confiées à Victor Duruy. Dès 1863, il est chargé par Napoléon III de développer l'instruction publique : dans ce but il rend en 1867 l'enseignement de l'histoire obligatoire dès le cours élémentaire²⁰¹. Les réformes engagées après 1860 par le gouvernement permettent d'augmenter de 20 % le nombre de Français sachant lire²⁰². Cet engouement en faveur de l'instruction et notamment de l'apprentissage de l'histoire était partagé par les contemporains, et Louis Auvray fait à ce sujet un commentaire enthousiaste dans la conclusion de son *Salon de 1863* :

« Cet abandon des systèmes, naguère encore si vantés et à la mode, est d'un heureux augure pour l'avenir de l'art, et l'indépendance signalée au Salon de 1863 nous paraît très favorable au retour de la grande peinture historique. Et par grande peinture historique nous entendons non-seulement les sujets grecs et romains, mais encore ceux de sainteté et surtout les faits de l'histoire contemporaine. Ce que M. Duruy, ministre de l'instruction publique vient de dire de l'éducation littéraire, historique et philosophique, nous le disons de l'éducation artistique : « Nous avons une éducation classique, ce qui est un bien ; mais nous n'avons pas une éducation nationale, ce qui est un mal ». Les artistes grecs et romains ont consacré leur talent à perpétuer les faits glorieux de leur histoire et les traits de leurs grands hommes, tandis que nous autres Français, nous affectons d'être impuissants à retracer les actes mémorables de nos annales, et, grâce à notre fausse éducation artistique, nous nous complaisons au rôle d'imitateurs. »²⁰³

Le salonnier prône une meilleure éducation du peuple en général et des artistes en particulier, qui permettrait à « la grande peinture historique » de mieux s'épanouir. La réforme de l'École

²⁰⁰ « Le peuple, impressionnable, est une proie facile pour ses flatteurs. Il convient de le guider par le cœur, puis de l'éveiller par l'instruction. À mesure que l'Empire se libéralise, que la presse politique retrouve une certaine vigueur, la nécessité d'éduquer le peuple progresse dans la thématique officielle », GLICKMAN Juliette, « Vœu populaire et bien public (1852-1870) », in ANCEAU Éric, « Second Empire », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 90.

²⁰¹ PELLET Éric, « Chapitre premier, première leçon, aspects rhétoriques du discours des origines dans les manuels d'histoire de la III^e République », in PETITIER Paule (dir.), *La question de l'origine chez les historiens français du XIX^e siècle, Littérature et nation*, Université de Tours, n° 9, mars 1992, p. 111-151.

Pour une étude complète sur le ministre de l'Instruction publique Victor Duruy, voir GESLOT Jean-Charles, *Victor Duruy, Historien et ministre (1811-1894)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

²⁰² NICOLAS Gilbert, *Le grand débat de l'école au XIX^e siècle, les instituteurs du Second Empire*, Paris, Belin, 2004, p. 6.

²⁰³ AUVRAY Louis, *Exposition des beaux-arts, Salon de 1863*, Paris, Lévy, 1863, p. 132.

des beaux-arts de 1863, qui valorise l'enseignement de l'histoire à destination des artistes, va dans ce sens²⁰⁴.

Le développement de l'histoire et de l'instruction a entraîné la création d'œuvres inspirées de ces sujets, et où la vérité historique est devenue une nécessité. Elle passe par une reconstitution des événements historiques puisés dans les sources que les peintres mentionnent ensuite dans les livrets des Salons. La vérité archéologique, c'est-à-dire le décor et les costumes, est également indispensable, et les textes officiels vont dans ce sens. Le directeur des beaux-arts Frédéric de Mercey écrivait en 1856 un rapport à ce sujet au ministre Achille Fould, à propos de la nécessité de la restitution des événements contemporains, qui peut être entendu au sens large :

*« Il appartient à l'art comme à l'histoire d'en consacrer le souvenir [des événements du régime] d'une manière éclatante. L'art, en effet, peut à l'aide des moyens dont il dispose, donner aux faits un caractère de réalité auquel le récit ne peut atteindre. La peinture historique peut seule conserver d'une manière précieuse et certaine l'image des personnages contemporains, nous les monter agissant, nous indiquer la disposition des lieux, la forme exacte des costumes, reproduire en un mot la physionomie de l'époque dont elle retrace les événements. »*²⁰⁵

Napoléon III lui-même avait écrit dans son *Histoire de Jules César* sur le caractère sacré de la vérité historique : *« il faut que les faits soient reproduits avec une rigoureuse exactitude »*²⁰⁶. En 1851, il avait aussi déclaré d'utilité publique la Société de l'histoire de France fondée en 1833 à l'initiative de François Guizot.

La démarche de vérité historique et archéologique est essentielle dans l'évolution de la peinture d'histoire vers la peinture à sujet historique, appuyée par l'intérêt pour l'histoire nationale qui remplace les sujets antiques. Sous le Second Empire, les peintres s'inscrivent dans cette quête de l'exactitude. Sur ce point toutefois, plusieurs attitudes se distinguent, et notamment un écart entre celui qui cherche à « reconstituer exactement » et celui qui veut « faire vrai ». En effet, si certains artistes – nous l'analysons dans la seconde partie de cette thèse – se conforment très fidèlement aux textes et aux traces existantes de la période choisie, d'autres prennent quelques libertés. Jean-Léon Gérôme, par exemple, fait preuve d'une

²⁰⁴ Cela passe par la création de chaires d'enseignement théorique comme les chaires d'histoire de l'art, d'histoire et d'archéologie, mais aussi par les tentatives de modernisation des sujets des concours. BONNET Alain, *op. cit.*, p. 187 et 193.

²⁰⁵ AN, F²¹/487, rapport à son excellence le Ministre d'État, 1856.

²⁰⁶ NAPOLEON III, *Histoire de Jules César*, Paris, Plon, 1865, préface.

minutie extrême dans ses reconstitutions, mais une étude approfondie peut révéler certaines licences avec la vérité archéologique²⁰⁷. Paul Baudry, dans sa *Charlotte Corday*, ne respecte pas non plus à la lettre le texte de Michelet dont il se revendique. Évariste Luminais figure des Gaulois à partir de casques retrouvés lors de fouilles, mais les mêmes accessoires lui servent aussi pour ses représentations de Francs et de Mérovingiens. L'exactitude est assujettie à la volonté de « faire vrai », c'est-à-dire de rendre une image compréhensible pour le public, cohérente et puissante. Il s'agit de faire comprendre une époque grâce à ces peintures, d'en restituer le pittoresque, et la volonté d'instruire les foules en est indissociable. D'ailleurs, l'amélioration de la diffusion de l'information et la multiplication de ses supports impose aux artistes de se conformer dans les grandes lignes à la vérité historique : les représentations de propagande de Bonaparte, qui a pu être figuré sur un champ de bataille où il ne fut jamais présent, n'est plus vraiment possible en ce milieu du XIX^e siècle²⁰⁸.

Les « grands hommes » comme nouveau référentiel

L'objet premier de la peinture d'histoire est la représentation du héros, c'est-à-dire d'un modèle de noble comportement à imiter et qui doit pouvoir servir d'appui moral à l'époque de la création de l'œuvre. L'ouvrage de Plutarque, les *Vies parallèles des hommes illustres* dans lequel il décrit les hauts faits des hommes politiques et des guerriers antiques, avait contribué à orienter la recherche de ces modèles dans l'Antiquité. Jusqu'au XVIII^e siècle, les modèles par excellence sont donc le héros antique et le souverain, sujets privilégiés de la peinture d'histoire.

Une mutation a lieu au XVIII^e siècle : l'affirmation d'une frange de la population – écrivains, poètes, philosophes, artistes, savants – dans le paysage politique et intellectuel de la France vient bouleverser les codes et concurrencer une primauté de pensée assurée par le pouvoir monarchique et l'Église. Thomas Gaetgens a finement analysé le changement dont les représentants des Lumières sont à l'origine : l'*homme illustre*, héros et souverains au parcours exceptionnel jalonné d'exploits, est désormais concurrencé par la figure du *grand homme*. Ce dernier atteint ce statut grâce au mérite et au talent, et à son impact sur la

²⁰⁷ Ce que fait Édouard Papet dans la notice n° 23 du catalogue d'exposition, COGEVAL Guy, SCOTT Allan, VERGNETTE François de (dir.), *Jean-Léon Gérôme... op. cit.*, p. 58-60.

²⁰⁸ Dans le catalogue d'exposition *Napoléon, images de légende*, Martine Sadion et Christian Amalvi montrent que certaines représentations de l'Empereur (la *Mort du maréchal Lannes, duc de Montebello* par A-P Bourgeois, 1810, ou le *Pont d'Arcole* par Antoine-Jean Gros, 1801) adaptent la réalité des événements pour renforcer l'effet propagandiste. Martine Sadion a remarqué que les images d'Epinal qui reprennent la première œuvre vont chercher à rétablir la vérité historique. Cat. Exp., *Napoléon, images de légende*, musée de l'image (4 mai-14 septembre 2003), Epinal, 2003, articles p. 37 et suiv.

société²⁰⁹, ainsi que l'avait formulé Voltaire : « *Vous savez que chez moi les grands hommes vont les premiers, et les héros les derniers. J'appelle grands hommes tous ceux qui ont excellé dans l'utile ou dans l'agréable. Les saccageurs de provinces ne sont que héros* »²¹⁰.

La commande (évoquée plus haut) par le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, révèle cette mutation : en 1774 il entame une série de commandes de « *tableaux d'histoire et de statues dont le sujet sera les grands hommes français* »²¹¹. Cette politique est en réalité à la fois très conservatrice, car ces personnages sont encore garants de l'*exempla virtutis*, et leurs représentations sont prévues pour décorer le Louvre, en l'honneur du Prince, pour consolider l'Ancien Régime, mais elles sont aussi modernes puisqu'elles figurent des personnages qui répondent à la définition voltairienne du *grand homme*²¹².

La place accordée à cette nouvelle catégorie de héros s'accroît pendant la Révolution française notamment grâce à la transformation de l'église Sainte-Geneviève en Panthéon. Le lieu est un sanctuaire commémoratif à la gloire non plus des héros mais des *grands hommes*, qui sont érigés en modèles moraux de vertus civiques²¹³. La rupture entre les hommes illustres et les hommes exemplaires est consommée à la charnière du XIX^e siècle, et ne fera que s'accroître au fil des décennies suivantes. Louis-Philippe s'inscrit dans cette tendance lorsqu'il crée les Galeries historiques de Versailles, temple dédié à la commémoration des grandes figures historiques de la nation. Ce panthéon national des grands hommes varie en fonction des régimes politiques et des écrits des historiens, et selon les images qui en sont fixées par les artistes par le biais de gravures, peintures ou sculptures.

Sous le Second Empire, cette célébration des *grands hommes* est largement entretenue, d'autant plus fortement que les sujets antiques tendent à faire disparaître le traditionnel héros au profit de scènes élégantes (les figures de Vénus, Daphnis et Chloé, Hercule ou encore Lédas sont très courantes). Le mouvement mémorialiste touche aussi la sculpture, et des monuments commémoratifs sont financés par souscription dans toute la France²¹⁴. La représentation de

²⁰⁹ Pour plus de détails, voir GAEHTGENS Thomas W., « Du Parnasse au Panthéon : la représentation des hommes illustres et des grands hommes dans la France du XVIII^e siècle », in GAEHTGENS Thomas W. et WEDEKIND Gregor (dir.), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009, p. 135-172.

²¹⁰ *Œuvres complètes de Voltaire, correspondance générale*, Paris, Furne, 1837, volume 11, tome 1, p. 161

²¹¹ Cité dans POULOT Dominique, « Les grands hommes au musée », in GAEHTGENS Thomas W. et WEDEKIND Gregor (dir.), *op. cit.*, p. 118.

²¹² « *Par sa commande des Hommes illustres, d'Angiviller transforma le langage mythologique en un langage politique, voire national. Il établissait ainsi la base d'une propagande affirmant que le roi n'était pas seul à incarner ces vertus, mais que ses sujets, eux aussi, devaient s'inspirer de ces modèles* ». GAEHTGENS Thomas W., « Du Parnasse au Panthéon... », *art. cit.*, p. 163-164.

²¹³ GAEHTGENS Thomas W., WEDEKIND Gregor, « Le culte des grands hommes – du Panthéon au Walhalla », in GAEHTGENS Thomas W. et WEDEKIND Gregor (dir.), *op. cit.*, p. 1-12.

²¹⁴ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 105.

l'homme illustre se maintient toutefois dans les peintures de bataille où Napoléon III est héroïsé (par exemple dans les toiles d'Adolphe Yvon) : il est érigé en modèle par les exploits accomplis en tant que chef de guerre. Malgré tout, cette glorification reste ponctuelle, nous le verrons. En revanche, on voit se développer (surtout dans la première partie du règne) des mises en scène de l'Empereur au cœur d'actions sociales, comme le sauvetage des inondés de Lyon²¹⁵ : en cherchant à se faire voir au cœur d'entreprises bienfaitrices, Napoléon III s'érige volontairement en *grand homme*.

Grâce aux descriptions des historiens et aux représentations par les peintres, les personnages de l'histoire nationale viennent grossir les rangs des *grands hommes*. Entre 1860 et 1870, une cinquantaine de personnages historiques sont figurés dans les peintures à sujet historique, certains faisant l'objet de plusieurs toiles. Pour la plupart, les grands personnages de l'histoire de France sont vus comme des bienfaiteurs de la société, et à ce titre entrent dans la conception voltairienne. La peinture qui les figure sert donc à véhiculer une dimension historiciste, et non pas des valeurs morales : elle est un support pour dénoncer une idée, critiquer un événement historique, un comportement, ou au contraire propose des exemples à suivre. Toutes ces formes peuvent faire écho aux temps présents. L'impact sur le public est d'autant plus fort s'il parvient à s'identifier à ces personnages : figurés dans des actions historiques qui se sont réellement produites (contrairement aux scènes mythologiques), ils sont présentés dans toute leur humanité. Cette approche permet d'instaurer un rapprochement entre le peuple et eux. Ce mouvement en faveur d'une humanisation des grands personnages, héritée de l'époque romantique, est fondamental sous le Second Empire. Lorsque Napoléon III décide de commémorer les rois et reines d'Ancien Régime et jusqu'à Napoléon Bonaparte, il propose la mise en place d'un musée des souverains où sont exposés les objets intimes leur ayant appartenu. Il ne cherche donc pas du tout à les présenter comme des *hommes illustres*. De même, son intérêt pour César, qui se matérialise dans la publication de son ouvrage *Histoire de Jules César*, et pour Vercingétorix (visible par la statue d' Aimé Millet érigée à Alise-Sainte-Reine en 1865) ne lui sert pas de prétexte à l'expression d'incarnations de l'*exemplum virtutis*, mais bien plus à montrer des modèles de talents militaires.

L'approche de l'histoire nationale sous le Second Empire est conditionnée par la nouvelle vision des grands personnages qui est apparue à la fin du XVIII^e siècle. C'est l'homme au cœur de moments historiques qui intéresse les peintres autant que le public, ce dernier pouvant s'y identifier plus aisément qu'à un héros grec ou romain. Si la majorité des

²¹⁵ Sur ce point, voir l'article de HUGUENAUD Karine, « Les représentations de Napoléon III, du portrait officiel à la caricature », MILZA Pierre, *Napoléon III, l'homme, le politique*, Napoléon III éditions, 2008, p. 235.

figures du passé national présentes dans la peinture à sujet historique ne sont pas inédites, en revanche les scènes choisies sont très souvent nouvelles. D'autres personnages font leur apparition, comme Vercingétorix dont le culte débute avant la défaite de 1871, ou Marie-Antoinette qui n'est représentée que trois fois dans la première moitié du XIX^e siècle pour 10 fois entre 1860 et 1870. Les *grands hommes* sous le Second Empire, au contraire de la monarchie de Juillet et surtout ensuite de la Troisième République, ne sont que rarement instrumentalisés par l'État. Ils sont l'émanation d'un contexte historique et social progressivement enraciné. Les peintres de sujet historique travaillaient donc avec liberté – relative, toutefois, étant soumis au marché de l'art – œuvrant individuellement à construire cet ensemble que forment les représentations de l'histoire.

III. Rôle de l'Académie et de la critique dans la définition de la peinture d'histoire

A. La peinture d'histoire et le système académique

La position de l'Académie en regard de l'évolution de la peinture d'histoire semble ambivalente pour les années 1860-1870 : elle est le conservatoire de la tradition, mais elle intègre néanmoins une certaine modernité dans les sujets. Ceux imposés dans le cadre des concours du Prix de Rome restent majoritairement axés sur l'Antiquité et la Bible. Sur l'ensemble du XIX^e siècle, on note seulement deux sujets qui abordent l'histoire nationale, et tous deux concernent les Gaulois : en 1802, le sujet *Sabinus et Éponine devant Vespasien* est proposé aux concurrents ; Alexandre Menjaud remporte le prix (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts). Bien qu'il s'agisse d'une mise en scène de deux personnages gaulois, la référence au texte de Tacite pour l'énoncé du sujet et la présence des Romains renvoient davantage à un thème antique classique²¹⁶. En 1877, on retrouve les Gaulois avec *La prise de Rome par les Gaulois*, dont le lauréat est Théobald Chartran (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts). Là encore, le sujet se déroule à Rome, dans un contexte très antique. Le sujet de 1855 est équivoque : il s'agit de *César dans la tempête*. Il appartient à l'histoire romaine, mais fait écho à l'intérêt que Napoléon III porte à la conquête des Gaules et aux recherches qu'il mène sur le territoire français pour mieux connaître cette période. La prise en compte de l'histoire nationale dans les concours du Prix de Rome est donc limitée.

Elle est davantage marquée dans les concours d'esquisses peintes : avant 1850, trois sujets abordent l'histoire nationale, puis sept de 1850 à 1900. La majorité de ces sujets, surtout dans la seconde moitié du siècle, concernent l'histoire gauloise, certainement parce qu'elle permet de conserver le lien avec les Romains : les scènes choisies correspondent à l'épisode du sac de Rome en 387 avant J.-C. (1827, *Camille et les chefs gaulois* ; 1872, *Le chef gaulois Brennus met son père dans la balance*) ou à l'époque de la guerre des Gaules (1884, *Femmes gauloises pendant la conquête romaine* ; 1885, *Vercingétorix se rendant à César* ; 1900, *Soldats romains amenés dans un camp gaulois*). Les autres sujets sont principalement en lien avec l'histoire de la monarchie : les Francs (1841, *Mort du jeune Clovis* ; 1889, *Sainte Radegonde*), le Capétien Philippe-Auguste et saint Louis (1842, *Philippe Auguste égaré dans la forêt de Compiègne* ; 1862, *Saint-Louis rendant la justice*). Ces deux dernières toiles se situent à la frontière entre histoire et scène religieuse. Sous le

²¹⁶ GRUNCHEC Philippe, *Les concours des Prix de Rome, 1797-1863*, Paris, ENSBA, 1986, p. 78-79.

Second Empire, un sujet fait exception aux thèmes antiques et réunit histoire et propagande : *La France en deuil pleurant Napoléon* (en 1859).

Ces dix emprunts à l'histoire nationale pour l'ensemble des concours d'esquisses peintes organisés par l'École des beaux-arts au XIX^e siècle sont révélateurs de la volonté de se maintenir dans la tradition, les autres thèmes étant tous extraits de la Bible (Ancien et Nouveau Testament), de l'histoire et la mythologie antiques²¹⁷. La réforme de l'École des beaux-arts ne semble pas induire de réel changement dans les sujets, à en juger par la réaction des élèves en 1866 lorsque le thème original de la *Conquête des Canaries* est proposé pour le concours : ils s'y opposent, et réclament à la place de travailler sur le très classique *Thétis et Achille*²¹⁸.

Parmi les travaux demandés aux pensionnaires de l'Académie de France à Rome, ceux extraits de l'histoire de France sont là encore très ponctuels. En 1867, Jules Machard (Prix de Rome en 1865) se distingue²¹⁹ par l'envoi d'un tableau composé intitulé « *Le corps du jeune Clodowig poignardé par les ordres de Frédégonde, sa belle-mère, retrouvé dans la Marne par un pêcheur (Récits mérovingiens, Augustin Thierry)* »²²⁰. L'œuvre n'est connue que par des descriptions : « *M. Machard (première année) a représenté le corps du jeune Clodowig, poignardé par les ordres de Frédégonde, sa belle-mère, retrouvé dans la Marne par un pêcheur. Le corps du jeune homme est couché sur une pierre de la berge, les pieds traînant dans le fleuve et le torse cambré. Le pêcheur, vu de face en raccourci, se baisse vers lui et soulève ses longs cheveux blonds.* »²²¹. L'accent semble mis sur la nudité héroïque, mais Machard s'inspire clairement de l'histoire nationale. De plus, le rapport de l'Académie sur cet envoi précise que ce sujet, tiré de l'ouvrage d'Augustin Thierry, est en réalité un choix de l'artiste : « *M. Machard n'a pas rempli toutes ses obligations. Le règlement impose l'exécution d'une figure peinte et non un tableau. [...] L'auteur aurait dû étudier et rendre avec plus de soin la partie inférieure du corps et les jambes qui sont mal composées et*

²¹⁷ Pour une liste complète des sujets, voir GRUNCHEC Philippe, *Les concours d'Esquisses peintes, 1816-1863*, Tome II, pièces d'archives et œuvres documentées, cat. exp., Paris, ENSBA, 1986, p. 19-20, avec en complément la liste des esquisses conservées à l'École des beaux-arts de Paris (voir le site <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp>, consulté le 4 mars 2014).

²¹⁸ BONNET Alain, *op. cit.*, p. 193.

²¹⁹ Machard se démarque d'autant plus qu'il est « *le premier, en 1867, à transformer l'exercice [de la figure nue grandeur nature en un tableau composé]* », LECHLEITER France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV, 2008, t. I, p. 86.

²²⁰ AN, AJ⁵²/201, publié dans LENIAUD Jean-Michel, *Procès-verbaux de l'académie des beaux-arts*, tome douzième, 1865-1869, Paris, École des Chartes, 2009, p. 374.

²²¹ CLÉMENT Charles, « École des beaux-arts, les envois de Rome », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, mercredi 21 août 1867, p. 3.

manquent de franchise dans l'exécution »²²². Machard a donc pris la liberté de réaliser une œuvre à sujet historique inspirée par un auteur récent, sans l'aval de l'Académie.

La démarche que nous observons avec Jules Machard, celle d'un artiste très ancré dans le système académique qui fait le choix de s'inspirer de l'histoire nationale, est en réalité assez commune hors des bancs de l'École des beaux-arts. Puisque l'Académie n'incitait pas à s'inspirer de l'histoire de France, le choix d'en extraire des sujets est donc une initiative des artistes eux-mêmes, quel que soit l'enseignement qu'ils ont reçu. En effet, les artistes ayant produit des peintures à sujet historique ont presque tous été formés par des professeurs²²³ issus de l'École des beaux-arts de Paris, Prix de Rome, voire ayant exercé des fonctions de professeur à l'École ou de membres de l'Académie. Environ la moitié des élèves ont reçu un enseignement par un maître enseignant à l'École des beaux-arts (171 élèves sur 350) alors même que ces derniers ne représentent que 19 % du total des maîtres mentionnés dans les livrets du Salon (22 sur 116 maîtres). Cela montre qu'une grande partie des artistes suivait ce cursus classique. De plus, parmi les maîtres qui n'y n'enseignaient pas, certains étaient par ailleurs membres de l'Académie, comme c'est le cas de Delacroix, d'Abel de Pujol et de Picot ; ces deux derniers ont eu d'ailleurs un grand nombre d'élèves²²⁴. Ces chiffres révèlent que les artistes ayant réalisé des peintures à sujet historique avaient en majorité suivi une formation académique, mais aussi que beaucoup étudiaient au sein d'ateliers privés. Quoiqu'il en soit, l'enseignement restait principalement classique puisque les artistes étaient là aussi formés aux divers concours de l'École des beaux-arts, et surtout au Prix de Rome²²⁵. Les peintres qui ont développé des sujets d'histoire nationale ont donc à peu près tous reçu une formation académique, dont le dogmatisme dépendait des obédiences de chaque maître.

Nous nous attarderons sur les tendances des ateliers les plus fréquentés entre 1860 et 1870, qui se trouvent être dirigés par des membres de l'Institut : Léon Cogniet (54 élèves), François-Édouard Picot (32), Paul Delaroche (29), Michel-Martin Drölling (14) et Abel de Pujol (12). Les ateliers de Cogniet et Picot sont parmi les plus courus de la période. Tous les cinq ont tenu un atelier privé, et parmi eux Cogniet, Delaroche et Drölling ont également enseigné à l'École des beaux-arts. Il faut toutefois nuancer la portée de la formation dans ce dernier cadre, car elle ne durait qu'un mois sur l'année, et l'influence que chaque peintre

²²² LENIAUD Jean-Michel, *op. cit.*, p. 425-426.

²²³ Nous prenons ici en compte les professeurs mentionnés dans les livrets des Salons, qui ont eu plus de 2 élèves. Ils sont 29 sur un total de 116 professeurs différents. Voir annexe 33, liste des maîtres.

²²⁴ Entre 1860 et 1870, Picot eut 32 élèves, Eugène Delacroix n'en eut que 5, mais il meurt en 1863, et Abel de Pujol en eut 12 bien qu'il meurt en 1861 (les noms des maîtres étaient utilisés bien au-delà de la fin de la période d'enseignement).

²²⁵ BONNET Alain, *op. cit.*, p. 130.

pouvait exercer sur ses apprentis était inévitablement limitée. Sur ces cinq maîtres, on distingue à première vue plusieurs tendances différentes : Drölling et Abel de Pujol sont tous deux héritiers de l'enseignement néoclassique de Jacques-Louis David ; Picot est violemment critiqué pour incarner un dogmatisme académique stérile ; Cogniet et Delaroche sont les représentants du romantisme historique, et ce dernier n'est même pas détenteur du Prix de Rome. Au-delà de ces disparités individuelles, l'enseignement restait uniforme dans le sens où tous préparaient au même concours. De plus, tous tendent à laisser l'inspiration individuelle s'exprimer : Alain Bonnet relève que même Picot, pourtant garant de la tradition, accordait une relative liberté de création à ses apprentis²²⁶. Cette sorte de libéralisation de l'enseignement suggère que les artistes, quel que soit leur maître, n'étaient pas autant formatés à l'idéal classique qu'on pourrait le penser, et que l'Académie ne parvenait pas à imposer ses dogmes : « *L'enjeu de ces révolutions artistiques et littéraires qui font écho aux révolutions politiques, industrielles et sociales est celui des libertés de la création artistique individuelle face à l'autorité de la tradition académique du Beau et de l'Art que la nouvelle légitimité libérale des institutions artistiques est impuissante à faire triompher* »²²⁷. L'École des beaux-arts était donc contrainte d'accueillir à la fois des élèves issus d'ateliers privés dont la formation s'assouplissait, et des enseignants dont les tendances s'éloignaient des dogmes classiques, tels Cogniet et Delaroche. Bien que de nombreux peintres de sujet historique ont été formés par des maîtres à l'inspiration académique (François-Édouard Picot, Michel-Martin Drölling et Abel de Pujol, soit 58 élèves), certains passent aussi par des ateliers de peintres partisans du romantisme historique, dont la spécialité est une peinture de sujets piochés dans l'histoire et abordés sous l'angle du genre historique (Léon Cogniet, Paul Delaroche, soit 83 élèves). En conséquence, la perpétuation des codes du genre historique entre 1860 et 1870 est une des caractéristiques de la peinture à sujet historique. Ces deux artistes, auxquels il faut ajouter Robert-Fleury (7 élèves), contribuent à la transition vers des sujets nouveaux plus en lien avec les attentes du public.

Toutefois, ce dernier constat ne peut à lui seul expliquer le choix de sujets inspirés de l'histoire nationale par les artistes, ne serait-ce que parce que les artistes recevaient leur enseignement souvent de plusieurs maîtres, deux voire trois selon les cas. S'il n'est pas surprenant qu'un artiste comme Gabriel-Adolphe Bourgoïn, élève de Delaroche et Cogniet, s'adonne au genre historique, ça l'est davantage d'un peintre comme Auguste Féragu, élève

²²⁶ *Idem*, p. 133-134.

²²⁷ GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Un bilan de l'enseignement des arts en 1914 », in POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel, BONNET Alain, *op. cit.*, p. 303.

de Cogniet et d'Abel de Pujol. En définitive, le processus de formation ne semble pas être un facteur déterminant pour expliquer l'intérêt des peintres pour les sujets issus de l'histoire nationale. Il provient sûrement bien davantage de la valorisation de l'inspiration individuelle des artistes, de la volonté de développer des sujets nouveaux : il émane du concept d'*originalité*²²⁸.

Cette tendance à l'originalité se développe progressivement au cours du XIX^e siècle. On en trouve une expression intéressante dans le groupe des néo-grecs, bien étudié par Hélène Jagot²²⁹. Élèves de Delaroche et de Gleyre, les artistes de ce groupe (dont Jean-Léon Gérôme) se proposent de renouveler les sujets antiques par le biais du genre historique, offrant ainsi des formules qui divergent des dogmes académiques. La toile de Jean-Léon Gérôme, *Combat de coqs* (1846, Paris, musée d'Orsay) est exemplaire de ce type d'œuvres novatrices, de grand format (H. 143 ; L. 204 cm), qui ont des conséquences sur les principes de la peinture d'histoire : « *Sous l'influence du genre historique, l'anecdote et le pittoresque font leur entrée dans la peinture d'histoire* »²³⁰. De même, c'est le principe de la peinture d'histoire qu'Eugène Viollet-le-Duc ébranle lors de la proposition de réforme de l'École des beaux-arts, qu'il met en place avec Prosper Mérimée. Un des changements proposés dans la réforme concerne la question de la couleur locale : dans la tradition classique la précision archéologique ne doit pas être poussée trop loin, et ne doit pas aller au-delà d'un rendu vraisemblable de l'époque représentée car trop de détails disperseraient l'attention du véritable sujet²³¹. Viollet-le-Duc, formé en dehors du système académique, s'élève contre l'enseignement traditionnel et désuet de l'École, qui freine les artistes dans la quête de leur propre personnalité artistique (l'originalité) et qui est contraire à ce milieu de siècle marqué par l'importance de l'histoire. Il prône donc une peinture historiquement précise, qui s'impose en raison des évolutions de cette science :

« Depuis 1819 cependant il s'est passé quelques faits qui ont singulièrement modifié le milieu dans lequel vivent les artistes. Depuis lors les connaissances sur les arts de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance se sont étendues ; nous

²²⁸ Sur ce point, voir le chapitre qu'Alain Bonnet consacre à ce sujet : BONNET Alain, *op. cit.*, 2006, p. 281-316.

²²⁹ JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque... op. cit.*

²³⁰ JAGOT Hélène, « Les Néo-grecs... », *art. cit.*, p. 138.

²³¹ Ce fragile équilibre entre vraisemblance et précision archéologique est une question qui se pose toujours sous la Troisième République : « *Si l'Académie admet donc la pertinence de l'exactitude archéologique, si elle cherche même à y sensibiliser ses protégés, l'ordre des priorités lui interdit de confondre peinture d'histoire et peinture de genre historique* », SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*, p. 44.

*avons entre les mains quantité de documents qui étaient alors ignorés, documents qui sont de nature à modifier les idées des artistes peintres et sculpteurs. »*²³²

La démarche consistant à chercher de la documentation prend de l'ampleur à la fin du Second Empire avant de s'épanouir sous la Troisième République, à tel point que la précision historique pouvait servir d'argument commercial²³³. On peut citer l'exemple d'Isidore Patrois : lorsqu'il reçoit la proposition d'achat du ministère à hauteur de cinq mille francs pour sa *Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne* (1864, musée des beaux-arts d'Orléans), il se permet d'exprimer des réserves sur le montant en raison du travail historique mené²³⁴. Il n'obtient pas gain de cause, mais on voit bien que la démarche va dans le sens de l'accroissement du travail préparatoire pour les sujets historiques. Cette évolution vers davantage d'historicité et d'originalité trouve son expression dans la réforme de l'École des beaux-arts de 1863, dont certains aspects étaient souhaités par Viollet-le-Duc. À ses yeux, celui qui peint le passé doit le figurer correctement, en ayant recours à l'archéologie :

*« L'archéologie n'est plus seulement une science spéculative, c'est un fait ; ce n'est pas assez d'en tenir compte, il faut en profiter, il faut s'en servir. Si la peinture ne met qu'un pied dans le domaine de cette science, elle perd cette candeur qui nous charme dans les œuvres des anciens maîtres et ne satisfait pas notre esprit. Il faut être tout à fait archéologue ou ne pas s'en mêler. »*²³⁵

La réforme fournit aux artistes une nouvelle forme d'enseignement répondant à ces exigences. Parmi les nouveaux professeurs nommés aux ateliers de peinture²³⁶, on trouve Jean-Léon Gérôme, dont la conception même de la peinture d'histoire s'éloigne des dogmes classiques au profit de la précision archéologique et de sujets abordés sous l'angle de l'anecdote. Sa nomination montre l'orientation nouvelle que la réforme souhaite conférer à l'École des beaux-arts, à l'encontre de l'Académie.

La création de cours spéciaux, comme celui d'histoire et d'archéologie, pouvait sembler tout à fait novatrice, et inciter à choisir des sujets dans l'histoire nationale ; en réalité, le professeur nommé à cette chaire, Léon-Alexandre Heuzey s'attacha à enseigner les mythes

²³² VIOLLET-LE-DUC Eugène, « L'enseignement des arts, il y a quelque chose à faire », *Gazette des beaux-arts*, 1862, tome XII (1^e mai, 5^e livraison), p. 398.

²³³ « La vogue du détail historique devint telle que les peintres pouvaient justifier le prix de leurs œuvres par les dépenses affectées aux recherches », in BONNET Alain, *op. cit.*, 2006, p. 182.

²³⁴ « Pardonnez-moi la liberté que je prends, monsieur le Comte, de vous dire que ce travail presque d'une année, j'eusse désiré le vendre un prix plus élevé ; il m'a occasionné un très grand travail de recherche et dans la mesure de mon talent je l'ai poussé, je puis le dire, plus loin qu'aucun de mes tableaux précédents ». Lettre d'Isidore Patrois au Comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux arts, 31 mai 1864 (AN, F²¹/169).

²³⁵ VIOLLET-LE-DUC Eugène, « L'enseignement des arts... », *art. cit.*, p. 527-528.

²³⁶ Alexandre Cabanel, Isidore Pils et Jean-Léon Gérôme sont nommés en 1863 à la tête des ateliers de peinture.

et l'art grecs, restant ainsi dans la tradition. Le développement de l'enseignement du costume, parallèle à la diffusion des recueils, a en revanche pu avoir un réel impact sur la peinture d'histoire²³⁷. La grande révolution que laissait supposer la réforme sera finalement limitée, mais elle témoigne de l'évolution de la conception de la peinture d'histoire vers une forme nouvelle, la peinture à sujet historique, où l'archéologie et l'histoire tiennent une place majeure. Dans un sens, ce glissement est aussi visible au sein de l'Académie, qui par exemple nomme comme membre Ernest Meissonier en 1861, pourtant spécialisé dans la peinture de genre. L'artiste exprime lui-même son décalage avec les autres peintres : « *Quand, il y a vingt-neuf ans, j'avais l'honneur d'entrer à l'Institut (en 1861) la majorité de l'Académie, en admettant dans son sein un peintre de genre, qui n'avait que de petits bonshommes dans son bagage, rompait bien aussi avec cette tradition* »²³⁸.

L'Académie ne joue pas de rôle direct dans l'évolution des sujets vers l'histoire nationale ; elle résiste et s'obstine à conserver ses formules, et procède seulement à quelques changements ponctuels. C'est bien plus l'atmosphère générale en faveur d'une certaine liberté de ton offerte aux artistes, par certains maîtres, par les orientations de la réforme ou par le contexte social, qui contribue au renouvellement de la peinture d'histoire.

B. La critique d'art et la peinture d'histoire

La critique d'art, née au XVIII^e siècle avec Denis Diderot, est florissante sous le Second Empire. Elle joue au XIX^e siècle un rôle majeur d'intermédiaire entre le public et la création artistique, en lien avec la progressive mise en place du système marchand-critique. Elle contribue à faire ou défaire la carrière et la réputation des artistes, en vantant ou non leur talent, en classant leurs œuvres dans un genre ou un autre²³⁹. Malgré cela on constate un

²³⁷ C'est en tout cas ce que pensent Sylvain Amic et Sylvie Patry qui disent que « Exactitude et renouvellement des sujets sont intimement liés dans l'esprit des auteurs [des recueils] ». Ils ont aussi évoqué l'enseignement par Heuzey du costume. Le maître, cité dans l'article, souhaitait rénover les études historiques, faire revivre le passé. Il a certainement contribué à donner ses lettres de noblesses à l'usage fidèle du costume dans la peinture d'histoire. AMIC Sylvain, PATRY Sylvie, « Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIII^e-XIX^e siècles) : un genre éditorial au service de la peinture d'histoire ? », *Histoire de l'art*, n° 46, juin 2000, respectivement p. 60 et 54.

²³⁸ GRÉARD Octave., *Jean-Louis-Ernest Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*, Paris, Hachette, 1897, p. 264-265.

²³⁹ Jean-Léon Gérôme est d'abord classé comme simple peintre de genre historique par la critique ; dès qu'il acquiert un certain succès, cette dernière le qualifie alors de peintre d'histoire. Le cas n'est pas strictement français, et l'Allemand Adolf von Menzel connaît le même sort : auteur d'une série sur le roi Frédéric le Grand,

décalage, notamment après 1850, entre les aspirations du public et les jugements de certains critiques, qui semblent se scléroser autour d'un discours favorable à l'Académie ou du moins à la hiérarchie des genres et avec une tendance quelque peu passéiste. Les critiques ont entretenu (voire mis en place) un vocabulaire typologique, qu'il soit justifié ou non, qu'il ait induit des confusions ou pas. Il est nécessaire de prendre du recul vis-à-vis de leurs textes afin d'éviter des simplifications d'analyse qui pourraient être faussées par des écrits peu objectifs pour la plupart²⁴⁰. Dans l'ensemble, les critiques contribuent à entretenir une définition de la peinture d'histoire portée aux nues, qui est encore très marquée par des caractéristiques traditionnelles et ne correspond plus tout à fait à la réalité des créations. Nous verrons que certains salonniers s'en détachent, tout en conservant une prudence dans les caractérisations. En réalité, la peinture à sujet historique est prise entre les feux d'une critique qui réclame le retour au « style » et aux formes classiques, et une critique tournée vers la modernité qui s'écarte de la peinture d'histoire. Cette dernière fait donc l'objet de réflexions basées sur une certaine nostalgie, ou sur une recherche du style de l'époque, et ponctuellement sur des visions plus modernes.

Nous nous concentrerons sur la critique des Salons, où l'attention sur les questions de la peinture d'histoire est portée avec acuité²⁴¹.

De la décadence de l'art

Nombreux sont les auteurs de comptes rendus des Salons entre 1860 et 1870. Malgré de notoires disparités d'opinions, on constate aussi certaines convergences, notamment au niveau du sentiment de médiocrité générale qui se dégage des expositions. Dans l'*Illustration*, Augustin-Joseph du Pays – comme tant d'autres – qualifie le Salon de 1864 de « *cette interminable revue d'ouvrages d'art, où il n'y a pas un seul chef-d'œuvre dans le genre*

il est ignoré du gouvernement et de la critique qui considérait que ses œuvres n'étaient en rien historiques, car trop anecdotiques. Après 1871, Menzel gagne une notoriété qui le transforme en « laudateur de Frédéric le Grand et de son armée » (WOLF Norbert, *L'art des Salons, Le triomphe de la peinture du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012, p. 164-165).

²⁴⁰ On pense notamment au travail de Patricia Mainardi qui, pour affirmer la mort de la peinture d'histoire en 1867 (MAINARDI Patricia, « The death of history painting... », *art. cit.*, p. 219-226) se réfère à Théophile Thoré qui avait perçu cette date comme un carrefour. Pierre Vaisse, dans son article « *Réflexions sur la fin du Salon officiel* », expose la faiblesse de cette analyse (VAISSE Pierre, KEARNS James, « *Ce Salon à quoi tout se ramène* », *le Salon de peinture et de sculpture 1791-1890*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 123).

²⁴¹ Nous nous sommes appuyée pour ces questions sur l'ouvrage collectif fondamental dirigé par BOUILLON Jean-Paul, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, ERHARD Antoinette et NAUBERT-RISER Constance, *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010 (1990).

élevé »²⁴². L'impression de décadence ressentie par les critiques semble être, aux yeux de la majorité, une conséquence de la diminution en quantité et qualité de la grande peinture, de la peinture « élevée » : « *La solennelle peinture historique, telle qu'elle a été si longtemps comprise et pratiquée en France, est allée rejoindre, dans le garde meuble des choses que le goût déserte, le bagage des tragédies classiques* »²⁴³. L'intendant puis surintendant des beaux-arts Émilien de Nieuwerkerke²⁴⁴, dans un discours prononcé en 1863, fait aussi le constat que l'art national s'éloigne de la « grande peinture »²⁴⁵. Les raisons de la « décadence » de l'art sont multiples. La critique blâme notamment l'augmentation des genres inférieurs, peinture de genre et paysage : « *La prédominance reste toujours aux genres secondaires, aux sujets anecdotiques, aux scènes champêtres, aux paysages* »²⁴⁶. À ce constat s'ajoute une diminution en nombre de la « grande peinture », qui pousse les critiques à décrire la peinture d'histoire comme un genre « mort », et ce tout au long de la décennie 1860-1870. Antoine Etex (au sujet du Salon de 1863²⁴⁷) et Théodore Duret (pourtant défenseur de l'école moderne²⁴⁸) incriminent la bourgeoisie, dont les goûts orientent les créations vers un art social, démocratique, réaliste, en rien porteur de valeurs élevées. Le Salon de 1866 est décrit tristement par Jules-Antoine Castagnary : « *C'est ainsi qu'au Salon de cette année les mauvaises toiles abondent, et que, parmi ces mauvaises toiles, les plus détestables barbouillages viennent de gens décorés ou pour le moins médaillés* ». Il ajoute encore qu'« *il faut redire ces malheurs, raconter ces décadences puisque aussi bien telle est ma tâche et l'esprit même du Salon de 1866* »²⁴⁹. Paul Mantz, qui assure les comptes rendus des Salons de la *Gazette des beaux-arts* entre 1859 et 1872 évoque la peinture d'histoire comme une « *forme d'art plus ou moins morte* »²⁵⁰, ce qui s'explique selon lui par la médiocrité et le manque d'imagination des artistes ; il refuse l'idée de décadence et croit en l'idée de progrès, mais il maintient son attachement pour la tradition et blâme ceux qui s'en écartent²⁵¹. Pour le partisan de la tradition Charles Blanc, la désertion des membres de l'Institut parmi les exposants est la

²⁴² DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1864 », *L'Illustration*, tome XLIII, janv.-juin 1864, p. 378.

²⁴³ *Idem*, p. 378.

²⁴⁴ MAISON Françoise, LUEZ Philippe, PEROT Jacques (dir.), *Le Comte de Nieuwerkerke, art et pouvoir sous Napoléon III*, cat. exp. Musée national du Château de Compiègne (6 octobre 2000-8 janvier 2001), Paris, RMN, 2001.

²⁴⁵ BOIME Albert, *art. cit.*, p. 104.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 378.

²⁴⁷ ETEX Antoine, *À propos de l'exposition des beaux-arts de 1863*, Paris, 1863.

²⁴⁸ DURET Théodore, *Les peintres français en 1867*, Paris, Dentu, 1867 ; chapitre sur « l'art bourgeois ».

²⁴⁹ CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons (1857-1870)*, Paris, Charpentier et Fasquelle éditeurs, 1892, p. 222 et 226.

²⁵⁰ *L'Illustration*, tome LI, janv.-juin 1868, p. 349-350.

²⁵¹ BOUILLON Jean-Paul, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, ERHARD Antoinette et NAUBERT-RISER Constance, *op. cit.*, p. 24.

cause de la pauvreté des expositions : « *De tous les membres de l'Institut, M. Lehmann est le seul, avec M. Gérôme, qui ait exposé, et cela explique pourquoi le Salon est assez pauvre en tableaux d'un certain ordre* »²⁵². Pour d'autres, c'est à la fois l'annualité de l'exposition et le jury qui expliquent la baisse de niveau à partir de 1864 :

*« Le Salon de 1864 est inférieur à ses aînés, et le plus faible que nous ayons eu depuis l'exposition universelle de 1855. Ce résultat n'a rien qui doive surprendre. Il tient à diverses causes, dont les premières qui se présentent à l'esprit sont : la fréquence des Salons, qui crée des abstentions forcées et la bienveillance extrême du jury, qui a ouvert la porte à des médiocrités sans nom »*²⁵³.

Un autre argument qui revient fréquemment est l'absence de recherche de l'idéal, notamment sous la plume de Paul Mantz pour le Salon de 1863 au sujet duquel il évoque une école française « *médiocrement inspirée, de moins en moins éprise d'idéal* »²⁵⁴. Léon Lagrange, dans son *Salon de 1861*, juge la peinture d'histoire au détour d'un commentaire sur l'Académie, qu'il qualifie de « *partisan forcé d'un art éteint* »²⁵⁵. Il achève toutefois son compte rendu par la reconnaissance de l'existence d'une nouvelle forme de peinture d'histoire, admettant qu'elle a élargi ses critères de définition :

*« Aujourd'hui, la peinture d'histoire a agrandi ses cadres. Le romantisme lui avait ouvert le moyen âge et les temps modernes ; le réalisme l'a introduite dans le monde contemporain ; la science étend chaque jour son domaine. Quelques fidèles s'obstinent encore à feuilleter Plutarque, Tite-Live ou Tacite ; les inspirations qu'ils y puisent ne sont ni les mieux goûtées du public ni les plus favorables au déploiement du talent. »*²⁵⁶

Malgré ce constat en faveur d'une certaine évolution, Lagrange réaffirme dans la suite de son texte la prééminence de l'idéal, que l'histoire récente ne permet pas d'atteindre :

« La peinture d'histoire, sous peine de perdre son nom, doit s'élever jusqu'à l'idéal. C'est là le grand écueil des sujets empruntés à l'histoire contemporaine ; nous nous trouvons encore tout près des faits. Le procédé de généralisation nécessaire pour arriver à l'idée mère de ces faits, à l'idéal, devient une difficulté véritable sous laquelle il est rare que l'artiste ne succombe pas. Tout l'empêche

²⁵² BLANC Charles, « Salon de 1866 », *Gazette des beaux-arts*, (p. 497-520, 1^{er} juin, 6^e livraison, p. 28-71, 1^{er} juillet, 1^{er} livraison), p. 513.

²⁵³ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 183.

²⁵⁴ MANTZ Paul, « Salon de 1863 », *Gazette des beaux-arts*, (tome XIV, p. 481-506, 1^{er} juin, 6^e livraison ; tome XV p. 32- 64, 1^{er} juillet, 1^{ère} livraison), p. 481.

²⁵⁵ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *art. cit.*, p. 99.

²⁵⁶ *Idem*, p. 274.

*de s'élever, tout le retient terre à terre. Non-seulement les événements le touchent, mais les objets mêmes, témoins de ces événements. Rien d'étonnant alors qu'il s'amuse à les peindre et qu'il fasse consister dans la reproduction littérale des objets la peinture de faits historiques. »*²⁵⁷

On voit bien que la définition de la peinture d'histoire reste dictée par les critères classiques. La difficulté à admettre les changements et le pessimisme des critiques découlent d'une réflexion structurée depuis le début du XIX^e siècle autour de la hiérarchie des genres, perpétuant la tradition en place. La volonté de trouver un terme pour qualifier la peinture de genre historique en 1824, qui emprunte les codes de la peinture de genre et de la peinture d'histoire, révèle un système de pensée qui place la peinture d'histoire au sommet de la hiérarchie en tant que garante de la plus haute valeur artistique. Dans une telle conception, le développement d'une peinture figurant l'histoire nationale qui emprunte, – variablement selon les peintres – au genre comme à l'histoire ou l'allégorie, ne pouvait être pas être considérée autrement que comme une décadence du « grand genre ».

On remarque toutefois des fluctuations dans les critères de définition de la peinture d'histoire revendiqués par les critiques, tour à tour stylistiques, thématiques, ou centrés sur le format. Pour les uns, c'est avant tout l'imagination, la représentation mentale d'un épisode que l'on n'a pas vécu, suivant le sens donné par Denis Diderot et que Théodore Duret reprend : « *un tableau d'histoire, [c'est un] de ces tableaux où le peintre reproduit des figures qu'il doit imaginer ou voir par l'esprit avant de prendre le pinceau* »²⁵⁸. Le critère de l'exactitude de la représentation est variablement revendiqué, selon les critiques ou selon les œuvres. Ainsi pour Léon Lagrange, Meissonier réalise avec *Campagne de France, 1814* (1864, Paris, musée d'Orsay) une retranscription précise qui permet de caractériser l'œuvre comme peinture d'histoire : « *Que demandons-nous à la peinture d'histoire ? Non seulement la représentation exacte d'un fait, mais surtout l'esprit, l'âme, le caractère de ce fait* »²⁵⁹. Cette exigence disparaît presque lorsqu'il parle de la *Bataille de l'Alma* d'Isidore Pils (1861, Versailles, musée national du château), qu'il qualifie ainsi : « *Il a sur chaque visage accusé profondément le caractère individuel, et donné pour ainsi dire à chaque tête la valeur d'un type. Par là son tableau, s'il n'est pas la représentation exacte d'un fait historique, est cependant une véritable peinture d'histoire* »²⁶⁰. On remarque que le terme « exactitude »

²⁵⁷ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *art. cit.*, p. 281.

²⁵⁸ DURET Théodore, *op. cit.*, p. 90.

²⁵⁹ LAGRANGE Léon, « Salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, (tome XVI, p. 501-536 ; 1^e juin, 6^e livraison, tome XVII p. 5-44 ; 1^e juillet, 1^e livraison), p. 520.

²⁶⁰ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *art. cit.*, p. 323.

remplace celui de vraisemblance, montrant par là que les mentalités évoluent vers une scientificité accrue, bien qu'elle reste une caractéristique arbitraire. Pour d'autres critiques, comme Louis Auvray, la peinture d'histoire se définit par le sujet : « *Et par grande peinture historique nous entendons non-seulement les sujets grecs et romains, mais encore ceux de sainteté et surtout les faits de l'histoire contemporaine* »²⁶¹. Les avis divergent sur une même œuvre, même lorsqu'il s'agit d'une peinture réalisée dans un contexte académique : la toile de Félix-Auguste Clément, *Mort de César* (1862, musée de Valence), est jugée parfaitement conforme à la tradition de la peinture d'histoire par Théophile Gautier fils dans son Salon de 1867²⁶². Pourtant, l'Académie la critique et reproche au peintre un trop grand manque de vraisemblance dans le choix du torse nu, contraire aux usages antiques²⁶³. Les critères de définition de la peinture d'histoire semblent donc flous, et se cristallisent autour de quelques éléments tels que le style, le sujet antique et le format. Ce dernier point est une préoccupation régulière, et un élément de trouble pour les critiques qui regrettent fréquemment que les peintures de genre soient traitées dans des dimensions trop imposantes, tandis que les peintures d'histoire n'ont pas le format qui leur convient. Celles-ci devraient toujours être de grande taille puisqu'elles développent de grandes idées : « *Un poète dramatique a besoin de cinq actes pour dérouler à nos yeux toutes les péripéties d'une action intéressante. [...] Un peintre riche d'idées demandera de grandes surfaces* »²⁶⁴. Ces remarques sont symptomatiques de la difficulté des critiques à s'affranchir des classifications traditionnelles. Ferdinand de Lasteyrie, en 1867, l'admet volontiers : « *On n'ose pas classer dans la peinture d'histoire un tableau dont les personnages n'ont que six pouces de haut, et l'on hésite à traiter de tableau de genre une toile de vingt pieds, quel qu'en soit le sujet* »²⁶⁵. Sur ce point, certains critiques acceptent une petite peinture d'histoire, mais refusent que le vulgaire soit peint sur de grandes surfaces : « *On peut faire de la grande peinture sur une petite toile ; mais il faut bien se garder de conclure à la réciproque* »²⁶⁶. Pour Théophile Gautier, partisan de la recherche d'idéal mais qui réfléchit dans les années 1850 à l'évolution de la peinture d'histoire, l'augmentation des formats permet d'élever une scène pittoresque au niveau de la

²⁶¹ AUVRAY Louis, *op. cit.*, p. 132.

²⁶² GAUTIER Théophile (fils), « Salon de 1867 » *L'Illustration*, tome XLIX, janv.-juin 1867, p. 259-262.

²⁶³ SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, université Paris IV, vol. 1, 2008, p. 57, et note 174.

²⁶⁴ LAGRANGE Léon, « Salon de 1864 », *art. cit.*, p. 504.

²⁶⁵ DE LASTEYRIE Ferdinand, *La peinture à l'Exposition universelle*, Paris, Castel, 1863, p. 150.

²⁶⁶ TILLOT C., « voyage au Salon de 1852 », *Revue des voyages*, mai 1852, p. 12.

peinture d'histoire²⁶⁷. De manière générale, on considère communément que chaque sujet possède son propre format, ce qui revient à affirmer une gradation entre ces mêmes sujets, quand bien même cette hiérarchie des genres n'a plus vraiment de réalité. Seuls certains salonniers à l'esprit moderne préfèrent parler de « proportion adéquate » ; Théophile Thoré²⁶⁸, dans son *Salon de 1864*, déplore que le principe d'adaptation du format ne soit pas suffisamment pris en compte par les peintres : « *Les artistes qui ont su donner aux figures et aux objets leur proportion véritable, indépendamment de la dimension de l'œuvre, sont extrêmement rares* »²⁶⁹. Gautier semble aller plus loin dès 1851, se laissant séduire par les figures rustiques que Gustave Courbet peint dans le format de la peinture d'histoire :

« *Cette idée d'élever à la dimension historique des sujets de la vie familière [...] a un côté humain qui séduit. En effet pourquoi Andromaque aurait-elle le privilège de pleurer Hector, de grandeur naturelle, lorsqu'une veuve moderne est obligée de restreindre sa douleur à une hauteur de quelques pouces ? [...] Un Enterrement à Ornans occupe tout un pan du grand Salon, donnant ainsi à un deuil obscur le développement d'une scène historique ayant marqué les annales de l'humanité.* »²⁷⁰

Bien qu'adepte de la conception classique de la hiérarchie des genres, Gautier prouve là qu'il ne rejette pas complètement l'utilisation du grand format pour un sujet trivial, percevant la capacité de l'art à représenter son temps. Gautier s'est révélé plus moderne dans ses Salons des années 1850-1860, influencé sans doute par Charles Baudelaire²⁷¹. Cette modernité touche les plus fidèles aux principes académiques, comme Charles Blanc, qui se révèle étonnamment souple sur la question du format de la toile d'Ernest Meissonier, la *Campagne de France, 1814* (1864, Paris, musée d'Orsay). Il la complimente malgré ses petites dimensions : « *Voilà un tableau d'histoire, s'il en fut, et Meissonier y a fait voir qu'il savait au besoin s'élever de l'imitation rigoureuse du réel à l'interprétation poétique du vrai, à la beauté idéale. Il a prouvé que la grandeur n'est pas une mesure dimensionnelle, mais une*

²⁶⁷ C'est prégnant dans son analyse des *Jeunes pâtres espagnols* d'Adolphe Leleux (1847), à qui il reconnaît d'avoir su donner à une scène pittoresque une densité émotionnelle qui prouve sa capacité à s'engager désormais dans la voie de la peinture d'histoire. GUÉGAN Stéphane, YON Jean-Claude, *Théophile Gautier...op. cit.*, p. 51.

²⁶⁸ Pour une présentation de Théophile Thoré critique d'art, voir BOUILLON Jean-Paul, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, ERHARD Antoinette et NAUBERT-RISER Constance, *op. cit.*, p. 131.

²⁶⁹ THORÉ Théophile, « Salon de 1864 », *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Renouard, 1870, p. 49.

²⁷⁰ GAUTIER Théophile, « Salon de 1851 », *La Presse*, 15 février 1851.

²⁷¹ Voir sur ce point l'analyse de Stéphane Guégan dans l'article « Modernités », in GUÉGAN Stéphane, YON Jean-Claude, *Théophile Gautier...op. cit.*, p. 38-58.

qualité de l'esprit »²⁷². Cette dernière idée n'est sans doute valable que dans ce sens, à en juger par ce qu'il écrivait l'année précédente : « *Combien de peintures épisodiques ou anecdotiques occupent une étendue scandaleuse !* »²⁷³. Sur un point tous les critiques sont d'accord : les formats de la peinture d'histoire tendent à diminuer. Certains le déplorent plus que d'autres, tel Théophile Gautier en 1848 qui présente cette réduction comme bénéfique, et nécessaire d'un point de vue des commanditaires : « *Il fallait d'ailleurs trop de place à ces héros et à ces héroïnes pour déployer leurs torsos cotonneux, leurs contours vides et leurs draperies étriquées. Nul aujourd'hui n'est assez bien logé pour céder vingt pieds de muraille à la mythologie* »²⁷⁴.

Un autre critère de référence de la peinture d'histoire est le « style ». Dès 1861, la critique évoque la disparition de la peinture de « haut style » et accuse la modernisation de la société²⁷⁵. En effet, la peinture de « style » ne correspond pas à la société mais à l'idéal classique prôné par l'Académie. Charles Blanc dit en 1866 que le « style » n'existerait plus sans l'École de Rome qui encourage l'élévation au général au détriment du particulier, trivial : « *Le style, d'ailleurs, c'est aussi la vie, mais la vie à cent pieds au-dessus du passant, la vie à cette hauteur où l'on respire les essences, où l'espèce éclipse l'individu, où le type domine l'accident, où la beauté humaine, la beauté impérissable, passe avant cette prétendue beauté parisienne, qui demeure telle rue et tel numéro* »²⁷⁶. L'idée que la peinture de style est vue comme supérieure à tout autre manière de peindre se ressent dans des formulations telles que celle de Thoré : « *Voulez-vous nous reposer des fables antiques et descendre du haut style dans la peinture familière qui touche à notre vie moderne et n'a d'autre prétention que de faire admirer la nature ?* »²⁷⁷. Le critique aborde la question du style avec circonspection dans son *Salon de 1864* : il présente tout d'abord l'idée selon laquelle le style, pour la majorité, trouve sa source dans l'art grec, avant de proposer une définition somme toute assez vague d'une manière de peindre qui se veut adaptée à son sujet :

« *Après l'idéal, nos amis les critiques de Paris ont encore un autre mot d'affection : le style. Ce qu'ils appellent le style, c'est un certain style, celui qui, seul peut-être, arriva à la perfection, le style grec. [...] Qu'est-ce donc que le style, en général ? C'est la manière originale, juste et profondément appropriée,*

²⁷² BLANC Charles, « L'Exposition universelle de 1867 », *Le Temps*, avril-novembre 1867. Blanc avait un certain goût pour « cette religion du petit détail », voir BOUILLON Jean-Paul, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, ERHARD Antoinette et NAUBERT-RISER Constance, *op. cit.*, p. 149.

²⁷³ BLANC Charles, « Salon de 1866 », *art. cit.*, p. 506.

²⁷⁴ GAUTIER Théophile, « Salon de 1848 », *La Presse*, 26 avril 1848.

²⁷⁵ *L'Illustration*, tome XXXVII, janv.-juin 1861, p. 330.

²⁷⁶ BLANC Charles, « Salon de 1866 », *art. cit.*, p. 507.

²⁷⁷ THORÉ Théophile, « Salon de 1866 », *Salons...op. cit.*, p. 298.

d'exprimer les caractères et les formes, - le dedans et le dehors, - selon l'essence des êtres ou des objets qu'il s'agit de représenter »²⁷⁸.

Rares sont les critiques qui encouragent une vision modernisée de l'idéal, qu'on trouve chez Jules-Antoine Castagnary dans son *Salon de 1863* : « *L'Idéal est le libre produit de la conscience de chacun mise en contact avec les réalités extérieures, par conséquent un concept individuel qui varie d'artiste à artiste* »²⁷⁹. Finalement, le terme « style », qui est synonyme d'idéal, de classique et par là-même d'académique, semble avoir été créé pour établir une claire distinction vis à vis des peintures dont le sujet historique comporte une touche de pittoresque de trop, mettant à mal les classifications habituelles. Peu à peu, la peinture qui se rattache à ce qui va devenir « l'école du style »²⁸⁰ sera celle qui se rattache le plus à la tradition classique, le nu et les scènes mythologiques. Les Vénus semblent être le dernier bastion de la Beauté, les seules manifestations indubitables du style d'après Du Pays : « *La mythologie ; milieu plus favorable aux manifestations de la beauté et où règne la légitimité du nu* »²⁸¹. Léon Lagrange s'avère moins enthousiaste, et associe la vogue du nu à un néoclassicisme davidien daté :

« Et là-dessus, certains critiques d'entonner l'éloge du nu. Avec le nu, l'art est sauvé. Le retour au nu, c'est le retour aux grandes doctrines. [...] On ne s'étonnera pas d'y voir la peinture de religion et d'histoire demeurer plus que jamais, à côté de la fantaisie mythologique, dans une position déplorablement inférieure »²⁸².

Le nu permet d'atteindre l'idéal et donc le style, et constitue donc un des critères caractéristiques d'une certaine peinture d'histoire, distincte de celle qui figure des sujets d'histoire nationale. Le malaise des critiques vis-à-vis de cette « autre » catégorie est la conséquence de leurs propres distinctions terminologiques et descriptives, renforçant la confusion en créant un niveau supplémentaire avec la peinture de style. Des cas particuliers révèlent la perméabilité de cette appellation de « style », comme pour les *Barbares en vue de Rome* (1870, Nancy, musée des beaux-arts) d'Évariste Luminais : l'événement historique n'est que suggéré (la prise de Rome par les Gaulois en 387 avant J.-C.) et l'accent est mis sur le caractère pittoresque de ces quelques soldats gaulois aux costumes variés. On est donc surpris de lire un commentaire évoquant le caractère élevé de l'œuvre :

²⁷⁸ THORÉ Théophile, « Salon de 1864 », *Salons...op. cit.*, p. 19-21.

²⁷⁹ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 102.

²⁸⁰ THORÉ Théophile, « Salon de 1868 », *Salons...op. cit.*, p. 478.

²⁸¹ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1865 », *L'Illustration*, tome XLV, janv.-juin 1865, p. 331.

²⁸² LAGRANGE Léon, « Salon de 1864 », *art. cit.*, p. 514.

« Bien qu'il soit préoccupé surtout de la note pittoresque, ses Barbares en vue de Rome sont un tableau de grand style. La silhouette de ces cavaliers dont le casque se détache sur le ciel et leur émotion à la vue de la ville éternelle, désormais vouée au pillage, produisent une impression à la fois grandiose et saisissante. »²⁸³

Place de l'histoire face aux autres genres : regards de la critique d'art

Les problèmes terminologiques entraînent des désignations variables. Cela va de pair avec la difficulté, fréquemment évoquée par la critique d'art entre 1860 et 1870, de définir précisément le style du Second Empire. Quel style, quelle école, quel genre ? La peinture d'histoire, bien qu'elle soit presque systématiquement abordée en premier dans les comptes rendus des Salons, n'occupe pas la première place aux expositions en termes de quantité ou de préoccupations, ce que les critiques comme Paul Mantz ou Du Pays déplorent. Pour eux, l'essor de la peinture de genre, monotone et nécessitant un moindre talent, au succès tel qu'on en vient à la considérer comme le genre de l'époque, est préjudiciable mais inévitable :

« La peinture de genre a pris dans l'école française une importance qu'on peut déplorer, mais qui n'en est pas moins réelle, et, en l'absence des grands maîtres et des grandes œuvres, la critique est bien forcée d'aller chercher le talent où il se montre, c'est-à-dire chez les conteurs d'anecdotes et dans les choses moyennes. »²⁸⁴

Peinture de genre et paysage semblent majoritaires dans les expositions, et cette situation n'est pas neuve, comme le laisse penser ce mot de Du Pays à l'occasion du Salon de 1864 : « La prédominance reste toujours aux genres secondaires, aux sujets anecdotiques, aux scènes champêtres, aux paysages »²⁸⁵. La question de la peinture de genre, dont Du Pays dira qu'elle est le « courant d'art de l'époque »²⁸⁶, est liée à celle du réalisme qui conquiert artistes et public. Ce qui dérange bon nombre de critiques, parmi lesquels Théophile Silvestre, est l'étroitesse de vue d'un tel style, qui part du réel mais exclut l'imagination. Silvestre est moins réticent au réalisme (dans le sens d'une reproduction de la réalité), mais constate son absence d'universalité que les sujets extraits de la Bible et de l'Histoire permettent

²⁸³ MENARD René, « Salon de 1870 », *Gazette des beaux-arts*, (p. 486-514, 1^e juin, 6^e livraison ; p. 38-71, 1^e juillet, 1^e livraison), p. 39-40.

²⁸⁴ MANTZ Paul, « Salon de 1863 », *art. cit.*, p. 506.

²⁸⁵ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1864 », *L'Illustration*, tome XLIII, janv. -juin 1864, p. 378.

²⁸⁶ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1863 », *L'Illustration*, tome XLI, janv. -juin 1863, p. 391-394.

d'atteindre²⁸⁷. Le même argument est au cœur des critiques concernant le paysage, bien que ce dernier genre trouve un soutien parmi les promoteurs de la modernité. Jules-Antoine Castagnary, un des défenseurs du naturalisme et de l'idée que l'art doit suivre les progrès de l'humanité, prône la force du genre du paysage : « [...] *le paysage, grâce à son développement prodigieux depuis trente ans, a dépassé en importance la grande peinture, et [...] les paysagistes ont définitivement enlevé aux peintres d'histoire la faveur du public* »²⁸⁸. Il voit le Salon de 1867 comme la preuve que l'histoire est remplacée par le paysage, qui connaît un vrai succès chez les peintres :

« *Qu'est-il besoin de remonter dans l'histoire, de se réfugier dans la légende, de compulsier les registres de l'imagination ? La beauté est sous les yeux, non dans la cervelle ; dans le présent, non dans le passé. [...] La religion est morte, l'histoire est morte, la mythologie est morte ; toutes les sources de l'ancienne inspiration, si chères à la paresse ou à la médiocrité sont taries. Voilà ce que crie bien haut le Salon de 1867. La peinture, qui, pendant si longtemps, s'était traînée dans cette ornière, aiguille vers de nouvelles destinées.* »²⁸⁹

Bien qu'excessif dans sa vision de la victoire du paysage – le nombre de peintures de sujet historique se maintient²⁹⁰ – Castagnary estime que le peintre doit s'adresser à la société dont les goûts se portent incontestablement vers le genre, le paysage, et le style réaliste. Il l'affirme avec enthousiasme dans son Salon de 1870, dont il loue la qualité qui est le résultat de la diminution des sujets classiques :

« *Le Salon de 1870 est excellent, plein de jeunesse, de vie, d'entrain, et même d'audace. [...] On n'y voit plus de ces compositions religieuses ou héroïques qui autrefois tenaient tant de place. [...] Seule la réalité continue d'être et de s'éclairer au double soleil de la science et de l'art : sous la forme du paysage, du portrait, du tableau de genre, c'est elle qui prend possession du terrain abandonné.* »²⁹¹

Émile Zola, partisan de la modernité des sujets ainsi que du naturalisme, voit dans le travail de ceux qu'il appelle les « actualistes » le moyen de sortir des éternels thèmes académiques et d'aller vers les sujets issus de la réalité, les seuls sensés :

²⁸⁷ SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers, études d'après nature*, Paris, E. Blanchard libraire-éditeur, 1856, p. 275-276.

²⁸⁸ CASTAGNARY Jules-Antoine, *Les artistes au XIX^e siècle : Salon de 1861*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861, p. 19.

²⁸⁹ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 241-244.

²⁹⁰ Voir annexe 1, tableau de statistiques des Salons.

²⁹¹ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 396.

« Je n'ai pas à plaider ici la cause des sujets modernes. Cette cause est gagnée depuis longtemps. Personne n'oserait soutenir, après les œuvres si remarquables de Manet et de Courbet, que le temps présent n'est pas digne du pinceau. Nous sommes, Dieu merci ! délivrés des Grecs et des Romains, nous avons même assez déjà du Moyen Age que le romantisme n'est pas parvenu à ressusciter chez nous pendant plus d'un quart de siècle. Et nous nous trouvons face à la seule réalité, nous encourageons malgré nous nos peintres à nous reproduire sur leurs toiles, tels que nous sommes, avec nos costumes et nos mœurs. »²⁹²

L'expression « malgré nous » implique le caractère inévitable de cette tendance, puisqu'elle s'inscrit dans l'esprit du temps. Toutefois, les exemples auxquels Zola a recours pour appuyer son propos sur les actualistes sont des paysages de Claude Monet et des portraits de Frédéric Bazille et Auguste Renoir : il évacue la question du sujet pioché dans l'actualité, et n'évoque que la transcription de l'essence du temps présent dans des œuvres marquées par une forte personnalité. On retrouve sensiblement la même idée chez Théophile Thoré, dans son Salon de 1865, qui évacue la question du sujet et valorise le choix du traitement de l'œuvre de manière moderne, ce qui signifie à ses yeux une peinture qui touche à l'humain :

« Ce n'est pas à dire que la tradition soit proscrite ni que la peinture ne puisse représenter l'histoire et l'allégorie, à la condition toutefois d'allégoriser en modernes, que nous sommes, et d'interpréter l'histoire avec un sentiment progressif, et en quelque sorte par une intronisation de l'humanité persistante dans ses épisodes variables et temporaires. »²⁹³

La place croissante occupée par la peinture de genre, le paysage ou la représentation de la réalité quotidienne, vus par certains critiques comme des émanations de la modernité, ont contribué à atténuer la prééminence de la peinture d'histoire et à laisser penser qu'elle était bel et bien morte, ou en voie de disparition.

L'acceptation et les justifications des métamorphoses de la peinture d'histoire

Au cœur des milliers de lignes écrites par les critiques d'art apparaît progressivement l'acceptation non pas de la mort mais d'un renouvellement de la peinture d'histoire, prouvé par les sujets, la fusion des genres, et l'irruption de la modernité. C'est ce qu'on remarque sous la plume de plusieurs critiques d'art. Théophile Gautier croyait en la classification des

²⁹² ZOLA Émile, « Les actualistes », *L'Événement illustré*, 24 mai 1868.

²⁹³ THORÉ Théophile, « Salon de 1865 », *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Renouard, 1870, p. 282.

genres mais avait bien perçu qu'un changement irrémédiable avait lieu. Il l'explique dès 1848, arguant d'une lassitude du public pour des sujets antiques répétitifs :

« Ce que l'on appelait jadis la peinture d'histoire n'existe pour ainsi dire plus, du moins à la manière dont l'entendaient David, Guérin, Girodet, Gros, Meynier et les célébrités de l'Empire et de la Restauration : un sujet noble et grave traité d'une façon épique dans un style d'apparat et, sous de grandes dimensions. Les peintres qui s'adonnaient à cet exercice dédaignaient profondément le genre et le paysage : c'est tout au plus s'ils se permettaient quelque portrait historié de souverain ou de haut dignitaire. Les autres artistes et le public regardaient ces maîtres avec une humble terreur ; les peintres d'histoire inspiraient la même vénération somnolente que les auteurs de tragédies : les Français, ce peuple léger, n'ont jamais admiré que ce qui les ennuyait.

Maintenant on est un peu revenu de la peinture historique et l'on pense qu'Andromaque a bien assez pleuré Hector, que Didon doit avoir fini de conter ses aventures, qu'Oreste s'est bien assez débattu contre les furies, et qu'il a eu le temps d'aller s'asseoir sur la pierre Cappautas pour se débarrasser de leurs obsessions. »²⁹⁴

Les sujets antiques, selon Gautier, ne correspondent plus aux attentes du temps. Il voit le renouvellement de la peinture d'histoire se produire à la fois grâce aux travaux de Puvis de Chavanne dans la peinture murale et de Gustave Moreau dans une forme de « *quête esthétique du rare* »²⁹⁵, ce qui se confirmera sous la Troisième République²⁹⁶, et à la fois dans la nécessité d'adaptation aux diverses formes de modernité. Ce dernier point est mis en avant dans son analyse de la toile de Jean-Léon Gérôme, *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin – l'Exécution du Maréchal Ney* (1868, Sheffield, City art gallery), qui révèle qu'il accepte qu'une peinture d'histoire puisse être de petit format, d'un sujet très récent, et que la modernité passe par la dimension historique :

« C'est un tableau d'histoire, mais pas dans le sens où l'on entendait ce mot autrefois. D'abord le cadre en est tout petit comme celui d'une scène de genre, et le sujet n'a pas encore le recul du passé ; il palpète et saigne toujours pour ainsi dire. L'artiste l'a traité avec le sens moderne historique qui remonte aux sources, rejette toute phraséologie vague et recherche la réalité absolue du détail. Avec

²⁹⁴ GAUTIER Théophile, « Salon de 1848 », *La Presse*, 26 avril 1848, 4^e article.

²⁹⁵ GUÉGAN Stéphane, YON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 26-27.

²⁹⁶ Voir SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1860-1900), la lyre ou le poignard*, Paris, Arthéna, 2014, p. 95-107.

*une concision et une sobriété terribles, plus émouvante qu'une mise en scène dramatique, M. Gérôme a représenté cette exécution lugubre telle qu'elle a dû se passer. On dirait le procès verbal peint d'un témoin oculaire. »*²⁹⁷

Bien que partisan du néo-classicisme et des sujets antiques, qui pour lui incarnaient « *une sorte d'âge d'or cultivé, sans les déformations causées par une civilisation visant l'utilité* »²⁹⁸, la prise en compte de la réalité n'était pas incompatible. Les louanges qu'il adresse à Gustave Boulanger pour son tableau *Répétition du Joueur de flûte et de la Femme de Diomède, chez S.A.I. le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison, avenue Montaigne* (1861, Versailles, Musée national du château) montrent bien cette ambivalence : il félicite le peintre d'avoir « *su fondre ensemble, avec un esprit rare et une convenance parfaite, ces deux éléments inconciliables en apparence : le présent et le passé, Paris et Pompéi, avant l'éruption du Vésuve !* »²⁹⁹.

Le sens même de la peinture d'histoire a changé, Gautier l'avait compris. La modernité de ce genre est examinée à travers deux notions principales : le sujet, et la fusion des genres. Louis Auvray, dans son *Salon de 1863*, affirme que les artistes devront désormais peindre des sujets de l'histoire nationale et pas seulement des Grecs et des Romains :

*« Non, l'art moderne n'est pas impuissant à rendre notre costume moderne ! Nous en avons pour preuve les admirables pages de Gros, de Géricault et de tous les grands artistes qui, comme eux, se sont formés en dehors de l'École impériale des Beaux-Arts, qui n'enseigne que l'art grec et romain, sans admettre l'influence de l'ère chrétienne sur la civilisation, sans penser que les artistes qu'ils forment ne seront pas appelés qu'à traiter des sujets grecs et romains, mais principalement à transmettre à la postérité dans toute leur vérité les faits mémorables de notre histoire. »*³⁰⁰

En réalité, Gros a été élève de l'atelier de David et Géricault est passé par les bancs de l'École des beaux-arts ; de plus les faits montrent que les artistes ne sont pas amenés « principalement » à peindre des sujets historiques. Malgré ces éléments qui permettent de prendre un recul vis-à-vis du commentaire d'Auvray, il ne s'en dégage pas moins l'idée que la peinture de l'histoire antique n'est plus adaptée à la société contemporaine.

²⁹⁷ GAUTIER Théophile, « Salon de 1868 », *Moniteur universel*, 2 mai 1868.

²⁹⁸ GEISLER-SZMULEWICZ Anne, LAVAUD Martine (dir.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, Nîmes, Lucie Editions, 2013, p. 173.

²⁹⁹ GAUTIER Théophile, « Salon de 1861 », *Moniteur universel* du 19 mai 1861.

³⁰⁰ AUVRAY Louis, *op. cit.*, p. 22.

Cependant, cette question du sujet est secondaire par rapport à celle de la fusion des genres. On prend conscience de l'ascension de la peinture de genre, on l'a vu, mais d'autres voient également que cet état de fait a des conséquences directes sur la hiérarchie des genres, qui ne peut désormais plus être appliquée de la manière traditionnelle. Du Pays évoque ces questions de vocabulaire dans son *Salon de 1864* :

*« Par suite de l'intérêt plus vif qu'a pris la peinture de genre et de sa prédominance, les limites qui la circonscrivaient se sont effacées ; au lieu d'être reléguée, comme autrefois, dans une condition inférieure par rapport à la grande peinture de style, il s'est opéré une sorte de fusion entre elles, telle que la dénomination du genre, qui avait une signification précise autrefois, n'en a plus aujourd'hui ; il en est de même du terme de peinture d'histoire. Ce sont des expressions consacrées par l'usage, dont on continue par cela même à se servir, mais qui sont devenues très-élastiques. »*³⁰¹

Du Pays a compris que les terminologies traditionnelles ne sont plus adaptées, bien qu'elles restent encore en usage. Castagnary va également dans ce sens : *« Tandis que les sciences ont chacune leur méthode fixe et leur idiome approprié, l'art se fait gloire de rester indistinct et d'échapper aux classifications rigoureuses »*³⁰². Il déplore la pauvreté de la langue : peut-être est-ce la raison qui explique qu'on ne trouve presque jamais dans ses Salons de 1861 à 1870 le terme de « peinture d'histoire »³⁰³. Bien conscient de la fusion des genres, Castagnary la résume en 1868 avec justesse et entrain :

*« L'histoire achevait le mouvement de conversion par lequel elle s'achemine au genre ; et le genre, c'est-à-dire les usages, les costumes, les personnages, les caractères, les mœurs, toutes les réalités visibles du monde présent, le genre si décrié, si maudit, si persécuté, se développait, grandissait, sortait de ses anciennes limites, montait à la hauteur de l'histoire, s'attaquait à l'universalité de la nature et de la vie, devenait enfin toute la peinture du présent, comme il le sera, je l'espère, toute la peinture de l'avenir. »*³⁰⁴

Maxime Du Camp, lui, perçoit la multiplication des catégories et voit dans la scène de genre historique un moyen de trouver une place à la représentation de l'histoire récente :

³⁰¹ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1864 », *L'Illustration*, tome XLIV, juillet-décembre 1864, p. 26.

³⁰² CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 248-249.

³⁰³ Castagnary distingue essentiellement les écoles classiques, romantiques et naturalistes. Les peintures de sujet historique sont rangées dans la seconde. Dans son *Salon de 1868*, il explique qu'il reprend la classification globale de Constable : il existe la peinture d'histoire qui comprend l'histoire, le portrait, la peinture de genre, et le paysage qui inclut également les natures mortes. Il donne donc encore un autre sens au terme de peinture d'histoire. *Idem*, p. 279.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 254.

« *L'anecdote, j'entends l'anecdote historique, peut donner naissance à des œuvres d'art très élevées, car elle se prête admirablement à ce genre intermédiaire et fort important qui sert de transition entre la peinture familière et la peinture épique* »³⁰⁵. Une phrase de Théodore Duret laisse penser que la peinture de genre historique a elle-même été perçue comme absorbée dans la fusion des genres : « *La peinture d'histoire, telle qu'elle a été comprise par Delaroche et continuée par Robert-Fleury et par Charles Comte, est donc aujourd'hui aussi justement abandonnée que le roman historique* »³⁰⁶. De tout ceci et à quelques exceptions près, on remarque surtout un manque de clarté dans les termes, puisque Duret voit la peinture de genre historique comme de la peinture d'histoire. Peinture d'histoire, peinture de genre et jusqu'à la peinture de genre historique ne se distinguent plus réellement, ce qui justifie l'utilisation du terme englobant de *peinture à sujet historique*. Notons que ce flou terminologique s'applique également à la peinture religieuse, ce que Baudelaire avait mis en lumière dans son *Salon de 1859*. Ce défenseur de la modernité a remarqué que la « vie réelle » est introduite dans des toiles comme celle d'Alphonse Legros, *L'Angélus*. Wolfgang Drost, dans son analyse du texte du critique, dit à son sujet que « *La peinture religieuse de genre est née* »³⁰⁷. Pour Baudelaire, il est bénéfique que la peinture d'histoire se laisse pénétrer par la peinture de genre, car le public peut se sentir davantage concerné. En revanche, malgré la modernité de ses vues, il n'accepte pas l'inverse, c'est-à-dire que la peinture de genre tende à la peinture d'histoire, jugeant ridicule l'anoblissement (par le format) de sujets simples. Le constat de la perméabilité des genres est évident entre 1860 et 1870, mais la traditionnelle hiérarchie reste ancrée dans les esprits de beaucoup de critiques.

La peinture à sujet historique présente une caractéristique essentielle, liée aux développements de l'histoire et de l'archéologie : la « couleur locale ». Ce critère entrait déjà dans la peinture d'histoire classique (vraisemblance), mais il prend une importance accrue en raison de la fusion des genres (il est constitutif du genre historique) et en raison d'une meilleure diffusion des textes historiques. Les réflexions de la critique s'orientent fréquemment vers l'association récurrente du style et de la science dans les peintures à sujet historique. On le constate par un commentaire de Théophile Thoré, au Salon de 1865, à propos des toiles de Lawrence Alma-Tadema, *Frédégonde devant le lit de mort de l'évêque de Rouen Prétextat* (1865, Moscou, musée Pouchkine) et *Femmes gallo-romaines* (1865, non localisé), Thoré les présente comme des peintures archéologiques, dont le sujet parfois obscur

³⁰⁵ DU CAMP Maxime, *Le Salon de 1864*, Paris, Librairie nouvelle, 1864, p. 99.

³⁰⁶ DURET Théodore, *op. cit.*, p. 168-169.

³⁰⁷ BAUDELAIRE Charles, *op. cit.*, p. 87.

nécessite des explications pour sa compréhension. Il qualifie *Frédégonde* de « *vrai tableau historique, et même un peu littéraire, une composition qui obtiendrait le prix à l'Académie des inscriptions* »³⁰⁸. L'intrusion de la science archéologique dans l'univers de l'art s'accroît au point que des critiques émettent des remarques lorsque certaines œuvres en manquent. Paul Mantz reproche ainsi à Auguste Feyen-Perrin, pour son *Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy* (Salon de 1865, Nancy, musée des beaux-arts) le manque de couleur locale alors même que le XV^e siècle regorge de documentation : « *Vous n'avez pas le droit d'oublier qu'il s'agit d'une tragique aventure survenue en 1477 dans le sang et dans la neige, non une cavalcade exécutée hier soir par des figurants du Cirque* »³⁰⁹. Cette question de la documentation est cruciale, et elle détermine les attentes à l'égard de la peinture à sujet historique : plus un sujet est renseigné, plus les artistes se doivent de le maîtriser. Pour cela, les ouvrages des historiens constituent une base aisément accessible grâce aux nombreuses rééditions, ou grâce à l'ouverture de la bibliothèque de l'École des beaux-arts le 1^{er} janvier 1864, ou à l'enseignement proposé en son sein et que Charles Blanc encourage : « *Rien n'était plus à propos que de créer à l'École une chaire pour l'esthétique et l'histoire de l'art* »³¹⁰. Par ce commentaire, il montre bien les liens entre le savoir historique croissant, la critique d'art, et la nécessité pour les artistes de s'y conformer, en respectant les exigences du costumes et de la couleur locale : « *Nous sommes tous plus ou moins archéologues et nous voulons que le peintre observe les concordances du costume historique* »³¹¹. L'artiste se doit de respecter l'adéquation du costume s'il veut « *rendre le caractère vrai d'une époque* »³¹². Léon Lagrange l'avait compris dès 1861 : « *Les progrès de la science archéologique rend [les exigences du costume] de jour en jour plus étroites ; il n'est plus permis de les méconnaître et de s'y soustraire* »³¹³.

Bien qu'indispensable, l'incorporation de la couleur locale dans les œuvres est encore mal délimitée par les critiques, et les artistes qui tombent dans l'excès voient leurs œuvres destituées de leur rang de peintures d'histoire. En effet ils restent encore dans une conception marquée par la hiérarchie des genres, où l'œuvre qui accorde trop d'attention aux détails des costumes et accessoires détourne le spectateur du sujet et perd de son idéal, basculant dans le

³⁰⁸ THORÉ Théophile, « Salon de 1865 », *Salons...op. cit.*, p. 244.

³⁰⁹ MANTZ Paul, « Salon de 1865 », *Gazette des beaux-arts* (tome XVIII p. 489-523, 1^{er} juin, 6^e livraison ; tome XIX p. 5-42, 1^{er} juillet, 1^{er} livraison), p. 510.

³¹⁰ BLANC Charles, « Ouverture d'une bibliothèque à l'École des beaux-arts », *Gazette des beaux-arts*, 1864, (tome XVI, p. 95-96, 1^{er} janvier, 1^{er} livraison), p. 96.

³¹¹ GALICHON Émile, « Un recueil de costumes historiques, par MM. Lechevalier-Chevignard et Georges Duplessis », *Gazette des beaux-arts*, 1866 (tome XXI, p. 576-580, 1^{er} décembre, 6^e livraison), p. 576.

³¹² *Idem*, p. 577.

³¹³ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *art. cit.*, p. 275.

trivial, dans le genre. Pour Charles Blanc, cette conséquence est inévitable pour toute peinture d'histoire dont le sujet n'est pas issu de l'Antiquité classique, le Grand Art étant seulement visible dans les toiles où l'on observe « *la supériorité du nu sur le vêtement, et par suite, la supériorité de la draperie sur le costume* »³¹⁴. Pierre Sérié analyse ainsi les conséquences de l'usage du costume : « *Les sujets historiques puisés ailleurs que dans une Antiquité gréco-romaine idéale, parce qu'ils sont tributaires d'un répertoire d'accessoires pluriel et en perpétuelle régénération, s'apparentent-ils finalement aux codes en usage dans la scène de genre* »³¹⁵. Le critère de la couleur locale, qui implique finalement une contextualisation bien supérieure à ce que l'Académie attendait de la vraisemblance, a conduit à la distinction entre « *peinture de style* » et « *peinture d'histoire* », que font certains auteurs comme Charles Blanc. Ce vocabulaire, bien que ponctuellement utilisé, révèle une volonté de maintenir la hiérarchie des genres. Plus étonnant, le malaise relatif aux limites de la couleur locale se remarque également chez les partisans de la modernité. Pour Charles Baudelaire, l'excès d'archéologie est symptomatique d'une faible inspiration, ce qu'il constate chez les Néo-grecs et notamment chez Jean-Léon Gérôme : « *Ici l'érudition a pour but de déguiser l'absence d'imagination* »³¹⁶. Émile Zola soutient la même idée, sur un ton plus hostile : « *Pour dissimuler le vide complet de son imagination, [Gérôme] s'est jeté dans l'antiquaille. Il dessine comme pas un les intérieurs classiques. Cela le pose en homme savant et sérieux. Comprendant peut-être qu'il ne pourra jamais prendre le titre de peintre, il tâche de mériter celui d'archéologue* »³¹⁷. Castagnary condamne ce qu'il nomme « *l'archéologisme* », surtout parce qu'il réclame une peinture du présent immédiat :

« *Le naturalisme condamne les archéologues, j'entends ces voyageurs au pays d'histoire, qui, explorant tour à tour les divers âges des peuples, se donnent pour mission de remettre sous nos yeux, avec les faits et les personnages, l'attirail obligé des costumes, des meubles, des armes, des ustensiles et autres menus accessoires. Pourquoi ? parce que le peintre n'est pas un savant penché sur le passé, qui compulse et assimile par la mémoire. C'est un homme qui regarde le monde présent, et chez qui les idées et les images entrent par le regard.* »³¹⁸

La définition de la peinture d'histoire qui se dessine au travers des textes des critiques d'art du Second Empire se révèle complexe à appréhender par la multiplicité des opinions développées

³¹⁴ Extrait de la *Grammaire des Arts du Dessin*, cité dans SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*, p. 48.

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ BAUDELAIRE Charles, *op. cit.*, p. 31.

³¹⁷ ZOLA Émile, « Nos peintres du Champ-de-Mars », *La Situation*, 1^{er} juillet 1867.

³¹⁸ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 294-295.

à son sujet. Le constat récurrent de la décadence de l'art liée en partie à une classe bourgeoise peu érudite et amatrice de peinture de genre, révèle une certaine nostalgie à l'égard des créations classiques conformes au système académique. Le flou définitionnel est la conséquence de l'impossibilité d'appliquer la grille de lecture traditionnelle, notamment concernant le style, les sujets et les formats. La plupart des critiques, même les plus modernes, tentent de conformer les œuvres aux critères habituels, sans ligne de conduite toujours claire. Ces changements imposent un élargissement des principes de la peinture d'histoire, ce qui ne satisfait pas tous les auteurs. Les plus traditionnels conçoivent une distinction entre la « peinture de style » et la « peinture d'histoire », ce qui correspond finalement assez bien à la réalité des créations. La peinture d'histoire prend un sens très élargi : elle intègre les données récentes de l'histoire et de l'archéologie, reçoit l'influence de la peinture de genre, et en vient à développer des sujets de toutes les périodes historiques. La critique d'art entre 1860 et 1870 avait bien compris qu'un changement global s'opérait sous ses yeux, le déplorant ou l'encourageant. La majorité des salonniers reste dans l'imprécision en raison d'une méthodologie d'analyse encore très marquée par les structures traditionnelles académiques.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Le terme de « peinture d'histoire », au XIX^e siècle, présente des contours flous, mal circonscrits. En retraçant brièvement ses évolutions depuis sa formalisation officielle au sein de l'Académie au XVII^e siècle, il apparaît que ce qu'il qualifiait a en réalité subi des modifications au fil du temps. Ces mutations se sont effectuées en parallèle de celles de la hiérarchie des genres qui a cherché à structurer autant les arts que les réflexions de ses théoriciens. Une multiplicité de facteurs ont contribué à remettre en cause ce clair ordonnancement qui ne correspondait plus vraiment à la société : l'intérêt pour l'histoire nationale ; le développement de la bourgeoisie ; la modernité et son attrait pour le « réel », l'actuel, le réalisme ; la multiplication du nombre d'artistes et la nécessité de s'adapter à un marché progressivement saturé, qui amène les peintres à s'intéresser aux genres dits mineurs...

La peinture d'histoire sous le Second Empire ne pouvait pas être la même qu'auparavant. Preuve en est que le terme est employé presque de force dans l'historiographie contemporaine, ou abandonné pour des succédanés qui varient d'un texte à l'autre. En réalité, cette expression a fini par regrouper tant de type d'œuvres et de sujets, et particulièrement sous le Second Empire qui encourage les artistes à l'originalité et à une certaine liberté d'expression, qu'il devient délicat de l'utiliser sans confusion. L'Académie elle-même, bien que « gardienne du temple », se laisse timidement influencer par la modernité des sujets, et la réforme de 1863, bien que n'étant pas la révolution qu'on aurait pu croire, est révélatrice des modifications nécessaires de ce système. La critique d'art pour partie refuse le changement et pleure la décadence, pour partie accepte la fusion des genres et voit dans l'histoire nationale la voie du renouveau. Qu'y a-t-il donc derrière le terme de « peinture d'histoire » sous le Second Empire ? Il y a autant une peinture de style qui est progressivement définie, qu'une peinture d'histoire académique dont les sujets restent ancrés dans l'Antiquité et la mythologie, qu'une peinture de bataille qui concentre les critères académiques et la représentation de l'actualité, qu'une peinture qui s'inspire de nouveaux sujets, de l'histoire nationale, et que nous avons choisi de réunir, pour plus de clarté, sous l'expression « peinture à sujet historique ». Il ne

s'agit pas d'ajouter une catégorie supplémentaire, mais au contraire d'absorber les distinctions entre une certaine peinture d'histoire, une certaine peinture de genre historique, une certaine manière de faire de la peinture de genre élevée : toutes ont suffisamment de points communs (intérêt pour l'histoire, recours aux sources historiques ou archéologiques, couleur locale) pour justifier leur réunion.

CHAPITRE II. La peinture de bataille : la dernière peinture d'histoire traditionnelle ?

La peinture de bataille occupe une place particulière dans les réflexions sur la peinture d'histoire. Elle est considérée comme une catégorie à part, notamment par la critique, tout en étant admise comme appartenant à la peinture d'histoire. Nous verrons que la peinture de bataille sous le Second Empire est le dernier bastion d'un genre éprouvé par les changements, où les codes académiques et les sujets empruntés à l'histoire la plus récente se mêlent. Elle est une preuve que la peinture d'histoire traditionnelle ne disparaît pas entre 1860 et 1870. Malgré cela, la peinture de bataille connaît elle aussi des évolutions : le souci de transcrire la réalité de la guerre avec exactitude conduit à interroger la question de ce qu'est une bataille, et amène les peintres à l'aborder d'une manière nouvelle. Enfin, l'influence de la peinture de genre et du réalisme contribue à développer la peinture militaire, où apparaissent de nouvelles formes d'*exempla virtutis* à travers l'armée et le soldat.

I. En quoi la peinture de bataille est-elle une peinture d'histoire ?

A. La peinture de bataille sous le Second Empire : l'héritage de la tradition

Situation du Second Empire dans l'histoire de la peinture de bataille

La période comprise entre 1860 et 1870 est marquée par un grand nombre de créations dans le genre de la peinture de bataille¹, à tel point qu'elles constituent les principales représentations du règne². Les conflits qui jalonnent le régime de Napoléon III offrent aux artistes de nombreux sujets martiaux : entre 1854 et 1856 se déroule la campagne de Crimée, au cours de laquelle la France, alliée à l'Angleterre, soutient la Turquie contre la Russie ; en 1859-1860,

¹ ORTHOLAN Henri, « La représentation de l'armée du Second Empire par la peinture », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 83, 2011, p. 201-206.

² HUGUENAUD Karine, « Les représentations de Napoléon III, du portrait officiel à la caricature », in MILZA Pierre, *Napoléon III, l'homme, le politique*, Napoléon III éditions, 2008, p. 242.

la France s'associe au Piémont contre l'Autriche (guerre d'Italie) ; de 1861 à 1867, la France s'implique dans la guerre du Mexique. Les guerres coloniales fournissent également matière à représentations : en Chine (1857-1860), en Cochinchine (1858-1862), en Syrie (1860-1861). Le nombre de peintures de bataille et militaire recensées (environ 36 % du total, voir annexe 13) est révélateur de l'importance de ce genre sous le Second Empire. Ce type de créations est intrinsèquement lié au gouvernement, ce qui donne aux peintures de bataille une importance supplémentaire : qu'elles soient destinées au musée du Château de Versailles ou simplement présentées dans le Salon Carré réservé aux œuvres officielles, une place de choix leur était attribuée. Se spécialiser dans ce genre présentait ainsi des avantages notoires.

La guerre de Crimée et la guerre d'Italie sont parmi les conflits les plus représentés. La première a fait l'objet de nombreuses toiles réalisées avant 1860 (39 toiles présentées aux Salons de 1852, 1853, 1857 et 1859)³, mais on dénombre encore 19 œuvres peintes après cette date. Cela s'explique par le délai de réalisation, souvent long en raison des formats considérables qui impliquent un travail sur plusieurs années⁴. La guerre d'Italie est illustrée par 62 toiles (seules 4 toiles sont présentées aux Salons avant 1860), et essentiellement par ses deux batailles principales, Solférino et Magenta (23 occurrences pour chacune). La guerre du Mexique, dans laquelle la France était moins investie et qui s'achève à la fin du Second Empire (1867), fait l'objet de 11 toiles, dont 8 figurent les expéditions en Orient et sont principalement des marines réalisées par Henri Durand-Brager. Les interventions en Syrie sont le sujet de 6 peintures de bataille seulement, mais les conflits furent moins importants ; on recense en revanche un bon nombre de représentations (31) qui mettent en scène les débarquements militaires et les accords passés avec la population sur place⁵.

Parmi toutes ces œuvres, plusieurs catégories se dégagent : les peintures de batailles, qui correspondent aux critères traditionnels de la peinture d'histoire ; les peintures d'histoire militaire, qui sont des peintures de bataille où l'influence de la peinture de genre se fait sentir par le choix de scènes annexes ; les représentations du faste martial, dont il sera question dans la troisième partie de la thèse⁶ ; les batailles navales, sous-catégorie de la peinture de bataille⁷.

³ Voir annexe 8, recensement des peintures d'histoire présentées au Salon entre 1852 et 1860.

⁴ Nous évaluons à deux ans au moins le délai entre la commande et la livraison de l'œuvre, qui correspond généralement à sa présentation au Salon.

⁵ Par exemple Jean-Adolphe Beaucé, *Le débarquement des troupes françaises en Syrie, Beyrouth, le 16 août 1860* (1862, Versailles, Musée national du château ; Paris, Salon de 1863, n° 100).

⁶ Bien que certains événements puissent paraître très secondaires, ils acquièrent, par leur représentation sur des toiles de grands formats, un statut plus élevé qui correspond au faste martial. Cela inclut les représentations d'événements militaires majeurs de type débarquements, visites officielles. Nous l'aborderons dans le chapitre relatif à la question de l'instrumentalisation de la peinture par l'État (partie III, chapitre I).

⁷ 10 toiles abordent ce genre entre 1860 et 1870.

Ces différentes catégories sont le résultat de l'évolution du genre de la peinture de bataille à travers le temps, dont l'histoire est bien antérieure à la classification des genres par l'Académie au XVII^e siècle. À la Renaissance, la peinture de bataille reste encore assez rare et elle est surtout le fait de deux peintres, Paolo Ucello et Piero della Francesca⁸. Les œuvres de ces deux artistes portent en germe les principales caractéristiques de la peinture de bataille, qui se pérennisent : la volonté d'exalter le chef militaire au cœur d'un événement historique, et l'attention portée à la vérité des actions, des décors et des costumes. À l'époque moderne, les batailles représentées sont empruntées à l'Antiquité ou à la Bible, mais aussi aux événements contemporains. Dans ce dernier cas, les œuvres sont chargées d'une fonction de propagande : elles mettent en valeur la puissance du monarque. L'exigence d'exactitude est déjà forte, et les peintres se documentent et se rendent sur les lieux des conflits afin de restituer un témoignage fiable⁹.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les peintres poursuivent dans cette veine, mais se singularisent par des démarches nouvelles. Certains se spécialisent dans le genre de la peinture de bataille, contribuant ainsi à la propagande du pouvoir¹⁰. D'autres pratiquent une peinture de bataille réaliste et technique, où prime le souci de la description topographique et où le paysage prend, dans ce cas-là, une grande importance¹¹. D'autres encore abordent les batailles comme un sujet ponctuel, une peinture d'histoire comme une autre. D'autres enfin s'intéressent plutôt au choc et au mouvement des combats sans donner de précisions sur l'événement : ils s'inscrivent dans la « veine expressive »¹².

Un basculement s'effectue autour de 1800, en lien avec les conflits révolutionnaires et napoléoniens. Des artistes tels que Louis-François Lejeune, Nicolas-Toussaint Charlet ou Denis-Auguste-Marie Raffet mettent désormais aussi l'accent sur les soldats, ce qui leur permet de présenter le peuple comme défenseur de la nation¹³. Puis, sous l'Empire, la bataille est perçue comme un événement fondateur de l'identité nationale, et sa représentation contribue à la diffusion de cette idée. Les peintres de bataille comme Antoine-Jean Gros

⁸ DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *Peindre la guerre*, éditions Nicolas Chaudun, 2009, p. 10.

⁹ Ainsi de Jan Corneliz Vermeyen (1500-1559) : « *C'est le premier cas documenté d'un artiste accompagnant un prince au cours d'une campagne militaire afin d'en commémorer le souvenir* ». *Idem*, p. 49.

¹⁰ Certains peintres pouvaient même obtenir le titre de peintre breveté de la Guerre. Sur ce point, voir BRULLER Isabelle, « Des artistes au service de professionnels : l'art et l'art de la guerre, genèse d'une collection 1744-1805 », in Coll., *L'art de la guerre, la vision des peintres aux XVII^e et XVIII^e siècles*, actes du séminaire de 1997, École militaire, Centre d'études d'histoire de la défense, Paris, 1998, p. 37-46

¹¹ Les prémisses de la peinture topographique sont à trouver chez Adam-Frans Van der Meulen. BENOÎT Jérémie, « Peindre la bataille », in GERVEREAU Laurent, CONSTANS Claire, *Le Musée révélé, l'histoire de France au château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 127.

¹² DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *op. cit.*, p. 97.

¹³ ROBICHON François, *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Herscher, 1998, p. 7-19.

cherchent à allier l'exactitude, l'expression des passions par le mouvement, et l'idéalisation des héros des champs de bataille. Les œuvres figurent principalement Bonaparte qui se rendait en personne sur les lieux des conflits, et ses chefs de guerre. Sous l'influence du romantisme, leur composition et leur traitement pictural ont pour effet de dramatiser la scène et de valoriser le héros moderne. Dans la toile d'Antoine-Jean Gros, *la Bataille d'Aboukir* (1806, Versailles, musée national du Château), le général Murat est présenté au premier plan et occulte le reste de la bataille : le véritable sujet est moins le grand combat d'Aboukir que le Général héroïsé.

Au contraire de ces peintures de bataille traditionnelles, le sous-genre de la « peinture topographique narrative » regroupe des œuvres dont les critères sont principalement la narration et l'exactitude. Apparu au début du XIX^e siècle, ce genre consiste à représenter en grand format les principales phases d'une bataille, et à la réinsérer dans son contexte géographique qui apporte une touche pittoresque. L'héroïsation passe au second plan derrière la vérité des actions. La monarchie de Juillet est marquée par une synthèse de ces deux types de représentations, dont Horace Vernet sera un des principaux acteurs : les peintures de bataille commandées par Louis-Philippe pour le musée du château de Versailles se caractérisent par les deux soucis d'exactitude et de glorification¹⁴.

Après la guerre de 1870, l'attention portée sur le peuple, ce que Jérémie Benoît appelle la « poussée démocratique »¹⁵, entraîne le développement du genre de la *peinture militaire*. Dans cette catégorie située entre peinture de bataille et peinture de genre dont les principaux représentants sont Édouard Detaille et Alphonse de Neuville, les peintres s'intéressent moins aux grandes batailles qu'au soldat lui-même, montré au combat ou dans sa vie quotidienne au camp. Si le changement est effectif après 1870, les prémisses s'en ressentent dès la révolution de 1848. Les mutations sociales qui se poursuivent durant le Second Empire, en parallèle de l'épanouissement de la peinture de genre, ont pour effet la multiplication des œuvres qui représentent les soldats comme incarnation de la nation, mais aussi comme simples individus. Ce genre de la peinture militaire est déjà bien présent entre 1860 et 1870.

L'histoire de la peinture de bataille montre que cette dernière s'est construite suivant deux exigences : la glorification et l'exactitude. L'une prend parfois le pas sur l'autre, les deux se scindent aussi ponctuellement en deux genres distincts, mais ce double objectif constitue le leitmotiv de la représentation des batailles jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Le

¹⁴ DELPORTE Christian, « Louis-Philippe réinvente l'Histoire de France », in GERVEREAU Laurent, CONSTANS Claire, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ BENOÎT Jérémie, *art. cit.*, p. 131.

Second Empire est en effet une période charnière. D'un côté il s'inscrit dans la tradition séculaire, et pérennise l'expression de l'exactitude et de la glorification qui caractérisent la monarchie de Juillet. De l'autre, il contribue à l'évolution du genre vers les formules développées sous la Troisième République, la peinture militaire, dont les prémisses sont visibles dès le règne de Napoléon III. Ainsi, le Second Empire est une période où sont initiées de nouvelles approches, et il est aussi un moment – peut-être le dernier – où les derniers feux d'une peinture d'histoire traditionnelle sont encore observables.

Peinture de bataille et normes académiques

La peinture de bataille est un genre directement lié à l'État. Elle sert sa propagande en glorifiant à la fois le chef de gouvernement et la nation toute entière, dont l'armée assure la défense. Elle véhicule donc de hautes valeurs et rend visible des actions vertueuses, et pour ces raisons elle s'apparente à la peinture d'histoire. De plus, la peinture de bataille implique nécessairement la représentation d'une action menée par un grand nombre de personnages : le peintre doit donc maîtriser la construction d'une composition complexe mais aussi lisible. Il est attendu de lui qu'il bénéficie d'un talent pour chacun des autres genres : portrait, paysage, peinture animalière. Enfin, tout comme la peinture d'histoire académique, la peinture de bataille touche à l'épopée en ce qu'elle transcrit des événements historiques, peu ordinaires et destinés à entrer dans la légende, c'est-à-dire dans les mémoires. De nombreux peintres d'histoire se sont adonnés à ce genre. Ainsi, les principaux critères de la peinture d'histoire se retrouvent dans la peinture de bataille qui prospère au XIX^e siècle.

S'il est légitime de se demander si la peinture de bataille est une peinture d'histoire, c'est en raison de la contemporanéité de ces sujets. À l'exception des toiles figurant des batailles du passé, elle représente majoritairement des événements contemporains. Les critiques d'art s'interrogent sur cette question d'immédiateté du sujet qui rend délicat le classement de ce type d'œuvres dans le genre de la peinture d'histoire classique. Pour Arsène Alexandre, qui écrit en 1889 une synthèse sur le genre martial, la problématique est inverse : la peinture d'histoire est *avant tout* peinture de bataille, et non « *les épisodes remâchés des annales grecques ou romaines* »¹⁶. Il reprend là une idée que Louis Auvray avait formulée

¹⁶ ALEXANDRE Arsène, *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, Henri Laurens, 1889, p. 3. Il va à l'encontre de l'idée de Denis Diderot qui croyait que la peinture de bataille ne pouvait exister qu'au travers des sujets antiques : « *Le temps des mêlées, des avantages de l'adresse et de la force de corps, de ces grands tableaux de bataille est passé, à moins qu'on ne fasse d'imagination, ou qu'on ne remonte aux siècles*

dans son *Salon de 1863* : non seulement il considère que les « faits glorieux de l'histoire contemporaine » sont dignes d'intérêt, mais il critique l'École des beaux-arts « *qui n'enseigne que l'art grec et romain, sans admettre l'influence de l'ère chrétienne sur la civilisation, sans penser que les artistes qu'ils forment ne seront pas appelés qu'à traiter de sujets grecs et romains, mais principalement à transmettre à la postérité dans toute leur vérité les faits mémorables de notre histoire* »¹⁷. Augustin-Joseph du Pays, à propos de la peinture de bataille, explique également l'importance de la mission historique de ce genre : « *Une des plus anciennes missions de l'art est de transmettre le souvenir des grands faits historiques* »¹⁸. Ainsi, la peinture d'histoire et en particulier la peinture de bataille ont pour rôle de contribuer à l'histoire, puisqu'elles fixent un événement que la mémoire conserve (au détriment d'autres, sans doute). C'est ce caractère d'immédiateté qui distingue la peinture de bataille de la peinture d'histoire académique : la seconde illustre en priorité des épisodes historiques idéaux, tandis que la première fait partie intégrante du processus historique par l'idéalisation d'événements choisis. Pour Paul Mantz elle est bien un type de peinture d'histoire au même titre que la représentation de sujets religieux et mythologiques¹⁹.

La question de l'exactitude du costume semble pouvoir passer à l'arrière-plan, puisque la peinture de bataille n'a pas d'autre choix que de transcrire l'événement avec fidélité. Elle est pourtant une des raisons principales de la désaffection de nombreux critiques à l'égard de ce genre, qui voient tous ces uniformes comme une entrave au bon effet général. Ainsi, Théophile Thoré écrit en 1867 qu'il « suppose » que la peinture de bataille appartient au Grand Art²⁰. L'année suivante, la rupture semble consommée, puisqu'il dit avec regret dans son *Salon de 1868* que la peinture d'histoire académique a été « éclip­sée » par la peinture de bataille :

« *Le malheur est que personne ne fait plus attention à Minerve et ne croit plus aux miracles. [...] Le monde moderne s'est détourné du mysticisme contradictoire à la science et à la raison. Il n'accepte plus les centaures ni les anges, les femmes terminées en jument et les hommes avec des ailes. Résignons-nous à la réalité.* »²¹

d'Alexandre et de César. » DIDEROT Denis, *Œuvres*, édition établie par Laurent Versini, t. IV, *Esthétique-théâtre*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 216.

¹⁷ AUVRAY Louis, *Exposition des beaux-arts, Salon de 1863*, Paris, Lévy, 1863, p. 22.

¹⁸ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1861 », *L'Illustration*, tome XXXVII, janv.-juin 1861, p. 295.

¹⁹ MANTZ Paul, « Salon de 1863 », *Gazette des beaux-arts*, tome XIV (1^{er} juin, 6^e livraison), p. 481.

²⁰ THORÉ Théophile, *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Renouard, 1870, p. 425.

²¹ *Idem*, p. 475.

La critique d'art, comme l'Académie²², est assez partagée sur la question de la peinture de bataille et reste mal à l'aise face à sa classification. L'un de ses critères, l'exactitude des détails, rend plus délicate l'élévation au Grand Genre, dont elle garde pourtant toutes les principales caractéristiques comme la valorisation de l'*exemplum virtutis* et l'utilisation de très grands formats.

B. La peinture de bataille entre 1860 et 1870 : support à l'*exemplum virtutis*

Représenter les héros du passé : perpétuation de la tradition de la peinture de bataille

Si les peintures de batailles contemporaines posent d'emblée des difficultés de classification, ce n'est pas le cas des représentations des affrontements passés qui sont plus clairement ancrées dans la tradition²³. Les héros des batailles anciennes véhiculent aisément la valeur d'héroïsme. Ces scènes, moins fréquentes entre 1860 et 1870 que la représentation des batailles récentes, valorisent le héros de manière traditionnelle. Le Premier Empire figure en bonne place au niveau de ces sujets. Avec *Cambronne à Waterloo* (Exposition universelle de 1867, n° 7), Charles-Édouard Armand-Dumaresq représente le général Cambronne, au centre de la toile, épée au poing tandis qu'il avance devant un régiment de soldats. Tout autour gisent des corps et des mourants, reliquats de la bataille qui faisait rage. Le ciel tourmenté et l'harmonie de couleurs sombres renforcent la tension de cette scène centrée sur Cambronne. Celui-ci est tourné vers un personnage situé à droite de la toile, dont l'uniforme rouge (probablement un officier anglais) attire l'œil. Il s'agit sans doute de l'instant où le général aurait prononcé cette phrase mythique (et fictive) : « *La garde impériale meurt et ne se rend pas* »²⁴. L'histoire a conservé l'image d'un grand héros, et c'est ce qu'Armand-Dumaresq perpétue ici. On observe la même démarche chez Auguste-François Biard dans son œuvre

²² « L'Académie, tout en imposant aux apprentis étudiants la peinture d'histoire « pure », sur des thèmes classiques ou bibliques, en vint à assimiler sa tradition à ces œuvres grandiloquentes qui illustraient des événements patriotiques, et en particulier les scènes de bataille contemporaines ». WHITE Harrison C. et Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 (1965), p. 69.

²³ Presque toutes les peintures de bataille du passé concernent le Premier Empire ou l'époque moderne. Seules deux toiles abordent la période comprise entre le Premier et le Second Empires : *Le 17^e léger en Afrique ; 1840*, de Charles-Dominique Lahalle (Paris, Salon de 1869, n° 1343), dont aucune reproduction n'a pu être trouvée, et Jules Rigo, *Combat d'avant garde dans le Darha soutenu par les spahis d'Oran contre le chérif Bou-Maza (mars 1846)* (Salon de 1864, musée de Bourges).

²⁴ Cette légende autour du « mot de Cambronne » était toujours vive sous le Second Empire, comme l'atteste la notice biographique parue dans l'ouvrage de MULLIÉ Charles, *Biographie des célébrités militaires des armées de terre et de mer de 1789 à 1850*, Paris, Poignavant et Compagnie éditeurs, 1851, p. 300.

Mort du capitaine de vaisseau Aristide-Aubert Dupetit-Thouars, capitaine du vaisseau Le Tonnant, à la bataille navale d'Aboukir en 1798 (Paris, Salon de 1869, n° 225 ; Versailles, musée national du Château). Au cours du conflit franco-anglais, Dupetit-Thouars est mortellement blessé mais refuse de quitter le commandement. L'historien du XIX^e siècle Charles Mullié fait le récit de sa mort glorieuse : « *Mutilé par un boulet et se sentant mourir, il se fit mettre dans un tonneau de son pour arrêter l'effusion de sang et prolongea son existence. Tant que ses forces le lui permirent il continua de donner des ordres, et il cria en expirant : Équipage du Tonnant, n'amenez jamais votre pavillon !* »²⁵. Malgré le très mauvais état de la toile, on distingue Dupetit-Thouars, blessé et porté par son équipage qui va sans doute l'installer dans le tonneau de son. Il est représenté ici dans toute sa gloire. Auguste-François Biard réalise deux autres œuvres qui mettent en scène des héros au cœur d'affrontements. La toile *Dévouement et mort de Bisson* (Paris, Salon de 1870, n° 252), figure un épisode historique assez inédit : elle relate le sacrifice de Bisson qui fait exploser son vaisseau plutôt que de l'abandonner à l'ennemi ; l'événement a lieu pendant la bataille de Navarin, bataille navale dans le cadre de la guerre d'indépendance grecque en 1827. C'est au même Salon que Biard expose aussi *Capture d'un vaisseau anglais dans le port de Malamocco, près Venise, par le chevalier de Forbin* (Paris, Salon de 1870, n° 251 ; Aix-en-Provence, Musée Granet), qui représente l'acte héroïque de l'officier de marine Claude de Forbin, permettant la capture d'un navire adverse, acte qui l'érige au rang de modèle. Dans ces œuvres, les héros sont présentés dans le feu des batailles qui ont forgé leur réputation. Il semble en être de même pour le général Dupont dans le *Combat de Diernstein (nov 1805)* de Félix Philippoteaux (Paris, Salon de 1863, n° 1482), bien que nous n'ayons retrouvé qu'une version gravée probablement partielle²⁶. Le commentaire du livret du Salon, extrait de *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* par Thiers, correspond assez bien à l'image : le général Pierre Dupont de l'Étang, à cheval entouré de ses soldats, avance et encourage les troupes à se hâter afin de prêter main forte au général Mortier. Ce combat qui se déroule lors de la bataille de Durrenstein forge la notoriété du général Dupont²⁷.

Le maréchal Soult est à l'honneur dans la toile d'Antoine-Jules Duvaux, *Combat au col de Maya ; 25 juillet 1813* (Paris, Salon de 1870, n° 962 ; Bayonne, musée basque et de l'histoire de Bayonne) : il est figuré au centre dans un espace lumineux tandis que le reste de

²⁵ *Idem*, p. 475.

²⁶ L'ouvrage dans lequel la gravure a paru (*Histoire populaire de Napoléon I^{er}, suivie des anecdotes impériales* / par un ancien officier de la garde, Paris, Hippolyte Boisgard, 1853) est daté de 1853 : nous pensons que Philippoteaux aura décidé de réaliser l'huile sur toile dans un second temps.

²⁷ TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, tome I, 1999 (1987), p. 689.

la toile est plus sombre. Monté sur son cheval cabré, le Maréchal donne les ordres qui permettront la victoire.

On ne peut que supposer qu'il en est de même pour les toiles d'Alfred Quesnay de Beaurepaire, *Bugeaud en Savoie* (Paris, Salon de 1870, n° 2356), et d'Henri-Louis Dupray, *Bataille de Waterloo* (Paris, Salon de 1870, n° 932), pour lesquelles nous n'avons pas de reproduction. Seul le commentaire du livret de la toile de Dupray suggère une composition centrée sur le maréchal Ney : « *Le Maréchal Ney attendant des secours d'infanterie, rallie sa cavalerie épuisée sous le feu des batteries anglaises* ».

Plusieurs autres œuvres présentées aux Salons entre 1860 et 1870 semblent s'attacher à montrer des *exempla virtutis* piochés dans des épisodes historiques antérieurs au XIX^e siècle, ce que nous déduisons grâce aux intitulés (elles sont aujourd'hui perdues) : Alfred-Charles-Ferdinand Decaen, *Aimery de Rochechouart-Mortemart, à la tête de trente chevaliers et écuyers de renom, défait soixante-dix Anglais, chevaliers et gens de pied, qui sortis de Verteuil, sur la Charente, s'étaient vantés d'aller piller une église (1384)* (Paris, Salon de 1861, n° 815), Dominique-Antoine Magaud, *Le grand Condé sur le champ de bataille de Rocroy* (Paris, Salon de 1863, n° 1248), Léon du Paty, *Défense de l'île de Ré, par J. du Caylard de Saint-Bonnet, comte de Toiras, gouverneur de l'île* (Paris, Salon de 1870, n° 924), Eugène-Antoine Guillon, *Le Grand Ferré, malade et surpris par les Anglais, se lève, prend sa hache et en tue cinq en un moment*, (Paris, Salon de 1866, n° 897), ou encore Alfred Decaen, *Le duc de Vivonne au passage du Rhin (juin 1674)* (Paris, Salon de 1863, n° 527).

Dans ces peintures de bataille rétrospectives, on remarque une forte tendance à l'héroïsation, suivant la tradition du genre.

La tradition de l'héroïsation du souverain

Conformément à la tradition de la peinture d'histoire, le héros est avant tout le chef d'État : le souverain d'Ancien Régime incarnait une figure divine, ce qui lui conférait une position supérieure et faisait de lui un modèle²⁸. Cette idée de grandeur héroïque se pérennise jusqu'au Second Empire. Napoléon III est en effet fréquemment mis en scène dans les peintures de bataille. Cela reste toutefois modeste comparé à l'iconographie glorificatrice mise en œuvre pour Napoléon Bonaparte²⁹, peut-être parce que les campagnes de Napoléon III furent moins

²⁸ ROBICHON François, *op. cit.*, 1998, p. 9-10.

²⁹ Sur ce point, voir notamment le catalogue de l'exposition *Napoléon, images de légende*, musée de l'image d'Épinal (4 mai-14 septembre 2003), Ville d'Épinal, 2003. Voir aussi cat. exp., *Charlet, au origines de la*

nombreuses, ou parce que ce dernier n'a été présent sur place qu'à l'occasion de la guerre d'Italie³⁰. De fait, les mises en scène du chef d'État se concentrent sur ce conflit. Louis Paternostre le représente dans son *Attaque de Cavriana par l'artillerie de la Garde à Solférino* (Paris, Salon de 1861, n° 2444 ; Brest, musée des beaux-arts). Le spectateur est plongé directement au cœur de la bataille : le tumulte des cavaliers, qui est transcrit avec vérité selon Léon Lagrange³¹, se déploie sur l'ensemble de l'œuvre dont le format est considérable (8,50 m de long). Au second plan, Napoléon III est figuré à cheval, dans un espace dégagé qui le met en valeur, le bras tendu. La scène se déroule en fin de journée, on aperçoit la tour de Cavriana à droite dans l'arrière-plan. L'Empereur, d'un geste de la main, ordonne à l'artillerie de la garde d'attaquer Cavriana³². Là encore, on retrouve une abondance de détails dans les mêlées de combattants, ce qu'Olivier Merson a d'ailleurs critiqué³³, mais la posture de Napoléon III en chef de guerre au cœur de l'action et des combats lui confère une dimension héroïque, et ancre la toile dans la tradition de la peinture de bataille. Elle avait d'ailleurs été présentée dans le Salon central réservé aux peintures officielles. La toile d'Adolphe Yvon, *La Bataille de Solférino, 24 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 3132 ; Versailles, musée national du Château) glorifie également Napoléon III : figuré sur son cheval au centre de la toile, il occupe la majeure partie de l'œuvre. Bien que le premier plan soit fortement chargé en personnages, ceux-ci sont disposés à distance de l'Empereur, libérant ainsi un espace autour de lui. Cet effet est renforcé par les teintes claires du sol grâce auxquelles le portrait équestre impérial se détache bien du reste de la toile. À l'arrière-plan la bataille fait rage, visible aux fumées qui s'en dégagent. Napoléon III est figuré au moment où il donne l'ordre au général Camou de prendre la tour de Solférino, ce que son bras tendu indique. Chef de guerre saisi au cœur de l'action, entouré de ses soldats et de son état-major, il est particulièrement mis en valeur. La composition reprend certainement celle du tableau d'Antoine-Jean Gros *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* (1807, Paris, musée du Louvre) : le geste de Bonaparte est similaire, il est entouré par les soldats et les officiers, et on aperçoit également la bataille à l'arrière-plan. Sans surprise, Napoléon III fut satisfait de l'œuvre d'Yvon³⁴, et il en fit l'acquisition avant de la donner au musée du château de Versailles. La toile de Ange-Louis Janet-Lange sur le même sujet présente des analogies avec

légende napoléonienne (1792-1845), musée de la Roche-sur-Yon (10 octobre 2008-17 janvier 2009), bibliothèque-Paul Marmottan à Boulogne-Billancourt (5 mars-27 juin 2009), Paris, Bernard Giovanangeli éditeur, 2008.

³⁰ HUGUENAUD Karine, , *art. cit.*, p. 242.

³¹ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, t. X, p. 325.

³² A. M., « Salon de 1861 », *L'Illustration*, tome XXXVIII, juillet-décembre 1861, p. 56-57.

³³ MERSON Olivier, *Exposition de 1861, La peinture en France*, E. Dentu, Paris, 1861, p. 69-70.

³⁴ TULARD Jean, *op. cit.*, p. 1340.

la précédente : dans *L'Empereur et sa maison militaire à Solférino* (Paris, Salon de 1861, n° 1630 ; Rennes, Cercle militaire), le premier plan est surchargé de soldats et d'officiers à cheval, et un espace est là aussi dégagé devant Napoléon III. À l'arrière-plan apparaît la tour de Solférino, à travers des fumées envahissantes. Bien que construite sur un schéma sensiblement identique à celle de Yvon, la toile de Janet-Lange valorise moins le chef d'État : ce dernier se distingue peu de la foule, et plusieurs éléments viennent nuire à l'unité du sujet, comme ce cavalier qui chute avec son cheval, ou encore les nombreux visages, portraits d'officiers, qui regardent en direction du spectateur. L'intitulé choisi par Janet-Lange indique qu'il s'agit davantage d'un portrait de groupe que d'une véritable peinture de bataille. Cela explique peut-être que malgré les sollicitations du peintre, l'œuvre n'a pas été acquise par l'État à la suite de sa présentation au Salon³⁵. Cet exemple révèle que l'héroïsation du chef de l'État ne passe donc pas seulement par sa figuration sur un champ de bataille, elle nécessite des subterfuges de composition qui permettent d'attirer immédiatement l'œil sur lui. Or, on constate que l'Empereur est souvent noyé dans une foule de personnages. Dans la toile d'Eugène-Louis Charpentier, *Attaque de Cavriana (bataille de Solférino, 24 juin 1859)* (Paris, Salon de 1861, n° 579 ; Paris, musée de l'Armée), la situation est intermédiaire. La composition est presque parfaitement centrée sur Napoléon III qui est isolé des groupes qui l'entourent ; un espace est dégagé devant lui, formé par une zone claire au sol, et les fumées blanches de la batterie d'artillerie dessinent sa silhouette et la font ressortir. À l'arrière-plan prend place la bataille (la tour de Cavriana est sur la gauche), mais la barrière de fumées derrière l'Empereur bloque la perspective, redirigeant le regard vers les deux premiers plans. Les personnages y sont très nombreux : membres de l'état-major et de la Garde impériale sur la droite, soldats en attente sur la gauche, blessés soignés au premier plan. Ces petites saynètes nuisent à l'unité et à la lecture de l'œuvre, ce que le critique Merson avait relevé :

« M. Carpentier [sic] n'a pas été plus heureux que les artistes dont il vient d'être parlé (*Paternostre, Rigo, Couverchel*). Dans son *Attaque de Cavriana*, il y a toutefois à gauche une batterie d'artillerie d'un effet assez bien compris. Mais partout ailleurs, à droite, sur le devant, au fond, dans l'état-major de l'Empereur, que d'hommes, que de chevaux, que d'accessoires de remplissage, confondus sans

³⁵ « Désespérant de vendre mon tableau de Solférino, j'ai demandé, en janvier dernier, à M. le Ministre d'État la commande d'un tableau d'histoire. Depuis lors, une commission consultative des beaux-arts a été nommée. Un des membres m'a conseillé de renouveler mes instances pour l'acquisition de mon tableau ». Lettre de Janet-Lange au baron H. Larrey, 7 juillet 1862, publiée dans « Lettres inédites d'artistes », *Nouvelles archives de l'art français*, tome XVI, 1900, p. 291-292. Malgré son insistance, la toile n'est pas acquise, mais il obtient le 14 août 1862 la commande d'une autre toile : *Charge du 2^e hussard à l'attaque de la ferme de Casanova ; bataille de Solférino* (Salon de 1862, n° 989, Tarbes, musée Massey) (AN, F²¹/150).

art ; que de bras, de jambes, de têtes, de caissons et d'uniformes pour un mince effet ; et sur le premier plan, la cantinière qui fait niaisement la bouche en cœur au soldat blessé qu'elle soigne, comme elle rappelle bien l'épisode obligé de toute pièce militaire du Cirque ! »³⁶

La saturation de l'espace par la foule est encore plus forte dans la toile d'Alfred Rigo, la *Bataille de Solférimo, 24 juin 1859* (Paris, Salon de 1866, n° 1654 ; Paris, musée de l'Armée). Malgré le titre, la scène figurée n'est pas la bataille elle-même mais son issue victorieuse : les drapeaux pris à l'ennemi sont présentés à Napoléon III qui arrive sur les lieux, le cimetière de Solférimo. Derrière un premier plan constitué de nombreux blessés et de débris des combats, Napoléon III à cheval s'arrête devant des officiers. Bien que tous les regards soient tournés vers lui, ce qui recentre l'attention, il ne semble se démarquer que difficilement des motifs de l'arrière³⁷. La tenue militaire, uniforme pour tous, ne le met pas davantage en valeur.

Le cœur de la bataille est une fois encore tenu à distance dans la toile *Napoléon III à la bataille de Solférimo*, d'Ernest Meissonier (1863 ; Paris, Salon de 1864, n° 1328 ; Compiègne, musée national du Château). Napoléon III, presque centré dans la composition, est figuré accompagné de son état-major sur le mont Fenile. De là, il observe le déroulement de la bataille dont on distingue les fumées et des soldats dans le registre inférieur droit. Le caractère meurtrier du conflit est évoqué par la présence des deux cadavres à l'avant-plan. Dans la moitié supérieure droite, la tour de Solférimo tenue par les Autrichiens constitue l'objectif militaire de cette bataille. Au-dessus, un ciel très chargé fait écho aux actions de la partie inférieure. Lorsque Meissonier est chargé de cette commande par l'État³⁸, il est alors spécialisé dans la peinture de genre, mais souhaite faire de cette œuvre une véritable peinture d'histoire³⁹. Il la présente d'ailleurs au Salon de 1864 en compagnie d'une autre peinture d'histoire (*1814, La Campagne de France*, Paris, Salon de 1864, sans numéro ; Paris, musée d'Orsay), montrant ainsi sa volonté de se dissocier de la peinture de genre. Pourtant dans *Napoléon III à la bataille de Solférimo*, il ne représente pas la bataille stricto sensu : il se concentre sur Napoléon III figuré en chef de guerre. Meissonier n'avait encore jamais peint de batailles, et ne représente pas d'acte héroïque ni de combats mouvementés. Il propose davantage une peinture d'histoire en tant que représentation d'un événement militaire majeur

³⁶ MERSON Olivier, *op. cit.*, p. 71.

³⁷ Nous restons prudente car nous n'avons pu obtenir qu'une reproduction en noir et blanc.

³⁸ La commande serait le fait de Charles Blanc, directeur des beaux-arts, qui souhaitait que l'État possède une œuvre de cet artiste des plus renommés dans le monde de l'art. Cat. exp. *Meissonier, rétrospective*, musée des beaux-arts de Lyon (25 mars - 27 juin 1993), Paris, RMN, 1993, p. 166-170.

³⁹ VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 329-330.

où le personnage principal est l'Empereur. Ce dernier est une fois encore présenté dans la position d'un observateur des combats dans la toile *Dénouement de la journée de Solférino* de Théodore-Louis Devilly (Paris, Salon de 1861, n° 891), qui nous est connue par une étude préparatoire : Napoléon III apparaît derrière un premier-plan constitué d'un amas de cadavres et de pièces d'armement. Il est debout et constate la déroute des Autrichiens à l'issue de la victoire à Solférino.

Plusieurs autres artistes préférèrent mettre en scène Napoléon III dans des contextes se situant en marge des grandes batailles : l'Empereur vient à la rencontre de ses soldats dans la toile d'Alphonse Aillaud, *Visite d'avant-postes par l'Empereur, accompagné du général Fleury et du prince Murat, aux environs de Pozzolengo ; route de Dezenzano à Solférino (Campagne d'Italie, 1859)* (Paris, Salon de 1867, n° 8) ; il arpente les lieux après l'affrontement à Solférino dans *Napoléon III parcourant le champ de bataille de Solférino entouré de son État-Major, accompagné du maréchal Baraguey d'Hilliers et du baron H. Larrey, médecin en chef de l'armée d'Italie*, par Théodore Véron (1861, Paris, Musée du Service de santé aux armées du Val-de-Grâce). Louis Moullin va jusqu'à annoncer la présence de l'Empereur dans le titre de son œuvre *Passage du Mincio, à Valeggio, dernière étape de l'empereur Napoléon, campagne d'Italie, juillet 1859* (Paris, Salon des refusés, 1863, n° 418), alors que celui-ci n'y apparaît pas dans ce paysage traversé par l'armée en mouvement. Notons d'ailleurs que ces deux dernières œuvres avaient été refusées par le jury du Salon (respectivement en 1861 et 1863). Le parti-pris de Moullin (que nous ne pouvons déterminer pour Véron puisque nous n'avons pas de reproduction de son œuvre) en a peut-être été la raison.

Dans ces œuvres, la figuration de la bataille elle-même n'est que très secondaire, et malgré cela Napoléon III n'occupe souvent qu'une portion de l'espace. Si certaines toiles restent tout à fait ancrées dans la tradition de la peinture de bataille, d'autres en revanche héroïsent le chef d'État non pas en tant que glorieux combattant, mais en stratège militaire. La manière de faire la guerre a changé et ses représentations également.

Parmi les souverains représentés dans la peinture de bataille, la figure de Napoléon Bonaparte occupe une place spécifique. La valorisation des talents de chef de guerre du glorieux parent de Napoléon III pouvait aisément rejaillir sur ce dernier. Les œuvres qui développent cette iconographie sont assez nombreuses entre 1860 et 1870 : on en dénombre 13, sur un total de 46 toiles illustrant les conflits du Premier Empire. Bonaparte est figuré au cœur des nombreuses campagnes qu'il a menées et de ses batailles majeures en tant que

général puis empereur. Il est mis en scène à Toulon (siège de Toulon, 1793) dans les toiles de Victor Leduc, *Bonaparte à Toulon* (Paris, Salon de 1868, n° 1501), Eugène-Louis Charpentier, *Siège de Toulon en 1793* (Paris, Salon de 1865, n° 424) et Joseph Beaume, "*Là est Toulon !*" (Paris, Salon de 1869, n° 156). Il est représenté deux fois en lien avec l'expédition d'Égypte : Jacques Loustau, *L'embarquement du général Bonaparte en Égypte ; août 1799* (Paris, Salon de 1868, n° 1629) et Louis Devedeux, *Napoléon Bonaparte, général en chef de l'expédition d'Égypte, traversant le désert pour se rendre en Syrie* (Paris, Salon de 1864, n° 584). À l'exception d'Ernest Meissonier avec *1814, La Campagne de France* (Paris, Salon de 1864, sans numéro ; Paris, musée d'Orsay), les peintres montrent ses grandes victoires, comme Eugène Bellangé, *Épisode de la bataille de Wagram* (Paris, Salon de 1869, n° 173) ou Eugène Glück, *Bataille de Landshut (23 avril 1809)* (1860, Salon de 1861, n° 1321 ; Colmar, Musée d'Unterlinden). John-Lewis Brown, avec *Le 17 juin 1815, sept heures du soir* (Paris, Salon de 1869, n° 342 ; Bordeaux, musée des beaux-arts), choisit de représenter le moment exact de la victoire à Waterloo : les fumées des combats recouvrent encore la plaine aux pieds de Bonaparte, et celui-ci, disposé de profil au second plan et légèrement surélevé, ressort nettement sur cette clarté vaporeuse. Au premier plan, quelques soldats morts jonchent le sol aux pieds des officiers de l'Empereur. À plusieurs reprises, les peintres le figurent parmi ses soldats, comme dans l'œuvre d'Auguste Andrieux, *Le général Bonaparte accompagné de son escorte le matin du combat (Campagne d'Italie, 1796)* (Paris, Salon des refusés, 1863, n° 7), ou dans l'épisode de la retraite de Russie peint par Charles-Louis Viel-Cazal, *L'Empereur haranguant les traînards de l'armée, près de Smolensk* (Paris, Salon de 1865, n° 2169 ; musée national du Château de Bois-Préau) : Bonaparte, entouré par son armée, est mis en valeur par le dégagement d'un espace au centre de la toile, dans une composition qui s'apparente à celles des toiles sur Napoléon III. Hermann Loeschin le représente en fin stratège dans *Napoléon à Eylau, donnant des ordres à Murat pour défendre la position du Cimetière* (Paris, Salon de 1866, n° 1258).

Certains sujets d'œuvres s'éloignent de la bataille proprement dite pour se concentrer sur Bonaparte, comme c'est le cas dans *Napoléon I^{er} en 1814* par Ernest Meissonier (1863, Paris, musée de l'Armée) ; il s'agit davantage d'un portrait d'histoire. John-Lewis Brown, dans *La chaussée de Charleroi à la veille de Waterloo* (non daté, Bordeaux, musée des beaux-arts), représente la plaine où aura lieu la bataille ; dans l'angle inférieur droit, Bonaparte écoute, à cheval, les observations stratégiques données par Wellington dont le bras est tendu. Là, le sujet est davantage la préparation de la guerre que la bataille elle-même. Plus étonnant est le renversement effectué par Albert Bligny dans sa *Scène de bataille napoléonienne* (non

daté, Vannes, La Cohue) : la composition est principalement centrée sur l'armée qui marche au-devant du spectateur en passant devant des soldats blessés sur la gauche, tandis que Napoléon I^{er} apparaît au loin sur une hauteur à gauche, de profil, observant les mouvements des troupes. On ne voit pas la bataille elle-même mais la marche des soldats.

Contrairement à son neveu, Bonaparte bénéficiait d'une telle notoriété qu'il n'était nul besoin de l'héroïser davantage dans ces représentations. On peut observer des similitudes entre les figurations des deux empereurs : ils sont fréquemment campés de profil et à cheval, en observateurs des combats⁴⁰. Cela permettait de faciliter l'analogie, car les peintures illustrant les batailles de Bonaparte servaient sans doute à légitimer les campagnes menées par Napoléon III, ainsi qu'Hubertus Kohle l'a suggéré⁴¹.

Dans la majorité des représentations de Napoléon III et de Bonaparte, le souverain mis en scène suivant un schéma récurrent : il est présent sur les lieux des combats, agit en chef de guerre au cœur de batailles qui s'achèvent en victoires, et la composition cherche à le mettre en avant afin qu'il soit directement associé au succès des opérations. La démarche d'héroïsation est bien là, dans ces peintures de bataille qui s'apparentent à la peinture d'histoire traditionnelle. Cependant, la glorification ne dépasse pas certaines limites, et on n'atteint pas la puissance des images de Napoléon Bonaparte peintes sous le Premier Empire. En effet, Napoléon III n'est jamais représenté en combattant, et sa posture est toujours celle d'un chef d'État à cheval qui observe et donne les ordres, en tacticien et stratège. De plus, il est toujours accompagné de son état-major ou de la Garde impériale, formant ainsi un groupe plus ou moins compact qui disperse l'attention. Les peintres montrent ainsi un des aspects de la guerre moderne qui se fait davantage à distance et qui est une affaire de logistique et de stratégie, ce qu'incarne l'état-major⁴².

La représentation des officiers du Second Empire : des hommes héroïsés qui mènent la nation à la victoire

⁴⁰ Au contraire, la plupart des peintures de bataille contemporaines du Premier Empire figurent Napoléon I^{er} au cœur de l'action : citons en exemple *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, par Antoine-Jean Gros (1807, Paris, musée du Louvre).

⁴¹ « On peut légitimement supposer que ce genre de scène devait servir de "mesures complémentaires" destinées à préparer les esprits à la guerre de Crimée, à légitimer cette guerre souvent considérée comme "orientale" ; peut-être était-ce aussi conçu pour justifier la poursuite de la colonisation en Algérie. » KOHLE Hubertus, *Art et société, Essais sur l'art français (1734-1889)*, Norderstedt, 2009, p. 186-187.

⁴² LOYRETTE Henri, TINTEROW Gary, *Impressionnisme, Les Origines, 1859-1869*, Paris, RMN, 1994, p. 33.

Les représentations de Napoléon III dans les peintures de bataille sont finalement assez peu nombreuses en comparaison du total des œuvres de ce genre réalisées entre 1860 et 1870. En revanche, une bonne place est accordée aux officiers qui ont accompli des faits d'armes sur le champ de bataille. Leurs exploits militaires leur permettent d'accéder à la dignité de héros, et leur représentation les inscrit dans l'histoire. Eux-aussi sont figurés dans des toiles qui valorisent leurs exploits, et tout comme pour Napoléon III on constate qu'ils sont davantage héroïsés pour leurs qualités de stratège et leur humanité que pour leurs prouesses de combattants.

Jules Rigo valorise le général Espinasse d'une manière encore assez traditionnelle, c'est-à-dire saisi au cœur de l'action, dans *Le combat de Marcallo, lors de la bataille de Magenta, 4 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 2692 ; Versailles, musée national du Château) : Espinasse est figuré à la tête d'une colonne, parfaitement centré dans la composition, et monté sur un cheval dont la blancheur de la robe accroche le regard. Le texte du Salon le décrit comme un fin stratège, et va jusqu'à citer un de ses ordres (« *Le général Espinasse laisse sa tête dépasser notre ligne de bataille. "Sacs à terre ! s'écrit-il alors au 2^e zouaves. Maintenant, Castagny, lancez-vous !"* »). Le texte s'achève sur l'annonce de sa mort imminente. Malgré cela, le Général n'occupe qu'un petit espace de la toile : l'accent est mis sur les combats des soldats français face aux Autrichiens, figurés grandeur nature au premier plan. Une comparaison avec la *Bataille d'Aboukir* (1806, Versailles, musée national du Château) d'Antoine-Jean Gros éclaire le parti-pris de Rigo : l'héroïsation d'Espinasse passe davantage par ses talents de chef militaire et de stratège que par sa qualité de combattant, au contraire du général Murat dans l'œuvre de Gros. Dans une autre toile de Jules Rigo, *Le lieutenant colonel Espinasse soutenant un combat d'arrière-garde (campagne de Kabylie, juin 1851)* (Paris, Salon de 1863, n° 1598), Espinasse est davantage héroïsé, mais dans un épisode en marge des grandes batailles : il risque sa vie afin de sauver un de ses soldats, blessé, qui risquait de tomber entre les mains des ennemis. Le cadrage est resserré et la composition est centrée sur le Général. Il est héroïsé par ses valeurs humaines. Ces quelques exemples révèlent la gloire qui auréole Espinasse. Il en est de même pour le général Cassaignolles, figuré dans la *Bataille de Magenta* d'Alfred Couverchel (Paris, Salon de 1861, n° 753 ; Versailles, musée national du Château), et pour le général L'Admirault dans la *Bataille de Solferino* de François-Étienne Hersent (Paris, Salon de 1861, n° 1501) : dans les deux cas, les textes assez courts du livret (respectivement une et trois phrases) sont ciblés sur les actions des généraux, mais les toiles n'étant pas localisées, il est impossible d'approfondir leur analyse.

L'héroïsation de ces officiers en tant que stratèges est particulièrement claire dans une des toiles de Félix Philippoteaux, *Le maréchal Pélissier et son état-major au Mamelon-Vert, donnant l'assaut général de Sébastopol, le 8 septembre 1855* (Paris, musée de l'Armée). Les deux premiers plans représentent l'état-major, installé au niveau de la redoute Brancion (ancien Mamelon Vert). Dans la partie de gauche, le maréchal Pélissier fait face à l'horizon et tend son bras en direction de l'arrière-plan, où les combats font rage. Il donne ordre de lancer l'assaut général en faisant planter les drapeaux français et britanniques (dans la partie droite). Le moment est donc crucial, et annonce la victoire prochaine consécutive à cette directive. Là encore, le maréchal personnifie l'armée et le succès des manœuvres militaires.

Le cœur de la bataille est volontiers mis à distance dans les œuvres qui valorisent les officiers dans leur puissance ou au contraire leur clémence. Le peintre Eugène-Victor de Flogny évoque les représailles militaires qui montrent bien la puissance de l'officier dans *Le général Randon châtie les O-si-yohia benthaleb qui avaient massacré un convoi de malades Ras-Sothah, près de Tebessa (juin 1846)* (Paris, Salon de 1869, n° 946). Dans l'œuvre d'Alfred Decaen, *Le maréchal comte Randon reçoit la soumission des tribus de la grande Kabylie et dirige les travaux de construction du fort Napoléon* (Paris, Salon de 1861, n° 816 ; Aubagne, musée de la Légion Étrangère), Randon occupe la place traditionnellement réservée à l'Empereur : il est debout au centre d'un espace qui permet sa mise en valeur, et il est entouré d'une foule qu'il vient de soumettre. Peut-être que ce parallèle trop évident (et audacieux) a poussé Randon, commanditaire de l'œuvre, à ne pas s'en porter acquéreur alors qu'il en était le commanditaire⁴³. Le général Beaufort d'Hautpoul fait l'objet de deux toiles commandées par l'État à Beaucé et Lecomte-Vernet, chacune au prix considérable de 10 000 francs. Jean-Adolphe Beaucé est chargé de représenter *Le débarquement des troupes françaises en Syrie, Beyrouth, le 16 août 1860* (1862 ; Paris, Salon de 1863, n° 100 ; Versailles, musée national du Château). Les Chrétiens, dont la protection est la mission confiée à cette expédition française, se mêlent aux soldats et entourent le Général qu'on remarque à son bras levé. Émile Lecomte-Vernet figure une scène sensiblement identique avec *Le général Beaufort d'Hautpoul accorde sa protection aux chrétiens du Liban et de Damas, 1860* (1862 ; Paris, Salon de 1863, n° 1133 ; Paris, musée de l'Armée) : le Général est figuré au premier plan, et les Chrétiens se jettent à ses pieds, renforçant sa grandeur. Dans les deux cas, Beaufort d'Hautpoul est représenté comme un héros, mais dans une action montrant sa proximité avec les victimes et donc son humanité.

⁴³ AN, F²¹/131.

La série de toiles de Henri Philippoteaux sur le général Forey va encore plus loin : dans les deux œuvres de 1861 *Le général Forey acclamé par les troupes de sa division après la bataille de Montebello, le 20 mai 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 2532), et *S. M. l'Empereur, embrassant le général Forey à la gare de Voghera, le lendemain du combat de Montebello* (Paris, Salon de 1861, n° 2533), le peintre préfère une représentation de l'hommage rendu au Général à la suite des batailles plutôt qu'une mise en scène au cœur d'actions héroïques. Il s'agit sans doute de commandes passées par Forey lui-même, puisque le livret du Salon indique qu'elles lui appartiennent déjà lors de l'exposition. Quatre ans plus tard, une autre toile (également une commande) est exposée au Salon, où là encore le général Forey est figuré en marge des combats : *Le Général Forey, à la tête de l'armée française, fait son entrée solennelle dans Mexico, le 10 juin 1863* (Paris, Salon de 1865, n° 1702). Le *Siège de Puebla* (Paris, Salon de 1865, n° 1701) ne semble pas non plus mettre en scène Forey en action (ce que le texte du livret laisse penser : « *Le Général Forey, commandant en chef de l'armée française visite la batterie de brèche de la garde impériale à l'ouverture du feu contre le Pénitencier (fort Saint-Xavier)* ») mais sans certitude, l'œuvre n'ayant pas pu être localisée. Même difficulté pour les toiles de Septime-Émeric Le Pippre, *Attaque de Magenta par le général de Martimprey, 4 juin 1859, 7 heures du soir* (Paris, Salon de 1866, n° 1214) et de Armand-Dumaresq, *Charge de la division Desvaux à Solférino* (Paris, Salon de 1863, n° 53). Pour cette dernière, toutefois, nous pouvons être renseignés par le commentaire du livret du Salon qui indique la noblesse de l'action du général Desvaux. Une phrase de l'artiste confirme l'importance de cette attaque : « *C'est la seule charge de cavalerie importante qui ait eu lieu pendant la campagne d'Italie* »⁴⁴. La mise en valeur des officiers dans cette toile nous est confirmée par un autre commentaire du peintre, formulé dans le but d'obtenir une acquisition par le ministère des beaux-arts : « *J'ai été assez heureux aussi, pour retrouver la plupart des officiers qui ont brillé dans cette affaire, aussi j'ai peint d'après nature Messieurs les généraux Desvaux, de Forton, de [illisible], le colonel de la Rochefoucault, le capitaine Robert. Je crois pouvoir dire que tant par le sujet que par la façon dont je l'ai traité, ma toile est un véritable tableau d'histoire* »⁴⁵. Si les officiers sont généralement présentés en héros victorieux, la tendance est également à les humaniser, ce qui contrebalance la « grandeur » que leur confère les toiles de grand format.

⁴⁴ Lettre de demande d'acquisition d'Armand-Dumaresq, 8 mai 1863, AN, F²¹/136.

⁴⁵ *Idem*.

Le militaire moderne est présenté moins comme un héros que comme un représentant de l'armée ; il n'est pas déifié mais figuré comme un chef ayant mené ses hommes, et par extension la nation, à la victoire. Aussi, il en vient fréquemment à se fondre avec le reste des soldats, dans la composition des œuvres ainsi que dans les textes qui les accompagnent. Adolphe Yvon, dans sa toile intitulée *Magenta (4 juin 1859)* (Paris, Salon de 1863, n° 1904 ; Versailles, musée national du Château) adopte ce parti-pris : la composition est très resserrée et centrée sur les soldats attaquant le village de Magenta. Ils avancent de droite à gauche, dans un mouvement qui crée une ligne dynamique. Malgré la confusion due à la cohue de l'attaque, le regard s'arrête sur le personnage central situé au premier plan : il est le seul dont le visage soit tourné vers la partie droite de la toile, et il est disposé face à nous alors que les autres sont de profil ou de dos. De plus, il est à un emplacement charnière de la composition où la masse de droite, constituée de soldats se ruant, arme au poing, vers le combat, se sépare du côté gauche où gisent les morts et les blessés. Le texte accompagnant l'œuvre dans le livret du Salon nous apprend qu'il s'agit du colonel Tixier. Cependant, la longue description des opérations nous montre également que l'officier n'est pas le sujet de l'œuvre, mais que c'est bien davantage l'action conjointe des différents corps de l'armée⁴⁶. La valorisation du chef passe donc, de manière traditionnelle, par son action au cœur de la bataille, mais elle ne se fait plus sans concerner également l'ensemble du corps d'armée. Ce schéma est récurrent dans la peinture de bataille entre 1860 et 1870. On le retrouve dans la toile de Jean-Adolphe Beaucé, la *Prise du fort de San-Xavier, devant Puebla, le 29 mars 1863* (Paris, Salon de 1867, n° 84 ; Versailles, musée national du Château), la position centrale et légèrement surélevée du général de division Bazaine tend à le mettre en avant ; de plus, son nom est mentionné dès la première ligne du texte du livret du Salon. Or, le reste du texte détaille le mouvement des compagnies, que le Général orchestre de son bras levé ; ce dernier n'occupe qu'un petit espace dans la toile. L'association officier/armée est ici bien présente.

Les peintures figurant des batailles navales s'attachent nécessairement à valoriser des officiers, amiraux ou capitaines qui dirigent les vaisseaux de guerre. La bataille navale est un cas particulier dans le genre de la peinture de bataille, car elle se trouve à la charnière entre ce genre et celui du paysage de marine. Toutefois, elle entre dans une tradition de représentation des événements militaires navals depuis le XVII^e siècle, et est rattachée étroitement à l'armée depuis 1830, date à laquelle ces artistes sont inscrits dans l'annuaire de la Marine. Les

⁴⁶ Jérémie Benoît parle même d'une absence d'héroïsation du chef : à la suite de l'analyse de la composition de la toile, cela nous semble être une affirmation excessive. BENOÎT Jérémie, *art. cit.*, p. 132.

peintures de batailles navales présentent un schéma récurrent : une forte proportion de la toile est accordée au paysage marin et/ou côtier ; les navires, environnés de fumées lors des combats, sont bien visibles ; les titres détaillent les noms des vaisseaux, ainsi que celui de l'homme qui les commande. En ce sens, ces œuvres mettent en avant des officiers de l'armée. Ainsi, Antoine Morel-Fatio, peintre de la Marine depuis 1853, valorise Rigault de Genouilly dans sa *Prise de la citadelle de Saïgon par le vice-amiral Rigault de Genouilly, 17 février 1859* (1865, Paris, musée de la Marine) et à nouveau dans son *Attaque et prise des forts du Pei-ho, 20 mai 1858* (1867, Paris, musée de la Marine). L'importance de cet amiral qui fut également ministre de la Marine et des Colonies (1867) peut être mesurée à la peinture d'Édouard Pinel, *Visite de l'Amiral Rigault de Genouilly, Ministre de la Marine et des Colonies le 25 août 1867* (1867, La Rochelle, musée des beaux-arts) : l'intitulé détaille le statut de Rigault de Genouilly, et l'œuvre représente une flotte grandiose.

Ce sont les actes de bravoure du vice-amiral puis amiral Jaurès qui sont mis en scène dans les toiles d'Henri Durand-Brager, *Premier combat de Simonosaki, 20 juillet 1863* (Paris, Salon de 1865, n° 735 ; Versailles, musée national du Château) et *Second combat de Simonosaki, 5 septembre 1864* (Paris, Salon de 1869, n° 846) : le livret du Salon indique le détail du déroulement des deux batailles. Pierre-Émile Gigaux de Grandpré s'attache à montrer les actions de l'amiral Romain-des-Fossés dans *Prise de possession au nom de la France et de l'Italie de l'île de Lossini Piccolo* (Paris, Salon de 1865, n° 899). Si on ignore le parti-pris de Jean-François-Jules d'Ivernois dans sa toile *Combat du corsaire français le Curieux avec un cutter de la marine royale britannique, en 1810* (Paris, Salon de 1867, n° 782), l'indication de la date dans le titre montre l'intérêt des peintres de batailles navales pour les périodes antérieures également : un autre artiste, Joseph Suchet, met en avant le capitaine Ravastre dans *Capture des bricks anglais l'Astrolabe et l'Oreste par le petit chebeck du capitaine Ravastre, le 11 septembre 1804* (Paris, Salon de 1861, n° 2926)⁴⁷. Dans certains cas, on peut s'interroger sur la proportion entre bataille et paysage : Johann-Jacob Bennetter précise dans le titre qu'il cherche à rendre un « effet de lune » dans sa toile présentée en 1863, *Combat engagé pendant la nuit du 21 au 22 septembre 1789, dans la baie de Lagoa, entre la frégate française la Preneuse et cinq bâtiments anglais ; effet de lune* (Paris, Salon de 1863, n° 130). De même, l'œuvre de Durand-Brager *Vue d'Eupatoria (Crimée) pendant le coup de vent et l'attaque du 17 février 1856 par l'armée russe* (avant 1861, Nantes, musée des beaux-

⁴⁷ Mentionnons aussi la toile de François-Jacques Destappe, *Le vaisseau le Soleil-Royal au combat de la Hogue [Hougue] (1692)* (Paris, Salon de 1869, n° 741), qui figure une bataille navale mais dont nous n'avons pas de reproduction.

arts), laisse une part majeure à la représentation de la mer et du ciel très agités, alors que la ville et les navires se limitent à une fine bande visible au loin. Là, la bataille prend une place secondaire, dans ce genre pourtant encore très traditionnel où les officiers sont indirectement le sujet des toiles (leur nom figure dans les titres mais les œuvres représentent avant tout les navires et non les hommes).

L'officier qui s'est illustré dans les batailles du Second Empire est valorisé dans ces œuvres. Il l'est pour ses actes héroïques, ses qualités de stratège mais aussi pour son humanité. C'est un héros moderne, qui agit au cœur de guerres elles-aussi modernes. Il prend parfois la place du chef d'État, ce qui renforce sa mise en valeur. La place accordée à l'armée et à ses officiers dans la peinture de bataille entre 1860 et 1870 révèle la progressive évolution d'un genre encore bien ancré dans la tradition de la peinture d'histoire, vers plus de réalisme.

C. L'exigence du grand format : la tradition de la peinture épique

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la question des dimensions de la peinture d'histoire est essentielle et elle se pose également à propos de la peinture de bataille. Les œuvres de ce genre restent ancrées dans une tradition qui exige le grand format, et les toiles réalisées entre 1860 et 1870 ne dérogent pas à cette règle. En effet, sur les 90 toiles dont les dimensions nous sont connues, celles qui mesurent entre 2 et 3 mètres correspondent à 32 % du total pour la hauteur, et 46 % pour la longueur⁴⁸. Plus significatif encore, la majorité des œuvres a une longueur supérieure à 3 mètres, allant jusqu'à 5,80 mètres pour *l'Épisode de la bataille de Solferino* par Armand-Dumaresq (1860 ; Paris, Salon de 1861, n° 83 ; Versailles, musée du château), 7,50 mètres pour le *Magenta (4 juin 1859)* (Paris, Salon de 1863, n° 1904 ; Versailles, musée national du Château) peint par Adolphe Yvon qui va même jusqu'à présenter une toile de 9 mètres de long, *Bataille de Solferino, 24 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 3132 ; Versailles, musée national du Château).

De telles dimensions s'expliquent par le fait que la peinture de bataille est une peinture d'État. Celui-ci est le commanditaire et acquéreur principal, et les artistes ne sont pas contraints de réduire le format de leurs œuvres pour l'adapter à des acquéreurs privés aux intérieurs modestes. La question des prix intervient également : le temps de travail et les frais engendrés par la réalisation d'œuvres de telles dimensions impliquent un coût supérieur à la

⁴⁸ Voir tableau de statistiques des dimensions de la peinture de bataille, annexe 12.

moyenne : les prix des peintures de bataille (connus pour 36 toiles) sont compris entre 1200 et 25 000 francs, pour une moyenne de 6000 francs environ. Le montant relativement élevé peut en partie s'expliquer, au-delà de questions de grand format, par la nécessité pour les artistes de se rendre sur les lieux des événements : les frais de déplacement étaient inclus dans le prix d'achat de l'œuvre. En réalité, ces frais ne constituaient qu'une petite part de la somme totale, à en juger par l'exemple de la commande passée à Jean-Adolphe Beaucé pour la *Prise du fort de San-Xavier, devant Puebla, le 29 mars 1863* (Paris, Salon de 1867, n° 84 ; Versailles, musée national du Château). L'artiste reçoit 15 000 francs pour son travail, et un document nous indique que le montant des dépenses pour le voyage de retour depuis le Mexique s'élève à 259,03 francs⁴⁹. On peut donc estimer à 520 francs le prix pour l'aller-retour, auxquels il faut ajouter les frais du séjour sur place. Les dépenses n'atteignaient certainement pas les mêmes sommes suivant les circonstances et les destinations : Théodore Gudin, chargé d'une mission à Tanger, effectue le trajet qui lui coûtera 482,56 francs⁵⁰. Dans tous les cas, ces frais ne représentent qu'une faible part du prix de vente des toiles, ce qui confirme que la peinture de bataille se vendait au prix fort. La majorité des œuvres de ce genre ne pouvaient donc en réalité être acquises que par le gouvernement. Les artistes, bien au fait de ces mécanismes mercantiles, sollicitaient l'achat de leurs œuvres en mettant en avant que, tant en raison du sujet que par les dimensions, elles ont leur place dans les collections d'État. C'est notamment le cas d'Armand-Dumaresq, qui insiste par courrier en 1866 pour que sa *Charge de cuirassiers à Eylau* (Paris, Salon de 1866, n° 38) soit acquise par l'État : « *Le tableau représentant une charge de cuirassiers à Eylau, que j'ai exposé, me paraît par sa dimension et la nature du sujet qu'il représente de nature à ne pouvoir être placé que dans un des musées de l'État* »⁵¹. De même, Alexandre Protais engage les mêmes démarches auprès du ministère des beaux-arts à la suite de l'exposition au Salon du tableau *Les zouaves et les grenadiers de la brigade du général Clerc sur la route de Magenta (Campagne d'Italie)* (Paris, Salon de 1861, n° 2615) : « [Le tableau de la *Bataille de Magenta*] est fait dans des conditions telles qu'il ne peut être acheté que par le gouvernement »⁵². Aucun des deux

⁴⁹ Montant nécessaire au règlement des frais de nourriture et de passage de Beaucé à bord du bateau le *Rhône*, voyage de Vera-Cruz à Brest, le 12 octobre 1865. AN, F²¹/117.

⁵⁰ Lettre du ministre secrétaire d'État de la Marine et des Colonies au ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts, 7 juin 1866, dans le dossier Beaucé, n° 26, AN, F²¹/117.

⁵¹ L'achat fut malgré tout refusé. Courrier du 26 mai 1866, AN, F²¹/136.

⁵² Lettre d'Alexandre Protais du 7 juillet 1861, conservée dans le dossier concernant la toile *Des soldats français revenant de la tranchée*, dossier n° 16. AN, F²¹/174.

n'obtiendra gain de cause bien que les œuvres aient été conçues, par leurs sujets et dimensions, dans le but d'une acquisition par l'État⁵³.

Le grand format était rendu nécessaire par le destinataire des œuvres, mais aussi par la complexité de compositions qui impliquent un grand nombre de personnages. Plus encore, il est imposé par la tradition d'un genre qui conserve des codes classiques. La critique d'art encourage le maintien du grand format dans la peinture de bataille, tout comme pour la peinture à sujet historique. Augustin-Joseph Du Pays, dans son *Salon de 1861*, associe la grandeur d'une toile avec les scènes qu'il qualifie d' « épiques ». À l'inverse, il blâme les grandes toiles dont le sujet ne l'est pas, comme l'*Épisode de la bataille de Solferino* d'Armand-Dumaresq (1860 ; Paris, Salon de 1861, n° 83 ; Versailles, musée national du Château) : « *M. Armand Dumaresq a peint, avec une grande franchise de pinceau, une embuscade de soldats couchés à terre et s'apprêtant à tirer sur une colonne d'artillerie autrichienne. La nature de cet Épisode de la bataille de Solferino n'appelait pas d'aussi grandes dimensions que celles adoptées par l'artiste* »⁵⁴.

Cependant, malgré les dimensions importantes des peintures de bataille entre 1860 et 1870, les critiques déplorent la réduction des formats, de la même manière que pour la peinture d'histoire en général. C'est ce que reproche Castagnary à l'occasion du Salon de 1866 : « *Ce salon d'honneur, du reste, semble singulièrement modifié, et je ne sais s'il conviendrait maintenant de l'appeler le salon officiel. C'est à peine si l'on y aperçoit quelques batailles, et encore sont-elles de dimension ordinaire* »⁵⁵. Cela peut s'expliquer par la fréquence des Salons qui imposent de produire davantage d'œuvres et plus rapidement, ainsi que par le marché de l'art : si les toiles ne sont pas acquises par l'État, les peintres doivent s'adapter à la demande du client bourgeois. De surcroît, l'impact de la peinture de genre se fait sentir. L'œuvre susmentionnée d'Ernest Meissonier vient officialiser la diminution des formats : son *Napoléon III à la bataille de Solferino*, présenté au Salon de 1864 puis à l'Exposition universelle de 1867, est une commande que le gouvernement a passée à un artiste qui était alors spécialisé dans la peinture de genre. Il réalise une toile aux dimensions extrêmement réduites (H. 43 ; L. 76 cm), qui lui vaut pourtant la somme de 25 000 francs, sans compter les 26 000 francs accordés pour ses déplacements avec l'état-

⁵³ En revanche, Protais reçoit l'année suivante la commande de la toile *Des soldats français revenant de la tranchée* (1862, Marseille, musée des beaux-arts).

⁵⁴ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1861, revue générale, tableaux de batailles », *L'Illustration*, tome XXXVII, janv.-juin 1861, p. 297.

⁵⁵ CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons (1857-1870)*, Paris, Charpentier et Fasquelle éditeurs, 1892, p. 223.

major⁵⁶. La réaction de Théophile Thoré à ce propos est mitigée. Dans son *Salon de 1864*, il s'étonne que l'État ait choisi Meissonier pour une telle commande : « *Où en sommes-nous de la peinture historique et dramatique, pour que les maîtres de la société française, voulant illustrer les souvenirs de leur dynastie et en perpétuer les images devant l'avenir, choisissent, comme interprète, le plus délicat des miniaturistes* »⁵⁷. Puis, dans son *Salon de 1865*, il écrit que Meissonier est un peintre de bataille mais qui ne parvient pas à donner de caractère héroïque à ses œuvres : « *L'Empire manque de peintres de bataille et il n'a pas eu de chance avec les tristes machines de M. Yvon. Meissonier, oui, voilà un peintre de bataille ! Mais des héros gros comme des fourmis, ce n'est guère homérique* »⁵⁸. Le format de la peinture de bataille détermine son appartenance à l'épopée, et la diminution progressive des dimensions nuit au genre tout entier. Mais malgré ce qu'en disent les critiques, les œuvres restent majoritairement dans des tailles considérables : 32 % d'entre elles ont une hauteur inférieure à un mètre, et 18 % ont une largeur inférieure à un mètre (voir annexe 12). Aussi, du point de vue des scènes figurées et des dimensions, la question de l'appartenance de la peinture de bataille à la peinture d'histoire ne semble pas réellement se poser. On peut même avancer, à la suite d'Henri Loyrette, qu'elle est une des dernières manifestations du Grand Genre⁵⁹.

⁵⁶ VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 329-330. Constance Cain Hungerford parle d'un montant de seulement dix mille francs accordé à Meissonier pour les frais. HUNGERFORD Constance Cain, « "Les choses importantes", Meissonier et la peinture d'histoire », in *Cat. exp. Meissonier...Op. cit.*, 1993, p. 168.

⁵⁷ THORÉ Théophile, *op. cit.*, p. 45-46.

⁵⁸ *Idem*, p. 178.

⁵⁹ « *Le domaine étroit [de la peinture militaire et de bataille] se révélait l'une des ultimes perpétuations du grand genre.* » LOYRETTE Henri, TINTEROW Gary, *op. cit.*, p. 235.

II. La peinture de bataille et son indispensable exactitude : de l'entrave à la contribution à une peinture d'histoire « vraie »

Nous avons vu que les principaux critères de la peinture de bataille permettent de la considérer comme une forme de peinture d'histoire traditionnelle, et comme une de ses dernières manifestations. Toutefois, elle reste un genre distinct notamment en raison de la contemporanéité presque systématique des sujets représentés. L'actualité des sujets et les pressions inévitables exercées par le commanditaire (l'État) qui impose ses critères, contraignent le peintre de bataille à se conformer la réalité de l'événement qu'il doit représenter. Aussi, si l'artiste respecte la réalité matérielle (les faits et les personnes), par son expérience personnelle ou par des récits fidèles lui servant de sources, il peut ainsi produire une toile qui transcrit une bataille avec *vérité*, c'est-à-dire en conformité avec la réalité. La recherche de vérité passe par une reproduction exacte des événements, et nous verrons que cela peut conduire également à tenter de restituer une bataille vraie, et ce que signifie la guerre.

A. Les exigences inhérentes à la contemporanéité des événements

Les événements qui constituent le sujet des peintures de batailles étant contemporains, les artistes doivent s'imposer une grande rigueur dans leur reproduction. Les commanditaires, État ou particuliers, apparaissent dans ces toiles et exigent donc que leur représentation soit aussi fidèle que possible. Pour cela, les artistes pouvaient travailler d'après les modèles, et se rendre sur place afin de saisir au mieux tous les détails nécessaires.

Une peinture soumise à approbation des commanditaires et des modèles

Une des caractéristiques de la peinture de bataille est la présence dans les œuvres de personnages existants qu'il était nécessaire de peindre. Les peintres de bataille devaient donc s'imposer une grande rigueur concernant les modèles : grades et caractéristiques physiques doivent être respectés dans ce genre où le portrait a toute son importance. Les éléments de texte, livrets des Salons et titres, sont très précis sur les grades des officiers. On peut citer comme exemple parmi tant d'autres la *Charge du 2^e hussard à l'attaque de la ferme de Casanova ; bataille de Solferino* (1862 ; Paris, Salon de 1863, n° 989 ; Tarbes, musée Massey) de Ange-Louis Janet-Lange qui accompagne son œuvre d'un texte précisant les

noms, les grades et les positions hiérarchiques : « *Voici le 5^e escadron conduit par le colonel l'Huillier. Le général de Clérambault, accompagné du capitaine de Saint-Georges, son aide de camp, l'a rejoint en franchissant le premier un fossé très profond* ».

Afin que les portraits soient fidèles, les artistes avaient la possibilité de travailler d'après le modèle, surtout lorsqu'il s'agit d'une commande officielle. Pour sa toile *Napoléon III à la bataille de Solferino* (1863 ; Salon de 1864), Ernest Meissonier a réalisé des portraits individuels de l'état-major qu'il dispose au premier plan ; chaque figurant y est reconnaissable. Le peintre a poussé le souci d'exactitude très loin, au point de faire des esquisses du cheval de Napoléon III.

Un exemple révèle que la majorité des figurants étaient peints d'après le modèle (à l'exception sans doute des simples soldats). Lorsqu'Adolphe Yvon prépare sa *Bataille de Solferino* (Paris, Salon de 1861, n° 3132 ; Versailles, musée national du Château), il s'attache à peindre les officiers qui entourent Napoléon III : le général Camou, le capitaine de Plazanet, le maréchal Vaillant, etc. Plus encore, un courrier nous apprend que le colonel Félix de Courson a également posé pour Yvon :

*« J'ai été avant hier chez Yvon, peintre d'histoire, chargé par l'Empereur de faire un tableau représentant l'attaque de Solferino, mon portrait y figurera. Je suis au 1^{er} plan, en face de l'Empereur ; mes épaules et ma tête seront seules au-dessus du cadre, j'aurai le bras tendu (l'épée à la main) vers la Tour de Solferino. Les personnages du premier plan sont de grandeur naturelle, le tableau aura 30 pieds de long sur 20 de hauteur. »*⁶⁰

La description de Courson permet de l'identifier au premier plan au centre ; de son bras tendu il tient non pas une épée mais son couvre-chef, ce qui indique que Yvon a sans doute changé sa composition initiale. Ainsi, bien que très secondaire dans l'œuvre – il est figuré de dos et à mi-corps –, de Courson passe aussi par l'étape du portrait, ce qui laisse penser que chacun des autres personnages est également venu poser à l'atelier. De même, Jules Rigo peint le *Combat de Marcallo, lors de la bataille de Magenta, 4 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 2692 ; Versailles, musée national du Château) à la suite de la réalisation d'un portrait du général Espinasse commandé par sa famille ; dans la peinture de bataille, il met finalement le portrait en situation⁶¹. Portrait et peinture de bataille sont intrinsèquement liés.

⁶⁰ Lettre de Félix de Courson, 14 décembre 1859. Dossier d'œuvre Adolphe Yvon, *Bataille de Solferino*, 1861, musée national du Château de Versailles.

⁶¹ « Chargé par la famille de faire le portrait du général Espinasse, j'ai été ainsi mis à même d'exécuter un tableau que j'ai, comme ce portrait, à l'Exposition de 1861 et représentant la part importante que ce général a prise à la Bataille de Magenta. » Lettre de Jules Rigo au ministre des beaux-arts, 4 juin 1861, AN, F²¹/176.

La propension au portrait, ancrant les œuvres dans le réel, se manifeste également au travers de petits croquis explicatifs qui permettent la localisation des principaux personnages. On ne trouve que peu d'exemples de ces croquis, qui sont difficilement quantifiables. Nous avons retrouvé celui de la toile d'Eugène Charpentier, *La garde impériale au pont de Magenta* (Paris, Salon de 1861, n° 580 ; Paris, musée de l'armée) (annexe 14) : les têtes des officiers sont esquissées et surmontées de numéros correspondant à une liste disposée juste au-dessous⁶². La présence de ces croquis était peut-être assez fréquente, ce que suggère ce commentaire d'Edmond About :

« *La peinture épisodique, lorsqu'elle a des prétentions officielles, tombe aisément dans l'abus de l'état-major. On n'a plus la naïveté de mettre au premier plan le général en chef, tout seul, avec la bataille entre ses jambes ; mais on empile vingt-cinq ou trente portraits à pied ou à cheval, et l'on ajoute sur le cadre un croquis explicatif où les parents viennent chercher les héros de leur famille.* »⁶³

Il fait cette remarque générale après avoir évoqué le tableau de Pils, *Le Débarquement de l'armée française en Crimée* (1855, Ajaccio, musée Fesch), sans préciser s'il parle d'une esquisse réalisée pour cette toile.

On retrouve ce même type de croquis chez Antoine Jumel de Noireterre. Le dossier d'œuvre du musée de l'Armée conserve une photographie d'un dessin figurant une *Vue de Malakoff et des quartiers militaires*, intitulée *Sébastopol* (voir annexe 15). La partie inférieure consiste en une esquisse des éléments principaux du dessin, agrémentée d'informations écrites. Il s'agit là, semble-t-il, d'une démarche différente de celle de Charpentier ou Pils, puisqu'il travaille ici à améliorer l'information militaire (il était lui-même officier), et non à donner des indications de convenance pour les modèles des peintures de bataille.

Les artistes en voyage : de l'importance d'être témoin oculaire

La contemporanéité des événements permettait aux artistes d'accompagner eux-mêmes les armées et les expéditions : ils sont des « hommes de terrain »⁶⁴. Ces voyages pouvaient

⁶² Conservé dans le dossier d'œuvre au musée de l'Armée ; sa provenance et son usage initial ne sont pas connus.

⁶³ Edmond About, cité dans BEYELER Christophe, « Une guerre de Salons : deux pages d'histoire pour un héros pictural », in BIANCO Odile, *Napoléon, la collection napoléonienne de la Cité impériale*, cat. exp. Musée Fesch, Ajaccio (5 mai-30 décembre 2005), Ajaccio, 2005, p. 68.

⁶⁴ « Désormais, le peintre militaire est "un homme de terrain". Il connaît la vie des bivouacs, recueille le témoignage de héros et, par souci de justesse pour la mise en place de ses futures compositions, fait exécuter les

assurer l'Administration de la qualité de leur travail. Nous l'avons vu, les peintres chargés de commandes recevaient des sommes importantes qui comprenaient les frais de transport sur place en plus de ceux relatifs à la réalisation de la toile. Pour son *Débarquement des troupes françaises en Syrie, Beyrouth, le 16 août 1860* (1862 ; Paris, Salon de 1863, n° 100 ; Versailles, musée national du Château), Jean-Adolphe Beucé avait commencé par soumettre une esquisse préparatoire à la Division des beaux-arts en 1862. Il obtient la commande, qui précise qu'il devra se rendre sur les lieux : « Afin de donner à son œuvre un caractère tout à fait historique, M. Beucé devra faire un voyage et un assez long séjour en Syrie »⁶⁵. Beucé avait d'ailleurs insisté pour que le séjour ait bien lieu, évoquant des rhumatismes que seul le climat de l'orient pouvait apaiser⁶⁶. L'Administration des beaux-arts met 10 000 francs à sa disposition pour la réalisation de la toile et pour le déplacement. Lors de ces voyages, les artistes étaient pris en charge par l'armée, et fréquentaient les officiers supérieurs auxquels ils pouvaient, on l'imagine, demander des précisions en vue d'améliorer leurs œuvres. Pour la *Prise du fort de San-Xavier, devant Puebla, le 29 mars 1863* (Paris, Salon de 1867, n° 84 ; Versailles, musée national du Château), Beucé voyage d'abord sur la frégate *Le Magellan* avant de rejoindre à Veracruz le général Bazaine qu'il accompagne dans une campagne à l'intérieur des terres⁶⁷. Charles-Édouard Armand-Dumaresq, lui, suit le maréchal Vaillant lors de la guerre d'Italie. L'obtention d'une commande impliquant un voyage incite l'artiste à se spécialiser dans le genre de la peinture de bataille, puisqu'une fois sur place il peut réaliser des croquis pouvant servir à la réalisation de plusieurs autres toiles. De même, le peintre qui fait ses preuves dans ce domaine reçoit plus facilement d'autres commandes : ainsi, Isidore Pils, qui s'était fait remarquer avec sa *Tranchée devant Sébastopol* (Paris, Salon de 1855, n° 3801), reçoit du Prince Napoléon la commande du *Débarquement de l'armée française en Crimée* (Paris, Salon de 1857, n° 2164), puis l'État lui demande une *Bataille de l'Alma (20 septembre 1854)* (Paris, Salon de 1861, n° 2555 ; Versailles, musée national du Château). Pour peindre *Napoléon III à la bataille de Solférino*, Ernest Meissonier suit l'état-major jusqu'en Italie et assiste aux événements aux côtés d'Adolphe Yvon. Meissonier, après avoir croqué les événements (bien qu'il semblerait qu'au moment précis de la bataille il n'avait pas son matériel), retourne sur les lieux une année plus tard pour reproduire le paysage aussi

relevés topographiques des sites [...] Il constitue ainsi une précieuse uniformographie adéquate », VIDAL Philippe-Jean, « Peinture militaire », in TULARD Jean, *op. cit.*, p. 987.

⁶⁵ « Note pour son excellence » par le chef de la division des beaux-arts, 1862, AN, F²¹/117.

⁶⁶ Note non signée et non datée, *Idem*.

⁶⁷ Lettre du ministre secrétaire de la guerre au ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts, 1^{er} février 1864, F²¹/117.

exactement que possible, et s'attache à portraiturer l'ensemble des membres de l'état-major⁶⁸. Cette méthode de travail n'est pas inédite : Louis-François Lejeune, pour son tableau représentant la *Bataille de Marengo* (1802, Versailles, musée national du Château), s'est rendu sur place en tant qu'aide de camp et s'est renseigné auprès du général Alexandre Berthier. Lejeune était réputé pour la fidélité de reproduction des événements⁶⁹.

Les artistes voyageurs peuvent transcrire les événements avec plus de vérité s'ils sont eux-mêmes militaires. Peintre et soldat, Henri Durand-Brager s'était distingué sur le champ de bataille. Cela devient un argument pour Arsène Houssaye qui, chargé de choisir une toile parmi celles présentées lors d'une exposition à Nantes en 1861, propose l'acquisition de la *Vue d'Eupatoria (Crimée) pendant le coup de vent et l'attaque du 17 février 1856 par l'armée russe* (vers 1861, Nantes, musée des beaux-arts) de Durand-Brager en avançant cet argument : « *Il a été officiellement attaché à toutes nos campagnes maritimes et il a gagné comme un soldat sa médaille de Crimée et sa médaille d'Italie* »⁷⁰. De même, Paul-Alexandre Protais débute par une carrière militaire, participe à la guerre de Crimée et expose au Salon à partir de 1857. Le peintre ayant été lui-même soldat sera mieux à même de transcrire les batailles. C'est ce parti-pris qu'adopte Antoine-Valentin Jumel de Noireterre lorsqu'il signe ses œuvres « capitaine d'État-major ».

Les artistes qui suivaient les expéditions pouvaient également être envoyés sur les lieux comme correspondants pour la presse illustrée. C'est le cas d'Alfred Darjou, envoyé en Algérie par plusieurs journaux : après avoir réalisé les gravures servant à l'illustration des articles, il sollicite des commandes d'huiles sur toile sur les mêmes sujets, arguant qu'il s'est rendu en personne sur les lieux⁷¹. Henri Durand-Brager collaborait avec les journaux *l'Illustration*, *la Patrie* et *le Monde Illustré*, pour lesquels il était correspondant de guerre⁷². À ce titre, il réalise des plans des places russes, et des dessins des actions maritimes. Il publie même deux ouvrages, *Quatre mois de l'expédition de Garibaldi en Sicile et en Italie* (Dentu, 1861) et *Deux mois de campagne en Italie* (Dentu, 1867), qui montrent bien son statut de *témoin direct*. Sa démarche est similaire pour la peinture sur toile, car il travaille fréquemment suivant le principe de la série : quatorze toiles sur le voyage de Napoléon III en Algérie, et

⁶⁸ Cat. Exp., *Meissonier...op. cit.*, p. 168.

⁶⁹ O'BRIEN David, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Paris, Gallimard, 2006, p. 59.

⁷⁰ Lettre du 2 novembre 1861 d'Arsène Houssaye au ministre d'État, AN, F²¹/137.

⁷¹ Lettre d'Alfred Darjou au Surintendant des beaux-arts, 28 décembre 1865, AN, F²¹/130.

⁷² Voir l'étude d'Hélène Puisseux sur ce point dans PUISEUX Hélène, *Les figures de la guerre, représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997, p. 64-72.

vingt-et-une illustrant sur le siège de Sébastopol. Cette double compétence dans la peinture et l'illustration révèle une des caractéristiques essentielles de la peinture de bataille : elle a pour mission de montrer au public des événements qu'il n'a pas vus, et est réalisée par des peintres qui en ont été témoins.

Pour réaliser une peinture de bataille, il est donc essentiel que le peintre ait été témoin des événements, et cet argument est fréquemment avancé pour convaincre un acquéreur. Charles-Édouard Armand-Dumaresq, qui a accompagné le maréchal Vaillant lors de la guerre d'Italie, affirme l'authenticité historique de ses œuvres par son statut de témoin oculaire. À propos de son œuvre *Un épisode de la bataille de Solférino* (1860 ; Paris, Salon de 1861, n° 83 ; Versailles, musée national du Château), il écrit au ministère des beaux-arts qu'il sollicite pour une acquisition : « *J'ai exposé cette année un Épisode de la bataille de Solférino [...] qui s'est passé en quelque sorte sous mes yeux, je crois l'avoir traité consciencieusement et j'en reçois le témoignage de plus d'un côté* »⁷³. Armand-Dumaresq est plus direct encore au sujet de sa *Charge de la division Desvaux à Solférino* (Paris, Salon de 1863, n° 53) : « *Ayant été témoin oculaire [...] je puis en garantir la vérité de mise en scène comme terrain et comme mouvements de troupes. [...] Je crois pouvoir dire que tant par le sujet que par la façon dont je l'ai traité, ma toile est un véritable tableau d'histoire* »⁷⁴. Un artiste témoin d'un événement sera privilégié par l'Administration dans le cas d'une commande. Jean-Baptiste Durand-Brager reçoit la commande de *L'arrivée de l'escadre anglaise à Brest* (commande de 1866) grâce à sa présence sur les lieux : « *Permettez-moi de vous recommander dans ce but M. Durand-Brager, peintre de marine, qui était sur les lieux lors de cette visite. J'y ai été témoin du soin qu'il a apporté à tout voir, et certainement personne ne peut être plus apte que lui à représenter les choses telles qu'elles se sont passées* »⁷⁵.

Même lorsque l'événement a eu lieu dans le passé, les artistes pouvaient montrer le souci de véracité par l'utilisation de sources documentaires tenant lieu de témoignage direct : lorsqu'il expose au Salon de 1865 son *Rachat des prisonniers russes par les français pendant la campagne de Dalmatie (juin 1807)* (Paris, Salon de 1865, n° 524), Joseph-Désiré Court mentionne dans le livret un extrait des « *mémoires du drogman Michel Bénich* », et il prend soin d'ajouter « témoin oculaire ». L'insistance des artistes sur cette garantie de vérité historique montre l'importance de ce critère pour les peintures de bataille, qui joue même un

⁷³ Lettre d'Armand-Dumaresq du 2 mai 1861 au ministre des beaux-arts, AN, F²¹/136.

⁷⁴ Lettre d'Armand-Dumaresq du 8 mai 1863 au ministre des beaux-arts AN, F²¹/136.

⁷⁵ Lettre de Clément de la Roncière-Lenoury (officier de marine) à Monsieur le Comte, 9 février 1866, AN, F²¹/131.

rôle dans le rang qu'occupera une œuvre : elle ne sera pas une véritable peinture de bataille si elle ne transcrit pas l'événement avec justesse.

B. Les moyens d'atteindre l'exactitude

Le caractère récent des scènes représentées impose aux artistes de reproduire avec précision le déroulement de ces événements. Pour cela, ils ont accès, en plus des témoignages, à des sources documentaires sur lesquels ils basent leur travail de « transcription ». Le peintre d'histoire académique est lui aussi contraint à ces recherches préparatoires, mais le souci d'élévation morale impose de s'en détacher pour la composition de sa toile : pour l'Académie, le réalisme historique doit avoir ses limites, et ne pas nuire à l'expression de l'idéal. La nudité héroïque, atemporelle, ou un vêtement discret est ainsi préféré à la reproduction fidèle des costumes d'époque : « *Le vêtement épouse le mouvement, la vie de la figure ; il la sert toujours, la grandit, l'ennoblit quelquefois et cependant lui reste subordonné* »⁷⁶. Dans le cas de la peinture de bataille, l'artiste doit reproduire les uniformes militaires, les accessoires de ses personnages et le déroulement des conflits. L'obligation de véracité fait de la peinture de bataille une peinture d'histoire particulière.

Des sources très techniques

Les livrets des Salons nous renseignent sur les différents types de sources auxquelles les artistes ont accès : ils s'appuient sur des extraits de journaux officiels, des rapports ou des récits historiques. Cependant, la mention de la source n'intervient que dans de rares cas : seulement neuf fois, entre 1860 et 1870.

Le long texte qui accompagne le tableau de Jean-Adolphe Beaucé, *Prise du fort de San-Xavier, devant Puebla, le 29 mars 1863* (Paris, Salon de 1867, n° 84 ; Versailles, musée national du Château), est extrait du *Journal des marches de la 1^e division du corps expéditionnaire* ; pour sa *Bataille de San Lorenzo (Mexique), le 8 mai 1863* (Paris, Salon de 1869, n° 151), il s'inspire du *Journal des marches et opérations militaires*. Alfred Couverchel cite l'*Extrait du rapport du général en chef commandant la garde, du 5 juin 1859* pour sa

⁷⁶ Critique de l'Académie à l'égard d'une toile de Charles Sellier, relevée par Pierre Sérié dans le rapport de l'Académie des beaux-arts sur les envois de Rome en 1863 (SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1860-1900), la lyre ou le poignard*, Paris, Arthéna, 2014, p. 44).

Bataille de Magenta (Paris, Salon de 1861, n° 753 ; Versailles, musée national du Château), et Eugène-Louis Charpentier un *Extrait des rapports officiels pour La garde impériale au pont de Magenta* (1860 ; Paris, Salon de 1861, n° 580 ; Paris, musée de l'armée).

La publication de César Lecat de Bazancourt, *La campagne d'Italie*⁷⁷, est utilisée par plusieurs artistes : Philippoteaux pour sa *Bataille de Montebello, 20 mai 1859* (Paris, Salon de 1863, n° 1481 ; Versailles, musée national du Château) ; Adolphe Yvon pour sa *Bataille de Solférino, 24 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 3132 ; Versailles, musée national du Château) ; Alfred-François Mouillard pour sa *Mort du général Espinasse, à Magenta* (Paris, Salon de 1861, n° 2324) ; Ange-Louis Janet-Lange pour sa *Charge du 2^e hussard à l'attaque de la ferme de Casanova ; bataille de Solférino* (1862 ; Paris, Salon de 1863, n° 989 ; Tarbes, musée Massey). Le baron de Bazancourt avait été envoyé par le gouvernement en mission officielle en Crimée et en Italie à partir de 1855 : il était chargé de faire le récit historique des campagnes militaires impériales, dans une démarche assez similaire à celle de la peinture : fixer dans les mémoires les actes et les gloires militaires du Second Empire. Dans le même esprit, Jules Rigo cite les *Souvenirs de la vie militaire en Afrique* du comte Pierre de Castellane, en commentaire de son *Combat d'avant garde dans le Darha soutenu par les spahis d'Oran contre le chérif Bou-Maza (mars 1846)* (Paris, Salon de 1864, n° 1640 ; musée de Bourges). Eugène Bellangé, pour *Le drapeau du 91^e de ligne à Solférino (colonel Abbatucci, division Forey)* (Paris, Salon de 1863, n° 1734), précise seulement à la fin de son long texte : *Historique*. Les sources, très techniques, se veulent toutes des preuves de fiabilité à destination du public.

Le témoignage oral constitue une autre source plus insaisissable, bien qu'elle soit peut-être la plus courante. Des artistes se renseignaient directement auprès de militaires ayant pris part aux événements. Nous avons trouvé quelques exemples de ces méthodes dans des documents d'archive : pour sa toile *Le maréchal comte Randon reçoit la soumission des tribus de la grande Kabylie et dirige les travaux de construction du fort Napoléon* (Paris, Salon de 1861, n° 816 ; Aubagne, musée de la Légion Étrangère), Alfred Decaen justifie auprès du comte Walewski la qualité de son œuvre avec cet argument : « *Ce n'est qu'après avoir visité le pays et aidé des conseils qu'a bien voulu me donner monsieur le Maréchal lui-*

⁷⁷ Le titre exact de l'ouvrage utilisé par les artistes est *Campagne d'Italie en 1859, chronique de la guerre*, paru en deux volumes en 1859-1860. LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1982 (1866-1879), t. II, p. 417.

même que j'ai entrepris ce travail »⁷⁸. Pour *L'Empereur accorde la grâce à des Flittas à Relizane, voyage en Algérie, 21 mai 1865* (Paris, Salon de 1868, n° 648 ; Versailles, musée national du Château), Alfred Darjou explique même qu'il a amélioré son œuvre grâce à des conseils glanés auprès de militaires : « *Plusieurs observations du général Fleury m'ont obligé à des changements* »⁷⁹.

Prouver la vérité de la transcription des événements : les titres et les textes des livrets des Salons

Si la mention des sources reste rare, l'ajout d'un texte dans le livret du Salon, probable synthèse des recherches des artistes, est en revanche fréquent pour les peintures à sujet martial. Ces textes garantissent un souci de vérité historique et offrent au public des clés de compréhension pour des scènes complexes. Leur présence n'est pas systématique, mais concerne tout de même près de 66 % des œuvres. Ils accompagnent l'observation des toiles, et il est fréquent d'en retrouver des éléments dans les descriptions des critiques d'art. Certains de ces textes sont assez longs, voire très longs (plusieurs paragraphes), et ils renforcent la forte narration des œuvres.

L'utilisation de l'écrit comme support narratif est très clair dans la *Prise du fort de San-Xavier, devant Puebla, le 29 mars 1863* (Paris, Salon de 1867, n° 84 ; Versailles, musée national du Château) de Jean-Adolphe Beaucé. La progression du récit suit l'étagement des plans, et chaque plan correspond à une phase de l'attaque : le début du texte décrit le premier plan, où le général Bazaine, bien au centre, donne l'ordre de l'attaque. Le second plan comporte les colonnes de soldats dont la composition est donnée en détails dans le livret (bataillons, noms des commandants). Nous voyons dans le même temps l'instant où l'ordre est donné, le début de l'attaque (les soldats sortent des tranchées sur la gauche), et le déroulement de l'offensive avec l'avancée des colonnes vers l'arrière-plan. En revanche, l'issue du combat n'est pas montrée, et les deux dernières phrases du texte viennent la préciser. Le fort de San-Xavier, objectif de cet assaut, donne un décor architecturé à l'œuvre et ferme la perspective. Pour sa *Bataille de Solferino, 24 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 168 ; château d'Aufréry) Beaucé a représenté une grande plaine où les combats font rage de toute part. On remarque qu'il emploie la même méthode que pour la toile précédemment

⁷⁸ Lettre d'Alfred Decaen au comte Walewski, 8 février 1862, AN, F²¹/131.

⁷⁹ Lettre d'Alfred Decaen au comte, 18 mars 1868, AN, F²¹/130.

citée : le premier plan avec l'Empereur, au centre ; le second plan avec la ferme de Casa-Nuova et les divisions en approche ; sur le côté gauche se trouvent les canons en position, certains déjà en train de tirer ; les autres colonnes et bataillons en mouvement se distinguent dans l'arrière-plan. Grâce aux grandes dimensions de l'œuvre (H. 240 ; L. 500 cm) et à la touche très fine, tous les détails sont bien visibles ; le texte reste toutefois nécessaire à la compréhension de ces scènes d'arrière-plan, en raison de la masse vaporeuse de fumée qui envahit la plaine. Cette fumée, qui donne plus d'ampleur aux événements, permet de rendre véritablement l'impression du combat, l'effet visuel de la guerre. La dernière phrase du livret annonce l'issue du combat qui est interrompu par l'orage dont on aperçoit les lourds nuages sur la gauche (« *Au moment où le maréchal Canrobert s'avance pour dégager cette position, un orage vient terminer la lutte en cachant les Autrichiens, qui battent en retraite* »). Cela contribue à allonger la temporalité de cette peinture de bataille qui grâce au texte se déroule même au-delà de la scène représentée, ce qui renforce la dimension narrative.

Dans d'autres cas, le texte des livrets sert à situer un événement dans son contexte historique. Dans le cas du *Combat de Marcallo, lors de la bataille de Magenta, 4 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 2692 ; Versailles, musée national du Château) de Jules Rigo, les deux premiers paragraphes offrent une mise en contexte, une description rapide du déroulement des circonstances qui ont mené au combat de Marcallo. L'instant choisi par Rigo correspond essentiellement à la fin du second et au troisième paragraphes : au centre de la toile se détache le général Espinasse, qui crie ses ordres ; un zouave s'empare du drapeau ennemi sur la droite. Le texte ne décrit pas la présence des zouaves avançant avec leurs tambours, ni l'infanterie de ligne sur la droite, ni même les prisonniers autrichiens situés à l'arrière-plan et au centre. Une description n'était peut-être pas nécessaire, puisque la supériorité de l'armée française, qui parvient à décimer les soldats autrichiens, se devine facilement. La narration interne de l'œuvre, dont la lecture peut se faire de gauche à droite, est donc ici limitée, et le texte est ici utile pour resituer la scène au cœur de l'ensemble des événements. La dernière phrase, d'ailleurs, annonce ce qui va suivre (la mort du général Espinasse).

Adolphe Yvon utilise également le texte du livret dans un but de contextualisation : le récit qui accompagne la présentation au Salon de sa toile *Magenta (4 juin 1859)* (Paris, Salon de 1863, n° 1904 ; Versailles, musée national du Château) commence par une longue description des événements précédant la scène, et se termine par « *Tel est l'historique sommaire de la journée du 4 juin 1859* ». Ensuite, Yvon décrit les différentes parties de son

œuvre, plan après plan. Il met ainsi en lumière chacune des glorieuses actions des officiers, synthétisées dans une composition au cadrage très resserré. En revanche le texte qui accompagne sa *Bataille de Solférino, 24 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 3132 ; Versailles, musée national du Château) ne décrit pas l'œuvre mais narre, dans un esprit toujours synthétique, les étapes de la prise de Solférino : les ordres donnés par Napoléon III, la lutte située sur le Mamelon des Cyprès, l'attaque du village au pied de la tour, la victoire permise par l'arrivée du capitaine de Plazanet avec le drapeau ennemi ; la perspective à droite est ouverte sur les tours de Cavriana et Volta où d'autres combats ont lieu.

La contextualisation d'une scène dans son ensemble, au-delà du caractère informatif, permet d'insister sur le caractère exceptionnel du moment choisi. Dans le cas du *Combat de Camarone (Mexique), le 30 avril 1863* (Paris, Salon de 1869, n° 150 ; Aubagne, musée de la Légion Étrangère) de Beaucé, le texte décrit l'issue funeste de cet affrontement en annonçant la mort des soldats que nous voyons lutter sur la toile. Leur action en semble plus héroïque encore, et leur bravoure est renforcée par le commentaire.

Certains textes viennent compléter les informations techniques fournies dans le titre, et permettent de préciser davantage les orientations de l'artiste. Ils peuvent être purement informatifs, comme celui qui accompagne le *Souvenir de la bataille de Solférino* (Paris, Salon de 1861, n° 2632) par Alfred Quesnay de Beaurepaire : « *Le 72^e de ligne de la division Decaen (colonel Castène) enlève avec les Turcos les dernières positions des Autrichiens entre Solférino et Cavriana* ». D'autres en revanche explicitent les préoccupations du peintre, comme celui qui complète la toile de François Tabar, *Solférino, 5 heures du soir* (Paris, Salon de 1866, n° 1809) : « *En ce moment une effroyable tempête qui éclata sur les deux armées obscurcit le ciel et suspendit la lutte ; mais dès que l'orage eut cessé nos troupes reprirent l'œuvre commencée et chassèrent l'ennemi de toutes les hauteurs (Bulletin de l'armée)* ». L'indication de l'horaire dans le titre ainsi que le texte nous indiquent que les conditions météorologiques, l'atmosphère orageuse, sont au cœur de la toile figurant un court moment de la bataille de Solférino.

La majorité des textes des livrets des Salons sont courts, parfois condensés en une simple phrase. Ils sont principalement descriptifs, et constituent des sortes de compléments aux titres. La plupart sont très techniques, comme celui de la *Bataille de l'Alma* d'Antoine-Valentin Jumel de Noireterre (Paris, Salon de 1863, n° 1020 ; Guer, école interarmes) qui va jusqu'à décrire le nombre de soldats et de canons (« *L'armée russe comptait quarante mille baïonnettes venues de tous les points de la Crimée ; le matin il en arrivait encore de*

Théodosie... six mille chevaux, cent quatre-vingt pièces de canon »), utilisant même des « nota bene » pour ses compléments d'informations (dans le commentaire de sa *Bataille de Solférino, 24 juin 1859*, Paris, Salon de 1861, n° 1691).

D'autres en revanche citent des ordres ou des phrases d'encouragement prononcées par les officiers, ce qui donne un caractère très vivant, voire touchant au texte. François-Etienne Hersent, par exemple, fait parler le général L'Admirault dans le commentaire accompagnant sa *Bataille de Solférino* (Paris, Salon de 1861, n° 1501) : « *Le général donne ordre à ses quatre bataillons de réserve de s'élançer, lorsqu'il est atteint d'une seconde balle à l'aine. "Ce n'est rien !" dit-il en se redressant tout à coup* ». L'action est ainsi humanisée, et suscite l'admiration chez le spectateur.

D'autres textes encore accentuent la dimension patriotique, comme la fin du commentaire de l'œuvre de Beaucé présentée au Salon de 1864, *Bataille de San Lorenzo (Mexique), le 8 mai 1863* (Paris, Salon de 1869, n° 151) (« *La défense fut opiniâtre, mais nos troupes triomphèrent de tous les obstacles* »), ou comme celui de l'œuvre de Jules Rigo, *Combat d'avant garde dans le Darha soutenu par les spahis d'Oran contre le chérif Bou-Maza (mars 1846)* (Paris, Salon de 1864, n° 1640 ; musée de Bourges) qui décrit l'héroïsme d'une centaine de Spahis et chasseurs tenant bon face à un millier de cavaliers ennemis. Ces phrases cherchent à mettre en avant la grandeur de l'armée française et à valoriser la défense de la patrie.

Les titres comportent presque toujours des indications de lieu, de date et de personne. On trouve fréquemment des indications sur la bataille représentée et le contexte global dans laquelle elle s'intègre, comme par exemple le titre choisi par Janet-Lange : *Combat d'Altesco, 14 avril : épisode de la guerre du Mexique* (Paris, Salon de 1864, n° 997). Dans d'autres cas, tout y est présent, comme pour la toile de Rigo : *Le lieutenant colonel Espinasse soutenant un combat d'arrière-garde (campagne de Kabylie, juin 1851)* (Paris, Salon de 1863, n° 1598).

Ces phrases et citations sont donc utilisés par les artistes dans deux intentions principales : aider à la compréhension de la narration interne à l'œuvre, et resituer la scène dans son contexte événementiel. Ils fournissent des indications sur le déroulement chronologique des batailles, des précisions sur les lieux, les personnes, et les corps d'armée entrant en jeu, ce qui révèle le souci d'exactitude historique des peintres.

L'absence de compléments textuels ne signifie pas pour autant un manque de sérieux de l'artiste ou un manque de recherches. Elle peut dans certains cas être due à une multiplicité de sources, ou indiquer une intention autre que l'expression de l'exactitude. L'œuvre d'Ernest Meissonier, *1814, La Campagne de France* (1864, Paris, musée d'Orsay), en est exemplaire. En effet, aucune source n'est mentionnée dans les catalogues des Salons, mais l'étude de l'œuvre par Juliette Glikman a montré un grand effort de recherches⁸⁰. Meissonier procède à la manière d'un historien, tout en orientant ses recherches vers la dimension humaine de son héros. Pendant une longue période de travail préparatoire, il se documente, interroge, fait des croquis. Surtout, il a sans doute été influencé par les écrits de Thiers, notamment par la description psychologique de Bonaparte. Cette phrase de l'historien publiée dans son ouvrage *Histoire du Consulat et de l'Empire* en 1860 correspond bien à la toile : « *L'inflexible génie de Napoléon n'était point abattu... Il conserva donc une fermeté dont peu d'hommes de guerre ont donné l'exemple, et peut-être aucun, car jamais mortel n'était descendu d'une position si haute dans une situation si affreuse* »⁸¹. C'est la puissance qui se dégage de l'Empereur, puissance hors du commun qui encourage les soldats à le suivre malgré les déroutes, que Meissonier cherche à restituer avec une grande véracité. Il peint l'histoire non pas par l'événement mais par la grandeur d'un individu qui en a déterminé les inflexions. Bonaparte est présenté comme le grand homme, mais pas comme un héros, car il est montré dans toute l'ampleur de son humanité, épuisé, en proie au doute. L'influence des écrits de Thiers sur Meissonier, bien qu'il n'en fasse rien apparaître dans le livret du Salon, se remarque dans l'œuvre elle-même. Meissonier se plie aux exigences du genre, qui nécessite un long travail préparatoire, très documenté, mais son but est moins une restitution *précise* qu'une restitution *juste*, c'est-à-dire *vraie*.

C. De la réalité à la vérité, du général au particulier : aller vers davantage de vérité

Les moyens mis à disposition des artistes leurs permettent d'avoir accès à toutes les données relatives aux batailles, et de restituer avec acuité leur déroulement pour le spectateur. Cette conformité avec la réalité leur permet de reproduire les conflits avec justesse, avec *vérité*.

⁸⁰ GLIKMAN Juliette, « Ernest Meissonier, 1814. Campagne de France », *Cahiers de la Méditerranée*, 83 | 2011, p. 175-186.

⁸¹ Cité dans GLIKMAN Juliette, *idem*, p. 175.

Cependant, certains auteurs comme Charles Blanc développent l'idée qu'une « bataille vraie » n'existe pas. Il le dit à propos d'Hippolyte Bellangé, et de la question de la nécessité d'une « vérité officielle » qui ne correspond pas à la réalité de la guerre :

*« Hippolyte Bellangé a été et restera un artiste supérieur dans un genre qui, en lui-même, a quelque chose de faux : la bataille. Je dis faux, parce que la bataille moderne, avec ses uniformes obligés et ses vérités officielles, est inintelligible et impossible à rendre dans la grandeur de ses mouvements en masse, et qu'elle cesse d'être imposante lorsqu'elle est fragmentée en épisodes. »*⁸²

Charles Baudelaire va également dans ce sens : à ses yeux, une « bataille vraie » ne peut être rendue que par des lignes disposées sur une carte : *« Une bataille vraie n'est pas un tableau ; car, pour être intelligible et conséquemment intéressante comme bataille, elle ne peut être représentée que par des lignes blanches, bleues ou noires, simulant les bataillons en ligne »*⁸³. Baudelaire, inégalement critique à l'égard de la peinture de bataille, reste ferme sur l'idée que le genre manque de cohérence : il y a une incompatibilité entre les nécessités esthétiques de la peinture et la vérité historique⁸⁴. Augustin-Joseph du Pays voit même dans cette dernière caractéristique un obstacle à la réalisation d'une véritable œuvre : *« Le peintre y est soumis à des exigences multiples d'imitation matérielle. Une exactitude infaillible et minutieuse dans les détails de l'uniforme et du fourniment militaire. [...] Il est bien difficile qu'un tableau de batailles s'élève, de nos jours, à toute la hauteur d'une œuvre d'art »*⁸⁵. Cette difficulté, pour Castagnary, est évitée si la bataille est traduite avec plus de poésie que d'exactitude, si l'esprit de la guerre est rendu, plus que les détails de son déroulement⁸⁶.

Cette tension entre la « bataille vraie » et la nécessité de vérité des événements transcrits sur la toile est au cœur des réflexions sur ce genre au XIX^e siècle. Dans les peintures de bataille réalisées entre 1860 et 1870, la question de la *vérité* trouve deux réponses principales : la tendance à montrer la *vérité stratégique*, et celle qui cherche à rendre la *vérité de la bataille*. Les deux démarches sont à l'extrême opposé : d'un côté, il s'agit de montrer les aspects techniques des batailles, en vue d'une utilité dans l'étude des stratégies militaires ; de

⁸² BLANC Charles, *Gazette des beaux-arts*, t. XXI, cité dans ADELINÉ Jules, *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 64.

⁸³ BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859, texte de la Revue Française*, édition commentée par Wolfgang Drost, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 35.

⁸⁴ « Ses réserves vis-à-vis de l'art militaire restent les mêmes : celles d'un critique qui a compris la divergence entre les exigences de la composition artistique et la représentation de la vérité historique dans toute sa complexité », *Idem*, p. 411.

⁸⁵ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1861 », *L'Illustration*, tome XXXVII, janv.-juin 1861, p. 295.

⁸⁶ CASTAGNARY Jules-Antoine, *Les artistes au XIX^e siècle : Salon de 1861*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861, p. 7-14.

l'autre, il est question de rendre l'essence de ce que signifie un conflit du point de vue des hommes et de leurs actions, où l'on retrouve l'esprit de la peinture d'histoire.

Être en conformité avec la réalité : des œuvres très techniques

Les artistes de la première catégorie s'attachent à rendre la vérité du déroulement et du lieu de la bataille, et s'inscrivent finalement dans la tradition de la peinture militaire topographique. Il s'agit d'un type de peinture de bataille rattaché au ministère de la Guerre, et qui se développe au XVII^e siècle. Adam-François Van der Meulen, son principal représentant, mettait en scène les chefs de l'armée au premier plan puis faisait s'étagé les différentes étapes des combats dans des vues aériennes ou panoramiques. Pierre Lenfant s'inscrit dans cette tradition au XVIII^e siècle avec des toiles comme la *Bataille de Fontenoy* (1750-1760, Paris, musée de l'Armée) qui représente le commandement des opérations avec Louis XV au premier plan, et toute l'étendue de la bataille à l'arrière, vue de manière surélevée. Ces œuvres sont des descriptions, des cartographies des champs de bataille⁸⁷. Elles doivent mettre en valeur le monarque, mais le soin apporté au rendu des aspects stratégiques est supérieur à l'ambition esthétique. Denis Diderot en expliquait bien la complexité :

« C'est qu'il n'y a rien de si ingrat que le genre de Van der Meulen. C'est qu'il faut être un grand coloriste, un grand dessinateur, un savant et délicat imitateur de la nature ; avoir une prodigieuse variété de ressources dans l'imagination, inventer une infinité d'accidents particuliers et de petites actions, exceller dans les détails, posséder toutes les qualités d'un grand peintre, et cela dans un haut degré, pour contrebalancer la froideur, la monotonie et le dégoût de ces longues files parallèles de soldats, de ces corps de troupes oblongs ou carrés, et la symétrie de notre tactique. »⁸⁸

Diderot insiste sur la nécessité pour le peintre d'avoir une bonne capacité d'invention afin de construire une composition qui reste cohérente, tout en respectant l'imitation de la nature : la part de vérité de la représentation est essentielle pour des œuvres qui pouvaient servir à l'étude des stratégies militaires. On retrouve ce type de peintures au XIX^e siècle sous le pinceau de Louis-François Lejeune notamment⁸⁹, dans des œuvres telles que la *Bataille des Pyramides* (1806, Versailles, musée national du Château) : le point de vue est surélevé, ce qui

⁸⁷ DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁸ DIDEROT Denis, *op. cit.*, p. 216.

⁸⁹ O'BRIEN David, *op. cit.*, p. 58.

crée une distance par rapport au champ de bataille et permet de montrer l'ensemble du déroulement des mouvements des armées. L'un des principaux représentants de ce genre pour la période 1860-1870 est Antoine-Valentin Jumel de Noireterre. Pour sa *Bataille de Magenta, 4 juin 1859* (Salon de 1861, n° 1690 ; Castres, musée Goya), le peintre choisit une victoire : Napoléon III est entouré par les zouaves et les grenadiers, et dirige une batterie de canons vers Ponte Nuovo, placé au centre. Grâce au très grand format (H. 210 ; L. 430 cm), les nombreux détails sont bien visibles : les événements, les mouvements des troupes, le paysage local. Jumel de Noireterre avait déjà manifesté son attrait pour la peinture topographique avec sa *Bataille de Solférino, 24 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 1691 ; Castres, musée Goya) : Napoléon III est disposé au loin⁹⁰, observant l'attaque du 1^{er} corps de la Garde impériale. À droite, on aperçoit le 2^e corps qui est en marche sur Cavriana, tandis que les 3^e et 4^e corps combattent à Guidizzolo et Médole. On peut encore citer la *Bataille de l'Alma, 20 septembre 1854* (Paris, Salon de 1863, n° 1020 ; Guer, école interarmes), dont le format dépasse celui de toutes les autres toiles (H. 310 ; L. 500 cm), et où la représentation des mouvements des corps d'infanterie le dispute à la figuration du paysage de Crimée⁹¹. Pour chacune de ces œuvres, Jumel indique directement sur la toile le titre (le nom de la bataille et la date exacte), ainsi que sa qualité de militaire (il était officier d'ordonnance de l'Empereur, après avoir été capitaine d'état-major). Les commentaires ajoutés dans les livrets des Salons sont longs et détaillés. Ces œuvres, réalisées par un militaire, sont dans la tradition de la peinture topographique.

La toile de Jean-Adolphe Beucé, *Bataille de Solférino, 24 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 168 ; château d'Aufréry), présente une composition basée sur le même schéma. L'exactitude du rendu de la bataille est mise en avant et constitue une valeur ajoutée selon Émile Perrin :

*« L'habitude de la vie militaire, l'intelligence parfaite et pratique des mouvements stratégiques lui donnent sur tous ses rivaux un immense avantage. Dessinateur habile, peintre adroit, touchant avec beaucoup de justesse ses petites figures d'une allure naturelle et d'un bon mouvement, variant avec esprit les divers épisodes de l'immense action qu'il embrasse, M. Ad. Beucé a fait de la bataille de Solférino le panorama le plus exact, le plus clair, le plus intéressant et le plus fidèle. »*⁹²

⁹⁰ Notons que la posture de Napoléon III s'apparente à celle que Meissonier lui donnera en 1863 dans sa *Bataille de Solférino*.

⁹¹ Pour plus de détails, voir le catalogue d'exposition *Jumel de Noireterre, 1824-1902 : centenaire de la donation*, musée Goya de Castres (5 juillet-6 octobre 1996), musée Goya, Castres, 1996.

⁹² PERRIN Émile, « Beaux-arts, Salon de 1861 », *Revue européenne*, tome XV, 1861, p. 580.

Antoine Rivoulon s'inscrit dans cette même veine avec sa toile *Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, le 16 août 1855* (Paris, Salon de 1861, n° 2700 ; Beaune, musée des beaux-arts et musée Marey) : son format gigantesque (H. 338 ; L. 643 cm) et une composition en vue surélevée lui permet de rendre visible l'ensemble des corps d'armée et leurs déplacements lors de la bataille⁹³.

Dans ces œuvres, la traduction exacte, vraie, de la stratégie militaire prime sur le souci esthétique : la dimension héroïque individuelle disparaît au profit d'une valorisation des actions de l'armée dans toute son ampleur. Cette caractéristique inspirera d'ailleurs à Baudelaire cette phrase acerbe : « [Le] tableau fait pour les tacticiens et les topographes, que nous devons exclure de l'art pur »⁹⁴. La soumission de l'artiste aux contraintes géographiques, stratégiques, vestimentaires, renforce le caractère utile de ces œuvres au détriment de la recherche de noblesse ou d'héroïsme. Elles représentent l'histoire contemporaine et des batailles vues dans leur ensemble, et sont avant tout des représentations techniques des batailles.

La topographie est également un élément constitutif du panorama⁹⁵. Peinture militaire topographique et panoramas sont très proches, comme le montre la fin du commentaire de Perrin cité à propos de la *Bataille de Solferino* de Beaucé. Ces deux techniques ont pour but la représentation fidèle du déroulement des événements, en très grand format. En revanche, le panorama a une importante dimension de narration et d'illusion. En raison de cette notion de « divertissement » du public, le panorama n'est parfois pas considéré comme une œuvre d'art, notamment par Arsène Alexandre⁹⁶. Nous n'évoquerons la question du panorama que brièvement, essentiellement pour observer que dans ceux qui sont produits entre 1860 et 1870, ceux de Jean-Charles Langlois (panoramas de Sébastopol en 1861 et de Solferino⁹⁷), le peintre accorde une place spéciale à l'humain. En effet, celui de Sébastopol notamment consacre une vaste moitié supérieure au paysage des combats, tandis que la moitié inférieure montre des soldats en grand format et suivant un cadrage très rapproché. Les soldats sont en plein combat ou au repos, voire blessés ou morts. L'effet dramatique est renforcé par les

⁹³ Nous remercions Thierry Zimmer de nous avoir donné des précisions sur cette toile.

⁹⁴ BAUDELAIRE Charles, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁵ LE RAY Sylvie, PETITEAU Anthony, MAFFIOLI Monica (dir.), *Napoléon III et l'Italie, naissance d'une nation, 1848-1870*, Cat. Exp., Paris, musée de l'Armée (9 octobre 2011-15 janvier 2012), Paris, Chaudun, 2011, p. 81.

⁹⁶ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, p. 276.

⁹⁷ COMMENT Bernard, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 24-25.

formats considérables⁹⁸. La méthode de travail de Langlois est pour beaucoup dans cette humanisation : « *Non seulement il retourne sur le terrain, recueille les témoignages, rassemble et consulte une documentation, mais il investit son expérience de soldat dans la physionomie des combats. Il dépasse alors les conventions en cours dans la peinture de son temps* »⁹⁹. La vérité de représentation, dans cette optique, ne passe pas uniquement par le travail technique et la maîtrise du déroulement des événements militaires, mais également par l'appréhension du vécu des soldats.

Restituer l'idée de la guerre par l'événement particulier : une peinture d'histoire « vraie »

La seconde démarche observable chez les peintres confrontés à l'idée de vérité dans la peinture de bataille entre 1860 et 1870 correspond à la recherche de restitution la *vérité de la bataille*. Pour cela, les aspects techniques sont secondaires tandis que le rendu de la *sensation* de la bataille passe au premier plan. Les artistes atteignent ce but de deux manières : par le choix de figurer des mêlées ; par le choix d'un événement précis plutôt que l'ensemble de la bataille, où le point de vue est par conséquent bien plus proche du champ de bataille que dans le cas de la peinture topographique.

Le parti-pris de l'épisode est très fréquent et les exemples nombreux entre 1860 et 1870. Avec la *Charge de l'artillerie de la garde impériale, à Traktir en Crimée, le 16 août 1855* (Paris, Salon de 1865, n° 1965 ; Paris, musée d'Orsay), Adolphe Schreyer resitue le sujet dans son contexte général grâce au titre, mais l'iconographie se concentre sur l'héroïsme des soldats au cœur de l'attaque. Dans un format important (H. 206 ; L. 435 cm), le peintre cadre les personnages de manière très resserrée, de sorte que l'œuvre les concerne exclusivement. L'arrière-plan à droite présente un grand nombre de soldats, figurés en masse et non en troupes rangées. À titre de comparaison, lorsque Antoine-Valentin Jumel de Noireterre représente la même scène (*Bataille de Traktir, 16 août 1855*, 1857, Paris, musée de l'Armée), le point de vue est surélevé et la toile met en valeur l'ensemble de la bataille. Comme Schreyer, Eugène-Louis Charpentier, dans *Les buttes Saint Chamont, défense de Paris* (1860 ; Paris, Salon de 1869, n° 452 ; coll. partic.), ne représente pas tant la défense militaire de Paris en 1814, qui se déroule au second plan et à l'arrière-plan à gauche, mais

⁹⁸ Les panoramas pouvaient mesurer jusqu'à 20 m de hauteur pour une centaine de mètres de longueur. MADELINE Laurence, BOUILLER Jean-Roch (dir.), *J'aime les panoramas, s'appropriier le monde*, cat exp. Musée Rath, Genève (12 juin-27 septembre 2015), MuCEM, Marseille (4 nov. 2015-29 fév. 2016), Paris, Flammarion, 2015, p. 18

⁹⁹ JOUBERT Caroline, ROBICHON François, *Jean-Charles Langlois, Le spectacle de l'histoire, 1789-1870*, Cat. Exp. musée des beaux-arts de Caen (9 juillet-17 octobre 2005), Paris, Somogy, 2005, p. 23.

bien plus les blessés soignés au premier plan. Pour son autre toile *La garde impériale au pont de Magenta* (1860 ; Paris, Salon de 1861, n° 580 ; Paris, musée de l'armée), Charpentier insiste sur le corps militaire des officiers que l'on distingue sur le pont au premier plan, où le général Régnaud (au centre) donne ordre au général Mellinet d'attaquer. Le combat armé est visible, mais relégué là encore au second plan, où l'on aperçoit les Autrichiens faisant feu depuis les maisons. De même, Jules-Alfred-Vincent Rigo représente le lieutenant Henri-René Dessaignes et ses soldats dans *Épisode de la bataille de Solferino, campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1866, n° 1655 ; Paris, musée de l'Armée). Il ne s'agit pas ici de mettre le lieutenant à l'honneur, Dessaignes n'étant évoqué ni dans le titre, ni dans le commentaire du livret du Salon (l'unique indication est la mention « *Appartient à M. Dessaignes* », et nous savons qu'il était lieutenant pendant la guerre d'Italie) : l'intention est de montrer le courage des soldats, dont l'action collective permettra une victoire à Solferino, ce que le livret précise (« *Une section du 1^{er} régiment du génie met en position une pièce d'artillerie, démontée de tous ses servants par le feu de l'ennemi, et contribue à la prise du cimetière de Solferino* »). Dans ces œuvres, nous voyons la représentation non pas d'une bataille majeure mais de petites actions menées par les hommes et qui ont permis les victoires globales. Les artistes, à travers des cas particuliers, tendent à la métonymie, cherchant à représenter le tout par la partie.

Les intitulés des certaines œuvres montrent le choix de l'épisode. Le terme même apparaît dans vingt-six cas. Les titres donnent des indications parfois déterminantes sur les choix de l'artiste. Un exemple significatif est le cas de Boissard de Boisdénier, mis en évidence par Antoinette Ehrard : le peintre réalise une œuvre centrée sur une anecdote destinée à susciter la pitié dans le contexte de la retraite de Russie, et modifie son titre en conséquence. *La Retraite de Moscou* est devenue un *Épisode de la retraite de Moscou*¹⁰⁰.

Les orientations révélées par les titres sont variées. Par exemple, l'artiste peut cibler un moment spécifique. C'est le cas d'Ange-Louis Janet-Lange, pour sa *Charge du 2^e hussard à l'attaque de la ferme de Casanova ; bataille de Solferino* (1862 ; Paris, Salon de 1863, n° 989 ; Tarbes, musée Massey) : le contexte est précisé dans la seconde partie de l'intitulé, mais la toile figure bien la charge des hussards et non l'ensemble de la bataille. Les titres détaillés indiquent aussi le souci de se concentrer sur un instant précis du combat, alors indiqué par un lieu et une date. On peut citer à ce propos l'*Épisode du combat d'Icheriden (Kabylie) le 24 juin 1857* (Paris, Salon de 1863, n° 1188) de Septime-Émeric Le Pippre, ou la

¹⁰⁰ Voir l'article suivant : EHRARD Antoinette, « Du héros triomphant au soldat inconnu », in EHRARD Jean, VIALLANEIX Paul, *La bataille, l'armée, la gloire, 1745-1871*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1985, p. 539-546.

Charge de chasseurs d'Afrique contre la cavalerie mexicaine à Orizaba, le 20 avril 1862 (Paris, Salon de 1863, n° 1224) de Hermann Loeschin, ou encore *Soir de la prise du fort de Ta-Kou, le 21 août 1860 (Chine)* (Paris, Salon de 1863, n° 78) de Bannes du Port de Pontcharra-Puygibon, et enfin l'*Épisode de la bataille de Tracktir (Crimée), 16 août 1855* de Charles-Jules Sédille (Paris, Salon de 1869, n° 2177). Les titres annoncent la représentation de faits d'armes, plus qu'une grande bataille historique.

À l'inverse, certains titres restent très vagues, comme *Épisode de la bataille de Magenta* (Eugène Bellangé, Salons de 1861 et 1865 ; Alphonse de Neuville, Salon de 1864 ; Alfred Touchemolin, Salon de 1864), voire très imprécis, comme *Épisode de la Guerre de Crimée* d'Auguste Gardanne (Paris, Salon de 1864, n° 769). Joseph Navlet, avec *Pont de Marne en 1814* (1865-1869, Châlons-en-Champagne, musée des beaux-arts et d'archéologie), n'indique que discrètement l'intention historique. Seule la mention de « 1814 » nous apprend que la scène se déroule durant la campagne de France : ayant prévu que les ennemis passeraient par le pont permettant de traverser la Marne, près de Châlons, le maréchal Macdonald le fait détruire le 5 février 1814. Les soldats russes, devant trouver un autre moyen pour passer sur l'autre rive, furent donc ralentis. C'est le moment exact peint par Navlet : le premier plan montre les cavaliers avançant sur le pont flottant qu'ils ont improvisé. Le second plan présente le pont dont toute la partie centrale est manquante, tandis qu'à l'horizon se détachent les toitures des maisons et de la cathédrale de Châlons. Cette œuvre est à la fois la représentation d'un épisode militaire dont le lieu comportait une importance stratégique, et un prétexte pour représenter ce site proche de la ville natale de Navlet. La scène, tout comme le titre, montrent un épisode très en marge des grandes batailles.

L'intention de restreindre à un moment spécifique est parfois mise en évidence par une précision : il peut s'agir de charges (Hugues Fourau, *Combat de Palestro, charge du 3^e zouaves, le 30 mai 1859*, Salon de 1861, n° 1161), de scènes de siège (Henri Philippoteaux, *Siège de Puebla*, Salon de 1865, n° 1701) ou de combats localisés (Hippolyte Bellangé, *Combat dans les rues de Magenta*, Salon de 1861, n° 192 ; Auguste Bachelin, *Bataille de Magenta, attaque du cimetière*, Salon de 1861, n° 100).

Dans les œuvres comme dans leurs intitulés, les artistes montrent leur désaffection à l'égard de la grande bataille, ce qui jette le trouble dans le milieu des critiques d'art qui cherchent à classer les toiles dans un genre précis. L'exemple d'Isidore Pils le révèle bien. Pour sa *Bataille de l'Alma (20 septembre 1854)* (Paris, Salon de 1861, n° 2555 ; Versailles, musée national du Château), il donne un titre indiquant la figuration d'une bataille générale

mais choisit de figurer le passage de la rivière par les soldats : au premier plan, on aperçoit des officiers (le général Bosquet, Dampierre, aide de camp, et Varroquier, porte-fanion ; plus loin, le capitaine Fièvet et le lieutenant des Essarts, et plus loin encore, le général d'Auttemare), tandis que la bataille est à peine visible à l'arrière-plan (on aperçoit le village incendié de Bourliouck). Pour Léon Lagrange, ce parti-pris a permis d'élever la toile à un rang supérieur à celui d'une simple manœuvre militaire : « *Il a sur chaque visage accusé profondément le caractère individuel, et donné pour ainsi dire à chaque tête la valeur d'un type. Par là son tableau, s'il n'est pas la représentation exacte d'un fait historique, est cependant une véritable peinture d'histoire* »¹⁰¹. Pour le critique, le choix de l'épisode abordé par l'angle des soldats détermine son appartenance à la peinture d'histoire. Cela peut toutefois également être un critère rédhibitoire comme pour Jules-Antoine Castagnary : il fait également l'éloge de la toile, tout en disant qu'il ne s'agit pas d'une peinture de bataille. Il perçoit seulement l'intérêt pittoresque de la représentation d'une manœuvre militaire : « *Il a trouvé le côté pittoresque dans le paysage, dans l'échelonnement des colonnes, dans les costumes ; il a même mis à profit l'ethnographie : on voit un nègre au premier plan. [...] la poésie de la bataille. M. Pils l'a oubliée !* »¹⁰².

Peinture de bataille, peinture d'histoire, peinture militaire ? Les divergences de positions sont révélatrices des changements qui se produisent au sein de ce genre. La guerre se modernise, la stratégie prend le dessus, les armes se modifient et les batailles anciennement épiques le sont moins. Baudelaire affirme qu'« *un tableau militaire n'est intelligible et intéressant qu'à la condition d'être un simple épisode de la vie militaire* »¹⁰³. Il défend donc les représentations circonstanciées, plus « vraies » selon lui. Pour Charles Blanc, les nouvelles modalités de combat (armes à longue portée, systèmes d'états-majors etc.¹⁰⁴) impliquent des batailles que les artistes ne peuvent plus restituer dans leur ensemble : ils sont donc contraints de relater des épisodes¹⁰⁵. Pour l'historien François Robichon, les critères de la bataille dans la deuxième moitié du XIX^e siècle évoluent¹⁰⁶, et une vraie peinture de

¹⁰¹ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, p. 323.

¹⁰² CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1861, p. 44.

¹⁰³ BAUDELAIRE Charles, *op. cit.*, p. 35-36.

¹⁰⁴ « *Les guerres du Second Empire furent moins une question d'actes héroïques, de corps à corps et d'aventureuses chevauchées qu'auparavant ; elles mettent en jeu de complexes problèmes logistiques et une artillerie de longue portée.* » BOIME Albert, « Le réalisme officiel du Second Empire », in DOUCE DE LA SALLE Sylvie, BOIME Albert, LE NOUËNE Patrick (dir.), *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, cat. exp. musée des beaux-arts de Chartres (5 novembre 1983-15 février 1984), Chartres, musée des beaux-arts, 1983, p. 107.

¹⁰⁵ BLANC Charles, « Salon de 1866 », *Gazette des beaux-arts*, 1^e juillet, 1^e livraison, p. 56.

¹⁰⁶ « *Comme d'autres artistes de sa génération, il répond ainsi aux objections faites à la peinture de batailles traditionnelle désormais incapable de figurer son objet du fait de l'évolution tactique de la guerre moderne* »,

bataille devra nécessairement retracer un épisode. Il parvient à cette conclusion à la suite de son étude sur le peintre Alphonse de Neuville. Ce dernier se fait remarquer au Salon dès le Second Empire, grâce à des peintures de bataille qui retracent un épisode, qui se concentrent sur les soldats et placent le spectateur au cœur de l'action. À l'exception du *Combat de San Lorenzo (expédition du Mexique)* (Paris, Salon de 1867, n° 1134 ; Athènes, école militaire des Evelpides), où seule une petite portion de la toile est accordée à la bataille menée par les artilleurs et qui montre surtout l'infanterie au repos, de Neuville produit des œuvres qui se déroulent dans le vif du sujet. Avec l'*Épisode de la prise de Naples par Garibaldi*, dit aussi *Garibaldi à la bataille de Volturne (1^{er} octobre 1860)* (1861, Saint-Girons, hôtel de ville), le peintre annonce la figuration d'une bataille décisive mais n'en montre presque rien : on aperçoit seulement à l'arrière-plan, dans la fumée, les troupes rangées des soldats, tandis qu'au premier plan apparaît Garibaldi, nous faisant face, marchant sur les blessés et levant le bras vers le drapeau en un geste hautement patriotique¹⁰⁷. Le cadrage très resserré et la composition ouverte font entrer le spectateur dans la toile, d'autant plus que les personnages sont figurés grandeur nature (la toile est très grande : H. 242 ; L. 320 cm). La composition est similaire pour l'*Épisode de la bataille de Magenta* (Paris, Salon de 1864, n° 1429 ; Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin), où le spectateur est plongé dans une ruelle où les combats font rage entre Français et Autrichiens, où les zouaves du 2^e régiment et les chasseurs à pied sont attaqués par les ennemis depuis l'intérieur des maisons¹⁰⁸. La figuration des assauts, la multiplicité des combats individuels, la sensation de bruit et de désordre sont ici rendus avec une exigence de réalisme, prégnante dans tous les genres dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ernest Chesneau décrit l'œuvre dans son compte rendu du Salon de 1864, la qualifiant de « véritable bataille » : « *Après ces deux tableaux [de Meissonier, L'Empereur à Solferino et 1814], il n'y a au Salon qu'une véritable bataille, le Magenta de M. de Neuville. [...] Je ne connais pas d'œuvre d'art [...] qui traduise plus complètement et qui fasse mieux comprendre la rage et l'ivresse de la guerre* »¹⁰⁹. En représentant un cas particulier dans sa vérité la plus humaine et la plus crue, de Neuville s'approcherait de ce que signifie véritablement la guerre.

ROBICHON François, *Alphonse de Neuville, 1835-1885*, Paris, éd. Nicolas Chaudun et le ministère de la Défense, 2010, p. 39.

¹⁰⁷ Héros de la guerre d'indépendance d'Italie, allié de la France, Garibaldi n'est que peu représenté dans la peinture française. La toile d'Auguste Bachelin, *La consigne (volontaires de Garibaldi dans la Valteline en 1859)*, ne le concerne pas directement.

¹⁰⁸ Pour une analyse détaillée de l'œuvre, voir ROBICHON François, *op. cit.*, 2010, p. 37-43.

¹⁰⁹ CHESNEAU Ernest, « Salon de 1864 », *Le Constitutionnel*, 18 mai 1864.

Ainsi, une « bataille vraie » peut être rendue par l'épisode, mais aussi par la restitution de la furie des conflits. La vérité de la guerre ne peut être atteinte par une représentation globale, stratégique, topographique. C'est ce qu'Augustin-Joseph du Pays affirme avec radicalité lorsqu'il dit que ce type d'actions ne peut pas être rendu en peinture : « *Quel que soit le talent dépensé dans cette œuvre laborieuse, elle confirme que ces actions stratégiques si compliquées ne sont pas du vrai domaine de la peinture* »¹¹⁰. Ce commentaire concerne la *Charge de la division Desvaux à Solférino* (Paris, Salon de 1863, n° 53) de Charles-Édouard Armand-Dumaresq : n'ayant pu être localisée, la toile est seulement connue par des descriptions dont une est écrite par Chesneau. Certains éléments confirment la critique d'Augustin-Joseph du Pays :

« *Il y a néanmoins dans la Charge de la division Desvaux à Solferino, par M. Armand Dumaresq, une idée de composition nullement banale, en même temps qu'une heureuse tentative. L'artiste a réussi à modifier le damier bleu et rouge des tableaux de ce genre. M. Dumaresq indique avec soin tous les plans de la bataille, il y a dans son tableau moins d'épisodes, plus de mêlée générale. Ces changements de ton, ces atténuations des couleurs éclatantes, ne sont point seulement, qu'on en soit persuadé, un calcul de peintre fatigué des oppositions heurtées ; j'y retrouve au contraire un plus juste aspect de vérité.* »¹¹¹

Chesneau remarque chez Armand-Dumaresq une recherche de transcription réaliste (les plans) de la bataille, mais insiste sur l'effet de « mêlée » qui rend la représentation plus vraie. Le peintre emploie les mêmes méthodes pour *Un épisode de la bataille de Solférino* (Paris, Salon de 1861, n° 83 ; Versailles, musée national du Château), où la bataille fait rage de tous côtés. Les Autrichiens arrivent à cheval, au second plan, dans une embuscade tendue par les Français qui sont étendus et prêts à l'attaque, au premier plan. Armand-Dumaresq recherche l'effet dramatique en figurant le moment qui précède l'assaut, un choix qui a été critiqué par Olivier Merson¹¹² mais que Castagnary¹¹³ a vu comme un critère d'une grande peinture de bataille. Le peintre montre cette tension caractéristique des batailles, plongeant le spectateur au cœur des actions des soldats, dans une atmosphère crépusculaire chargée de fumées. Eugène Bellangé adopte ce même parti-pris dans son œuvre *Le drapeau du 91^e de ligne à Solférino (colonel Abbaticci, division Forey)* (Paris, Salon de 1863, n° 113) : la composition

¹¹⁰ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1863 », *L'illustration*, tome XLI, janv.-juin 1863, p. 366.

¹¹¹ CHESNEAU Ernest, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864, p. 255-256.

¹¹² MERSON Olivier, *op. cit.*, p. 76-79.

¹¹³ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1861, p. 7.

est très resserrée sur les soldats à terre ou en plein combat et dont les actions sont bien visibles. Un commentaire publié dans la *Revue de Normandie* met en lumière l'accent mis sur la furie de cet affrontement :

« M. Eugène Bellangé a davantage le tempérament d'un futur peintre d'histoire dans son beau tableau qui représente un fait d'armes de Solférino : il a très bien éclairé ses petits groupes, ils se massent chacun à leur plan et se battent avec une véritable furie française, sans que pourtant les hommes s'en aillent par morceaux sous prétexte de mêlée. »¹¹⁴

L'effet de mêlée est plus puissant encore dans la toile d'Hippolyte Bellangé dans laquelle il relate l'épisode du chemin creux à Waterloo : avec *Les Cuirassiers de Waterloo*, dit aussi *Le chemin creux* (Paris, Salon de 1865, n° 136 ; Bordeaux, musée des beaux-arts), le peintre a cherché à traduire la véritable marée de cavaliers qui déferle avec bruit, et la violence du choc. Le texte du livret, qui détaille l'instant choisi, est un extrait presque fidèle des *Misérables* de Victor Hugo¹¹⁵. Il insiste sur le courage de ces cuirassiers, et sur le patriotisme qui se dégage de leur attaque. Le biographe Jules Adeline note l'importance du déferlement visible dans la peinture : « Ce n'était pas l'illustration terre à terre de la célèbre page du roman, c'était le tourbillon humain grimant au triple galop, escaladant les flancs de la colline »¹¹⁶. Les peintres Pierre Arbo et Charles Castellani s'inspirent du même événement pour leurs toiles éponymes (*Cuirassiers de Waterloo*, Paris, Salon de 1869, n° 58 ; *Les cuirassiers de Waterloo*, Paris, Salon de 1865, n° 378) ; Adolphe Schreyer choisit un autre fait d'armes de ce régiment pour sa *Charge de cuirassiers pendant la bataille de la Moscowa (1812)* (Paris, Salon de 1866, n° 1759), tout comme Armand-Dumaresq qui peint la *Charge de cuirassiers à Eylau* (Paris, Salon de 1866, n° 38)¹¹⁷.

La mêlée, la furie des affrontements, les sensations de bruit permettent de restituer « l'idée générale de la guerre »¹¹⁸. La bataille est alors rendue par le mouvement et les fumées, et sert à représenter le combat de la nation, incarnée par la masse des soldats. Cette intention est prégnante dans la *Bataille de Montebello, 20 mai 1859* de Félix Philippoteaux

¹¹⁴ FRANCK, « Essai sur l'école française à propos du Salon de 1863 », *Revue de Normandie*, tome II, 1863, p. 432.

¹¹⁵ Bellangé ajoute « l'infanterie anglaise », et remplace (sans doute est-ce une erreur de transcription) systématique par symétrique.

¹¹⁶ ADELIN Jules, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁷ L'État ne se porte pas acquéreur de la toile, malgré les sollicitations de l'artiste. Lettre du 26 mai 1866, AN, F²¹/136.

¹¹⁸ Nous empruntons l'expression à Pierre Vaisse, qui l'utilise dans le cadre d'une étude concernant la peinture décorative où il analyse le développement du réalisme impliquant que « l'idée de guerre » passe par l'épisode militaire. VAISSE Pierre, « La représentation de la guerre dans la peinture officielle avant et après la défaite de 1870-1871 », in EHRARD Jean, VIALLANEIX Paul, *op. cit.*, p. 581-590.

(Paris, Salon de 1863, n° 1481 ; Versailles, musée national du Château), où les attaques font rage de toute part, menées par des soldats qui envahissent les deux tiers inférieurs de la toile où les fumées montent de tous côtés. Elle l'est bien plus encore dans *Le drapeau du 91^e de ligne à Malakoff ; prise de Sébastopol* de Jean Sorieul (Paris, Salon de 1863, n° 1734 ; Bagnère de Bigorre), qui figure une véritable marée humaine avançant entre les eaux, les armes et les fumées des tirs. Les hommes entendus comme un ensemble sont le sujet principal de ces œuvres, permettant de jouer sur la tension émotionnelle qui se dégage pour le spectateur.

Dans de rares cas, rendre l' « idée de la guerre » implique de condenser les événements¹¹⁹, ce qui a pour effet d'élever l'œuvre au rang de l'allégorie. C'est le cas de la toile de Guillaume Regamey, *"Au drapeau !" - Magenta, 4 heures du soir* (Paris, Salon de 1866, n° 1621 ; Paris, musée de l'Armée) : dans une tonalité rougeoyante, il cadre de manière très resserrée des soldats qui semblent avancer vers nous d'un air déterminé, les armes au poing, surmontés par un aigle impérial. Le grand format de l'œuvre (H. 162 ; L. 210 cm) confère aux soldats une forte présence. Au centre, un membre de la Garde impériale porte le drapeau français, qui représente la nation autant que les soldats qui combattent en son nom, et qui personnifie la lutte pour la défense de la patrie et de l'Empire. La description de la toile par Chesneau confirme sa valeur de symbole :

*« Il ne s'agissait plus de vaincre, il s'agissait de mourir et d'opposer une digue humaine infranchissable à l'ennemi qui voulait s'emparer du passage de Naviglio. Le salut ou la perte de tous était là... Le drapeau est là flottant au milieu des balles et de la mitraille, c'est l'image de la France, le souvenir de la patrie absente ; c'est le symbole de l'honneur qui dit à tous, par ses nobles déchirures, les gloires du passé et les services de l'heure présente. Non, ni ici, ni là-bas, l'ennemi ne forcera le passage tant qu'il restera à un des ces soldats un souffle de vie. »*¹²⁰

La dimension patriotique de l'œuvre et son incarnation dans les attitudes héroïques de quelques soldats anonymes donnent à la toile la valeur d'une allégorie de la défense de la nation. On observe donc un glissement entre les glorifications de grands officiers ou du chef d'État, comme c'est encore le cas dans la *Bataille de Solferino, 24 juin 1859* d'Adolphe Yvon (1861, Versailles, musée national du Château), vers une glorification de l'armée incarnant le peuple français. La mise en avant des valeurs de vertus, de noblesse de comportement,

¹¹⁹ « Tout tableau de bataille est une condensation », DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *op. cit.*, p. 4.

¹²⁰ CHESNEAU Ernest, *Notice sur G. Regamey*, Paris, libraire de l'art, 1879, p. 3.

d'héroïsme et de patriotisme est toujours – et peut-être encore plus – présente dans cette forme de peinture de bataille qui abandonne le général pour aller vers l'épisode, vers l'événement précis, le particulier. Cette forme de la peinture de bataille est certainement une glorieuse manifestation de la peinture d'histoire, qui propage des idéaux – patriotisme, défense de la nation, esprit de corps – malgré toute l'exactitude du costume et des décors nécessaire à ce genre.

L'objet de l'héroïsation, traditionnelle à la peinture d'histoire et qui caractérise les peintures de bataille, se déplace progressivement. Laurent Gervereau y voit une évolution propre au XIX^e siècle :

*« La conception de la représentation des batailles s'était considérablement transformée à la fin du XIX^e siècle. En effet, avec la poussée démocratique de plus en plus forte et l'instauration progressive de la démocratie, l'image que les artistes se faisaient de la guerre est passée de la victoire du héros à la lutte du peuple en armes. »*¹²¹

Au fil du siècle, la vision humaniste des scènes de bataille se fait plus prégnante, ainsi que Gautier l'avait perçu : *« La peinture de batailles venait de recevoir un élément nouveau ; Gros y avait mis de la grandeur, Vernet de l'esprit : M. Pils lui donnait du cœur. [...] M. Pils peint l'âme même du soldat »*¹²². Cette évolution amène à une lente refonte du genre de la peinture de bataille, qui tend à s'humaniser, et qui l'amène aux frontières de la peinture de genre.

¹²¹ GERVEREAU Laurent, CONSTANS Claire, *op. cit.*, p. 131.

¹²² GAUTIER Théophile, cité dans BAUDELAIRE Charles, *op. cit.*, p. 414.

III. Développement de la peinture militaire : l'armée, le soldat et l'*exemplum virtutis*

A. Les frontières mobiles : la peinture militaire, un genre hybride

Traditionnellement centrées sur le chef d'État ou l'un de ses généraux, la peinture de bataille évolue au fil du XIX^e siècle vers des représentations davantage circonstanciées, développant un épisode plus qu'une vue d'ensemble. Entre 1860 et 1870, les peintures de bataille qui entrent dans la définition de la peinture d'histoire sont donc protéiformes : certaines restent dans la tradition et héroïsent le souverain, comme celles d'Adolphe Yvon ; d'autres représentent l'« idée de guerre », où le héros devient le peuple et la patrie. Il faut ajouter à cela une autre catégorie, qui accorde une place centrale au soldat : la *peinture militaire*. À la fin du XIX^e siècle, ce genre triomphe et remplace la peinture de bataille, et « *de pompeuse, d'officielle, [devient] familière, anecdotique, après avoir été au commencement de ce siècle épique et épisodique* »¹²³, pour citer Arsène Alexandre.

Dans la première moitié du siècle, la peinture de la vie des soldats n'est pas encore reconnue. La hiérarchie des genres empêchait pas alors que ces sujets populaires soient développés en grand format au Salon¹²⁴ ; aussi seuls quelques artistes proposent des œuvres de ce type, parmi lesquels Horace Vernet. Léon Lagrange considérait même que Vernet avait « *mis le réalisme militaire à la mode* »¹²⁵. Louis-François Lejeune avait également su se distinguer des peintres de bataille traditionnels en donnant une plus grande place aux soldats. Les substituer aux chefs habituellement visibles au premier plan permet ainsi de jouer sur « l'effet de réel »¹²⁶. La présence du soldat sert donc, dès le début du XIX^e siècle, à intégrer des touches de réalisme dans la représentation d'une bataille.

Marginale au début du siècle, officiellement reconnue sous la Troisième République, la peinture militaire se situe sous le Second Empire à un moment charnière. Son essor peut être situé autour de 1860, et il est la conséquence de plusieurs contextes, qui sont pour partie les mêmes que ceux qui font évoluer la peinture d'histoire vers la peinture à sujet historique. D'une part, la recherche d'un réalisme accru, qui prend de l'ampleur sous le régime de

¹²³ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, p. 6.

¹²⁴ « [À l'époque d'Horace Vernet] *la place de la peinture d'histoire dans la hiérarchie des genres interdit encore qu'un peintre expose au Salon des tableaux importants sur la vie quotidienne des soldats* », ROBICHON François, *op. cit.*, 1998, p. 9.

¹²⁵ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, p. 322.

¹²⁶ O'BRIEN David, *op. cit.*, p. 58.

Napoléon III, est une caractéristique des représentations des campagnes du Second Empire¹²⁷. Le réalisme l'emporte progressivement sur une forme d'académisme de la bataille chez plusieurs artistes dont les carrières débutent précisément vers 1860¹²⁸. Ils incarnent les débuts de la « jeune école » décrite par Eugène Montrosier en 1878¹²⁹ : ce sont principalement Alphonse de Neuville, Édouard Detaille, Eugène Bellangé (qui suit les traces de son père), et Guillaume Regamey. Leur orientation picturale dans le genre militaire se confirme après la guerre de 1870, mais elle débute en réalité sous le Second Empire. Un tournant a lieu au Salon de 1859, qui est marqué par le succès du genre militaire : « *Ce Salon est aussi un tournant dans la conception du tableau de batailles et de la peinture d'histoire contemporaine. Une exigence de réalisme voit le jour et bouleverse les conventions habituelles* »¹³⁰. En s'imposant progressivement entre 1850 et 1860, la photographie joue également un rôle majeur¹³¹. Conçue comme un « témoin irréfutable »¹³², elle permet de réaliser des reportages sur les lieux des batailles : la reine Victoria envoie ainsi Roger Fenton dès 1855 en Crimée¹³³, et le succès de son expédition incite Napoléon III à faire de même. Il dépêche alors Jean-Charles Langlois, un photographe qui, tout comme Fenton, a été initialement formé à la peinture d'histoire¹³⁴. Leur qualité de peintres d'histoire oriente leurs intentions : l'Anglais aurait souhaité contribuer à édifier le spectateur en fixant l'image de qualités intemporelles, comme la fraternité, le dévouement à la patrie et la grandeur d'un chef de guerre¹³⁵. De plus, ces prises de vue constituaient un support fort utile pour les peintres chargés de représenter les batailles, en ce qu'elle leur donnait la possibilité de renforcer le

¹²⁷ « *Le renouveau du genre militaire avec les campagnes de Crimée, d'Italie ou du Mexique est marqué par une recherche accrue de fidélité à l'événement* », DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *op. cit.*, p. 175.

¹²⁸ « *Dès la fin des années 1860, les esprits changent et veulent une représentation moins académique, plus exacte. Aussi, cette nouvelle génération cherche-t-elle à renouveler le genre qui a prévalu jusqu'alors* », ORTHOLAN Henri, *art. cit.*, p. 206.

¹²⁹ « *Les peintres militaires de la jeune école actuelle ne se réclament ni de l'épopée, ni de la légende, ni de la convention officielle. Ils font la guerre en peinture telle qu'ils l'ont vue, telle qu'ils l'ont suivie peut-être, sur le terrain* », MONTROSIER Eugène, « La peinture militaire en 1878 », *L'Art*, vol. XIV, 1878, repris dans *Les peintres militaires*, Paris, Launette Éditeur, 1881.

¹³⁰ ROBICHON François, *op. cit.*, 2010, p. 22.

¹³¹ L'importance de la date de 1859 pour la reconnaissance de la photographie est analysée dans l'article suivant : ROUBERT Paul-Louis, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, 8 | Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 08 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/223>. Consulté le 19 décembre 2014.

¹³² MORAND Sylvain, *La Mémoire oubliée, du daguerréotype au collodion*, cat. exp., Musées de Strasbourg, 1981, n. p.

¹³³ BALDWIN Gordon, DANIEL Malcolm, GREENOUGH Sarah, *All the mighty world, The photographs of Roger Fenton, 1852-1860*, Yale University Press, 2004, p. 21.

¹³⁴ Voir ROBICHON François, ROUILLÉ André, Jean-Charles Langlois, *La photographie, la peinture, la guerre, correspondance inédite de Crimée (1855-1856)*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1992.

¹³⁵ BALDWIN Gordon, DANIEL Malcolm, GREENOUGH Sarah, *op. cit.*, p. 22.

réalisme de leurs toiles¹³⁶. Cette méthode de travail se démocratise après 1860¹³⁷. La présence des photographes sur les lieux des conflits va lentement induire un autre changement : l'instantané n'étant pas encore maîtrisé (il faut attendre 1887), le temps de pose durait plusieurs secondes, rendant de ce fait impossible toute prise de vue des batailles. Les photographes se limitaient donc aux champs de bataille après les affrontements, à la vie du camp, aux soldats dans leur quotidien. Les peintres vont progressivement s'imprégner de ces scènes marginales et porter sur elles un regard intéressé¹³⁸.

En parallèle, l'influence de la peinture de genre qui s'exerce sur la peinture d'histoire en général touche également – et logiquement – la peinture de bataille. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, un art se voulant plus démocratique, plus accessible à tous les types de publics fait son apparition avec la peinture de genre¹³⁹. Cette démarche touche également la peinture de bataille, et modifie la manière de mettre l'armée en valeur. Certaines toiles sont à la charnière : c'est le cas de *Napoléon III à la bataille de Solferino* d'Ernest Meissonier, toile que nous avons précédemment analysée comme une peinture de bataille officielle réalisée toutefois avec les caractéristiques de la peinture de genre. Cette œuvre est exemplaire des mutations de la peinture d'histoire, dont les critères se distendent sous le Second Empire. Elle montre également que cette mutation touche même la peinture de bataille, un des derniers terrains de la peinture d'histoire traditionnelle. Les réalisations de ce type brouillent les catégories et révèlent le développement d'une tendance à représenter, dès le début des années 1860, les marges de la bataille.

Les vues d'ensemble des batailles sont progressivement abandonnées en faveur d'épisodes et de scènes de mêlées. Ce décentrement se poursuit sous le pinceau de certains artistes qui se penchent sur la vie quotidienne des soldats. Les sujets militaires

¹³⁶ Le peintre Antoine Rivoulon, notamment, s'est servi de photographies pour la réalisation de sa toile *Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, le 16 août 1855* (1861, Beaune, musée des beaux-arts et musée Marey ; Paris, Salon de 1861, n° 2700). Information confiée par Thierry Zimmer, en attente de publication.

¹³⁷ « Au cours des années 1860, le recours à la photographie comme outil de base dans la construction d'images peintes fit de plus en plus d'adeptes ». WEISBERG Gabriel, *L'illusion de la réalité, peinture, photographie, théâtre et cinéma naturalistes, 1875-1918*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2011, p. 31.

¹³⁸ « Avec la photographie, la guerre cesse d'être le grand sujet héroïque qu'elle avait été en peinture jusqu'à l'époque romantique, la technique ne permettant pas alors d'opérer sur le champ de bataille », HEILBRUN Françoise, *Vers le reportage, La photographie au musée d'Orsay*, Milan, Cinq Continents éditions, 2007, p. 10. Hélène Puisseux a analysé que les croquis réalisés dans le cadre de reportage pour la presse (comme ceux d'Henri Durand-Brager pour *l'Illustration*) jouent ce même rôle : « Les reportages illustrés transforment la notion de guerre : avant eux, elle n'était que bataille ; avec eux, elle est autant vie quotidienne que bataille », PUISEUX Hélène, *op. cit.*, p. 70

¹³⁹ « La démocratisation du monde des arts conduit en effet à un élargissement du public, d'où la baisse de niveau intellectuel souvent relevée par la critique, et ainsi à un accueil plus favorable aux peintures de genre. » VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 35.

n'appartiennent pas pour autant à la peinture de genre, en raison de la présence de l'uniforme. Parce qu'elle gomme l'individu, la tenue militaire transforme l'homme en soldat dont l'existence est vouée à la défense de la nation. Celui-ci incarne donc une forme de personnification du patriotisme, et à ce titre il tient lieu de modèle de comportement. C'est ce que traduit le passage du héros identifié à des héros anonymes, dans une intention que Jérôme Delaplanche a pu qualifier d'« humaniste »¹⁴⁰. Pour John Lynn, cette évolution a une double origine : la place nouvelle que la Révolution française accorde à l'individu citoyen, et le « romantisme militaire »¹⁴¹ qui prend en considération le peuple plus que les chefs d'État. Cette évolution, qui triomphe sous la Troisième République, apparaît sous le Second Empire où les limites entre genres militaire et de bataille deviennent floues, ce que Pierre Sérié a qualifié dans sa thèse de phénomène des « frontières mobiles »¹⁴².

Les dimensions des œuvres de la peinture militaire sont éloquentes : seule une poignée présente des formats dont la hauteur et la largeur sont inférieures à un mètre. La taille des toiles reste donc considérable, même pour des scènes militaires. La critique juge parfois sévèrement ces formats, restant dans l'idée que les grandes dimensions conviennent à des peintures d'histoire plus classiques : ainsi, Augustin-Joseph du Pays, à propos de *Un épisode de la bataille de Solferino* d'Armand-Dumaresq (H. 325 ; L. 580 cm, Salon de 1861, Versailles, musée du château), loue la qualité du pinceau mais critique les dimensions en regard de l'épisode choisi¹⁴³.

Les prix d'achats des œuvres à sujet militaire restent également dans des montants élevés, pour les commandes comme pour les achats directs. Les sommes s'échelonnent entre 1500 francs et 10 000 francs (pour la toile d'Édouard Detaille, *Le repos pendant la manœuvre ; camp de Saint-Maur, en 1868*, Paris, Salon de 1869, n° 743, non localisée¹⁴⁴), pour une moyenne de 3700 francs environ. La peinture militaire reste donc dans des caractéristiques similaires à celles de la peinture d'histoire traditionnelle entre 1860 et 1870, alors même qu'elle s'en éloigne progressivement.

¹⁴⁰ DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴¹ LYNN John, *De la guerre, une histoire du combat des origines à nos jours*, Paris, Taillandier, 2006 (2003), p. 272.

¹⁴² Pierre Sérié l'explique ainsi : « *Le second Empire un peu, la troisième République beaucoup, correspondent à l'émergence d'une peinture militaire émancipée des règles de la peinture d'histoire (« style », grand format).* » (SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, université Paris IV, vol. 1, 2008, p. 89-90). L'intitulé « frontières mobiles » est remplacé dans la version publiée de cette thèse par la formule suivante, qui ne dit pas autre chose : « Recentrage et élargissement du champ de la peinture d'histoire » (SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*, 2014, p. 75).

¹⁴³ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1861, revue générale, tableaux de batailles », *L'Illustration*, tome XXXVII, janv.-juin 1861, p. 296.

¹⁴⁴ ROBICHON François, *Édouard Detaille, un siècle de gloire militaire*, Giovanangeli éditeur, Paris, 2007, p. 16.

Les formats et les prix restent ceux de la peinture d'histoire classique, et le but de ces toiles est toujours la représentation d'un acte vertueux accompli par des personnages héroïques qui incarnent l'*exemplum virtutis*. Dans la peinture militaire, le héros a certes changé (de l'antique au moderne, du simple au multiple, de l'individu à l'armée) mais les codes de la peinture d'histoire sont toujours respectés. Les sujets sont porteurs des idées de valorisation du sacrifice individuel, de poésie de la guerre et de vérité par le quotidien¹⁴⁵.

B. Des héros anonymes pour un patriotisme plus fort et plus accessible au public

Actes glorieux de corps d'armée

Entre 1860 et 1870 un glissement peut être observé dans la peinture, de l'exaltation d'un héros (chef d'État, officier) vers l'armée puis vers le soldat, depuis le général vers le particulier. Considérés comme l'incarnation du peuple défenseur de la patrie, soldats anonymes ou corps d'armée deviennent des sujets à part entière, auxquels tout spectateur peut finalement s'identifier. Il s'agit là d'un renouvellement de l'*exemplum virtutis*, c'est-à-dire la figure du héros triomphant, critère majeur de la peinture d'histoire.

Plusieurs partis-pris se dégagent à l'analyse des œuvres : la mise en avant d'un corps d'armée s'illustrant dans une glorieuse action de groupe, et d'autre part, des scènes concentrées sur une prouesse accomplie par une poignée d'hommes. Parmi les corps d'armée fréquemment figurés, la Garde impériale occupe une place importante¹⁴⁶.

Mentionnée dans les commentaires des Salons d'un grand nombre d'œuvres, la Garde impériale constitue le sujet de neuf toiles¹⁴⁷. Les peintres la figurent comme un groupe de

¹⁴⁵ Ces épisodes militaires étant consacrés aux marges des grandes batailles et étant produits en grande quantité, nombre d'entre eux ne sont pas passés par les circuits officiels (achats et envois de l'État) et sont parfois impossible à localiser. Notre analyse porte donc essentiellement sur les toiles dont nous avons une reproduction, sur celles dont le titre ou le commentaire du livret du Salon est explicite, ou qui sont décrites par les critiques d'art. Certaines œuvres nous semblent appartenir au genre de la peinture militaire, mais une analyse poussée reste impossible : *En Crimée* de John-Lewis Brown, *Soldats français à Solférino* et *Soldats français à Saint-Pierre-d'Arena, aux environs de Gênes* de Jeanron, *Rencontre de cavaliers ; épisode de la campagne d'Italie* de Riballier-Choupe, *Après Solférino* de Théodore Véron, *Un soir de bataille (Italie)*, d'Eugène Bellangé, *Le lendemain de la prise de Malakoff* de Loustau.

¹⁴⁶ Sur la Garde impériale, voir DELPERIER Louis (dir.), *La garde impériale de Napoléon III*, Nantes, éditions du Canonnier, 2000.

¹⁴⁷ Il faut ajouter à ce chiffre quatre toiles (qui n'entrent pas dans notre catalogue) qui correspondent davantage à des portraits des types de la Garde impériale, intitulés selon le régiment : Alphonse Aillaud, *Voltigeur de la garde impériale en Crimée* (Paris, Salon de 1864, n° 16) ; Auguste Bachelin, *Vedette (2^e régiment des*

soldats d'élite dont les actions sont héroïques. C'est le cas du tableau d'Eugène Bellangé, *La garde à Magenta* (Paris, Salon de 1861, n° 190 ; Dole, musée des beaux-arts), dans lequel elle repousse courageusement les Autrichiens ; visible au premier plan sur la gauche, elle semble encerclée et se prépare à affronter une marée humaine qui déferle sur elle, ce qui force l'admiration. Cet effet est encore plus prégnant dans *La garde impériale au pont de Magenta* (Paris, Salon de 1861, n° 580 ; Paris, musée de l'armée) d'Eugène-Louis Charpentier, car il est renforcé par la composition : la ligne oblique du pont crée un mouvement de gauche à droite légèrement ascendant, qui contribue à souligner le recul des ennemis. Dans *Attaque de Cavriana par l'artillerie de la Garde à Solférino* (Paris, Salon de 1861, n° 2444 ; Brest, musée des beaux-arts) de Louis Paternostre, l'Empereur (qui n'est même pas évoqué dans le titre, seulement dans le commentaire du Salon) semble cerné de toutes parts par de violents combats, et son attitude impassible indique sa confiance en ses hommes. La Garde est figurée en petits groupes répartis sur toute la toile, de telle sorte que l'œil passe sans cesse d'un combat à un autre.

Les compositions de ces œuvres montrent le corps de la Garde dans son ensemble. Certains artistes préfèrent la représenter au plus près de l'action : Alphonse de Neuville, avec son *Épisode de la bataille de Magenta* (Paris, Salon de 1864, n° 1429 ; Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin), montre l'attaque frontale et risquée des Chasseurs à pied de la Garde et du 2^e régiment de zouaves. Le sentiment d'oppression est rendu par la proximité du spectateur avec les corps des soldats morts au premier plan, et par la composition fermée sur les côtés gauche et droit par les maisons où les Autrichiens sont retranchés. De Neuville construit ses œuvres à la manière d'Adolphe Yvon qui voulait « *mettre le spectateur au beau milieu de la lutte* »¹⁴⁸. Alfred Decaen et Adolphe Schreyer adopteront le même parti avec leurs œuvres *L'artillerie de la garde impériale à Solférino* (Paris, Salon de 1867, n° 430) et *Charge de l'artillerie de la garde impériale, à Traktir en Crimée, le 16 août 1855* (Paris, Salon de 1865, n° 1965 ; Paris, musée d'Orsay) : dans les deux cas, les soldats de la Garde sont figurés en

cuirassiers de la garde) (Paris, Salon de 1861, n° 103) ; John-Lewis Brown, *Vedette : artillerie à cheval de la garde impériale* (Paris, Salon de 1861, n° 456) ; Charles de Luna, *Types de la garde impériale* (Paris, Salon de 1866, n° 1281). Parce que ces œuvres ne sont pas localisables, nous pouvons uniquement nous fier à leur titre. Elles furent peut-être réalisées dans le même esprit que celles sollicitées par l'État, qui commande régulièrement, comme à Armand-Dumaresq, des représentations des différents corps de l'armée française. Ainsi, Théodore Jung (Salon de 1861, n° 1696 à n° 1706) et Gaspard Gobaut (Salon de 1861, n° 1322 à n° 1331) sont sollicités par le gouvernement pour la réalisation de séries d'aquarelles représentant diverses batailles, pour le dépôt de la guerre ; elles constituent sans doute des outils de travail pour l'Armée, mais le fait qu'elles soient aussi exposées au Salon révèle la dimension également artistique. Dans le même esprit, une série de huit dessins est commandée par l'Empereur à Joseph-Gustave Peyronnet, illustrant pour six d'entre eux le combat de Solférino, puis le combat de Palestro et de Magenta (Paris, Salon de 1861, n° 2514 à 2521).

¹⁴⁸ Cité dans HEISER Eugène, *Adolphe Yvon (1817-1893) et les siens*, Sarreguemines, 1974, p. 42.

plein mouvement et suivant un cadrage resserré¹⁴⁹. Dans ces toiles, le sujet est une scène d'action guerrière : lorsque de Neuville représente les *Chasseurs à pied de la garde impériale à la tranchée ; siège de Sébastopol* (Salon de 1861, Paris, Musée de l'armée), les soldats sont mis en scène selon un point de vue rapproché qui nous donne à voir leurs visages, leurs tenues, leurs émotions pendant l'attente du combat. Guillaume Regamey en fait de même dans *Une batterie de tambours et de grenadiers de la garde ; campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1865, n° 1790 ; Pau, musée des beaux-arts)¹⁵⁰.

La représentation de la Garde impériale permet donc de montrer l'armée à travers un corps d'élite, de figurer la bravoure militaire en tant que groupe. La Garde en vient à incarner l'armée entière, et par extension le peuple français. Créé par Napoléon Bonaparte, ce corps d'élite s'était illustré dans les batailles du Premier Empire, forgeant ainsi sa réputation. Hippolyte Bellangé s'est d'ailleurs attaché à représenter la Garde dans une scène se déroulant en 1815, « *La garde meurt* », le 18 juin 1815 (Paris, Salon de 1866, n° 112), dont le titre s'inspire des mots que le général Cambronne aurait prononcés à Waterloo. L'œuvre, connue par une gravure, est construite selon une composition rapprochée et ciblée sur les soldats de la Garde, prêts au sacrifice plutôt qu'à la reddition, exaltant ainsi leur courage. L'armée étant la « vitrine du pouvoir »¹⁵¹, l'image positive du corps d'élite de Bonaparte rejaillit naturellement sur celui de Napoléon III. Lorsque les sujets sont empruntés aux guerres napoléoniennes, la dimension historique renforce le patriotisme de ces images. Plusieurs autres toiles sont sur ce schéma : Charles-Jules Sédille avec *Dernier engagement entre les dragons du général Exelmans et les hussards prussiens de Brandebourg et de Poméranie, à la hauteur des bois de Verrières sur la route de Versailles ; 1^e juillet 1815* (Paris, Salon de 1870, n° 2617), Édouard Detaille avec *Engagement entre les cosaques et les gardes d'honneur ; 1814* (Paris, Salon de 1870, n° 839)¹⁵². Hippolyte Bellangé s'inspire des campagnes du Rhin de 1795 pour sa toile *Un combat d'infanterie républicaine repoussant une charge de dragons autrichiens* (Paris, Salon de 1861, n° 193) : ce sujet relatif aux guerres révolutionnaires diffère de ses autres œuvres de la même période. Une gravure partielle nous donne une idée de la toile, mais c'est

¹⁴⁹ Une autre œuvre représente le même sujet, *La garde impériale réunie pour le passage du Mincio (1^{er} juillet 1859)* (Paris, Salon de 1863, n° 98) par Charles Bayer, mais il ne nous a pas été possible de la localiser.

¹⁵⁰ Nous ignorons la composition de la toile d'Emmanuel Massé sur le même sujet, l'œuvre n'étant pas localisée : Emmanuel Massé, *Une division de la garde en réserve devant Cavriana (bataille de Solférino)* (Paris, Salon de 1861, n° 2131). De même pour Alfred Quesnay de Beaurepaire et sa toile intitulée sobrement *Solférino* (« *Les chasseurs et voltigeurs de la garde enlèvent une batterie autrichienne* ». Paris, Salon de 1866, n° 1605).

¹⁵¹ ORTHOLAN Henri, *art. cit.*, p. 201.

¹⁵² Citons également Victor Richer avec *Dernières campagnes de 1814* (Paris, Salon de 1864, n° 1631), bien que nous n'ayons pas suffisamment d'éléments pour aller plus loin.

surtout la description par Jules Adeline qui révèle que le sujet concerne la bravoure d'un carré de l'infanterie républicaine :

« *Le Carré d'infanterie républicaine était un retour aux grognards. [...] Au centre d'un carré, un tambour-major, calme et solidement campé, rectifie d'un geste la batterie de ses tapins. D'un côté, l'infanterie vient de recevoir un choc formidable ; on a résisté, mais non sans plier, et les serre-file bousculent d'un mouvement énergique les soldats du dernier rang. Le commandant enfonce son chapeau d'un geste furieux et encourage de la voix cette résistance ou plutôt ce contre-coup. À l'horizon des batteries d'artillerie tonnent et les escadrons ennemis semblent perdre du terrain et vont laisser au carré le temps de se reformer.* »¹⁵³

Un autre corps de l'armée très représenté est l'unité d'infanterie des zouaves : composé de trois régiments créés par Louis-Napoléon Bonaparte en 1852, ses rangs sont constitués de Français dont la tenue a conservé une inspiration nord-africaine¹⁵⁴. En tant qu'unité d'élite de l'infanterie, les zouaves sont présents dans de nombreuses batailles, et sont souvent mentionnés dans les commentaires des Salons. Ils apparaissent de manière récurrente comme sujet exclusif des œuvres, comme dans celle d'Armand-Dumaresq, *Les Zouaves escaladant les murs du cimetière de Malegnano* (1864, Rouen, musée des beaux-arts), où le cadrage très resserré permet de mieux montrer la fine fleur de l'infanterie. Le peintre Ferdinand Bastin insiste sur leur ardeur au combat dans *Une sortie des Russes, repoussée par les zouaves, pendant le siège de Sébastopol* (Paris, Salon de 1870, n° 149). Le combat de Palestro, où les zouaves se sont particulièrement illustrés, est représenté à quatre reprises par les peintres : Eugène Bellangé, *Le Combat de Palestro le 31 mai 1859* (Paris, Salon de 1868, n° 171), Hugues Fourau, *Le Combat de Palestro, charge du 3^e zouaves, le 30 mai 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 1161), Henri Riballier-Chouppe, *Le 3^e régiment de Zouaves du colonel de Chabron au combat de Palestro, le 31 mai 1859* (Montpellier, musée de l'Infanterie) qui les figure de dos tirant sur des ennemis seulement suggérés, ou dans l'attente (à droite). Il faut citer enfin Nicolas-Michel Debois, *Le 3^e zouaves au combat de Palestro* (Paris, Salon de 1868, n° 668). Le commentaire du livret du Salon associé à cette dernière toile décrit l'action d'éclat du régiment : « *Après avoir traversé trois cents mètres sous la mitraille, les zouaves arrivent sur la batterie autrichienne, tuent les artilleurs, culbutent tout ce qu'ils rencontrent et s'emparent de huit pièces tout attelées* ». Hippolyte Bellangé expose au salon de 1863 un *Combat dans*

¹⁵³ ADELIN Jules, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁴ TULARD Jean (dir.), « Zouaves », *op. cit.*, p. 1345.

les rues ; épisode de la bataille de Magenta (Paris, Salon de 1863, n° 118), qui représente une scène d’embuscade où des zouaves sont attaqués par des Autrichiens¹⁵⁵. Camille Chauveau les met également en scène dans *Combat de Palestro* (Paris, Salon de 1861, n° 600) qui figure le 3^e régiment de zouaves s’emparant de l’artillerie ennemie. Alfred Decaen préfère les représenter au repos après le combat dans *Zouaves après le combat, bords du Sebaoui (Kabylie)* (Châteauroux, musée Bertrand ; Paris, Salon de 1865, n° 588). L’intérêt pour la représentation des zouaves est renforcé par une dimension d’exotisme et de pittoresque, dans un contexte où l’orientalisme séduit les artistes comme le public¹⁵⁶.

Garde impériale ou régiment de zouaves, c’est à titre collectif qu’ils défendent la patrie, formant ainsi les nouveaux héros de l’*exemplum virtutis*.

Groupes de soldats héroïques

Au-delà des représentations des corps d’armée au combat, les œuvres figurent également des groupes de soldats anonymes au cœur d’actions glorieuses. Dans le *Combat de Camarone (Mexique), le 30 avril 1863* (Paris, Salon de 1869, n° 150 ; Aubagne, musée de la Légion Étrangère), Jean-Adolphe Beaucé glorifie six soldats qui se sont battus en sous-nombre et jusqu’au dernier contre des Mexicains. La composition est centrée sur les six hommes dont le rouge des pantalons attire l’œil, tandis qu’ils sont encerclés par l’ennemi. L’arrière-plan très rapproché, composé d’une maison en ruine, renforce l’effet d’oppression et du même coup la noblesse de leur résistance. Le texte du livret, assez court (une seule phrase), indique les noms de chacun des soldats et insiste sur leur bravoure :

« *Après un combat de dix heures, soutenu contre une colonne mexicaine composée de 500 chevaux réguliers, 350 guerilleros et trois bataillons d’infanterie, le sous-lieutenant Maudet, le caporal Maine et les soldats Gatteau, Wenzel, Constantin et Léonard, seuls restant d’un détachement de 65 hommes de la 3^e compagnie du 1^{er} bataillon du régiment étranger, firent une dernière charge à la baïonnette et furent exterminés jusqu’au dernier.* »

Leur héroïsme est renforcé par l’annonce de leur sacrifice commun, qui contribue à gommer toute mise en valeur individuelle : les soldats sont alors érigés en modèles. C’est également le

¹⁵⁵ ADELIN Jules, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁶ Plusieurs peintres les représentent dans des scènes de vie quotidienne : Philippe Jeanron avec *Zouaves au bord de la mer, près Gênes* (Paris, Salon de 1861, n° 1654) et *Zouaves aux bords du Lambro, à Melegnano ; soleil couchant* (Paris, Salon de 1861, n° 1655) ; Alfred Couvchel, *Un Zouave* (Paris, Salon de 1861, n° 754) ; Emmanuel Massé avec *Un zouave de la garde* (Paris, Salon de 1861, n° 2132). Figurant des zouaves a priori éloignés des lieux des conflits, ces toiles appartiennent davantage à la peinture de genre.

cas de l'*Épisode de la bataille de Solférino, campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1866, n° 1655 ; Paris, musée de l'Armée) de Jules Rigo : les soldats déploient tous leurs efforts pour transporter le canon à proximité du cimetière de Solférino, dont on aperçoit la tour très proche dans le registre supérieur gauche. Le point de vue rapproché crée une proximité avec chacun d'eux dont les visages sont bien individualisés. L'esprit de corps, véritable sujet de la toile, est bien visible dans la scène du premier plan : près d'un zouave mort, un soldat immobilisé par une blessure à la jambe confie à un autre sa besace dont il n'aura plus l'usage. Le courage collectif semble être également le sujet de plusieurs autres œuvres, dont les titres annoncent des actes de bravoure. Théodore Devilly choisit de figurer une scène d'assaut, impliquant un héroïsme collectif, avec *L'assaut ; souvenir de Crimée* (Paris, Salon de 1863, n° 584). Louis-Victor Richer peint *Une sentinelle avancée dans Montebello* (Paris, Salon de 1861, n° 2680), soldat ici anonyme dont le poste avancé était à haut risque.

Jules Constant, Auguste Bachelin et Hippolyte Bellangé choisissent des lieux exigus qui renforcent la tension et le courage des soldats : Constant choisit un pont pour la *Défense du pont de Traktir sur la Tchernaiïa par la 1^{ère} brigade de la division Faucheux (général de Failly), le 16 août 1855* (Paris, Salon de 1864, n° 434). Bachelin dispose quelques soldats le long du mur d'un cimetière dans *Bataille de Magenta, attaque du cimetière* (Paris, Salon de 1861, n° 100). À deux reprises, Bellangé prend pour décor la rue dont les maisons ferment la perspective. Il présente ainsi au Salon de 1861 un *Combat dans les rues de Magenta* (Paris, Salon de 1861, n° 192), connu par une esquisse conservée à Compiègne qui montre la proximité des habitations et le danger d'une telle attaque. Le biographe de Bellangé, Jules Adeline, insiste sur ce point, ainsi que sur le réalisme de la représentation :

« *Le Combat dans les rues de Magenta, toile en longueur, nous montre des troupes de ligne, franchissant une rue au pas de course, enfonçant une porte dernière laquelle les Autrichiens sont embusqués. D'une tournure très moderne et habilement peint, cet épisode est un de ceux dans lesquels le peintre s'est approché le plus près de la vérité du combat sans convention aucune.* »¹⁵⁷

Deux ans après, Bellangé présente au Salon un sujet presque identique, *Combat dans les rues ; épisode de la bataille de Magenta* (Paris, Salon de 1863, n° 118). D'après la description d'Adeline (l'œuvre n'a pu être localisée), la scène est une embuscade où les zouaves sont attaqués par les Autrichiens¹⁵⁸. La représentation d'un guet-apens permet de renforcer la tension générale, de rapprocher le spectateur du cœur du conflit, et de valoriser les actes de

¹⁵⁷ ADELINÉ Jules, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 58.

bravoure des soldats. Certaines œuvres, qui ne sont connues que par leur titre, semblent avoir pour sujet spécifique cette tension dramatique inhérente à la guerre. Beucé présente au Salon de 1870 *La première sortie ; souvenir de la campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1870, n° 164) : il précise grâce à « première sortie » la probable anxiété des soldats entrant pour la première fois dans le combat. Dans son œuvre au titre inhabituel et accrocheur, *Encore deux minutes !* (Paris, Salon de 1865, n° 17), Alphonse Aillaud insiste sur la forte tension ressentie à l'approche d'une attaque, ce que confirme le commentaire du livret du Salon. Plus originale est l'optique de Charles-Alexandre Crauk, qui montre la crainte de l'ennemi, avec *Venise au lendemain de Magenta : les Vénitiens s'arment à l'approche des Français* (Paris, Salon de 1866, n° 470). Donner à voir des Vénitiens au lendemain d'une victoire française, angoissés par l'approche de l'ennemi, révèle en creux la puissance de l'armée du Second Empire.

Les peintres s'attachent de plus en plus fréquemment à représenter la guerre à travers l'individu, jouant ainsi sur une dimension affective mieux à même de toucher le spectateur ; ce dernier peut ainsi plus facilement admirer les actes d'abnégation des soldats sur le champ de bataille. On se trouve face à une nouvelle formule de l'*exemplum virtutis*. Elle est liée au souci des artistes de rendre la guerre avec vérité, en fonction de ce qu'ils en avaient vu eux-mêmes : nombre d'entre eux ont été présents sur les lieux, et ont vécu la guerre aux côtés des soldats. Leur qualité de témoins oculaires entraîne une vision de la guerre plus directe, et plus humanisée également. Le choix de l'épisode, au sujet nécessairement plus anecdotique, permet une approche plus réaliste.

La communion patriotique : une nouvelle approche pour mieux interpeler le peuple français

L'intérêt porté au soldat en tant que représentant du peuple français est très important sous le Second Empire, et prend corps dans des scènes à connotation sociale. Celles qui sont liées aux événements organisés avant ou après la guerre, comme le départ de soldats ou les retours victorieux, sont chargées de patriotisme. Elles figurent des moments qui ont été vus et vécus par la population, et servent surtout à l'exaltation de la défense de la nation. En effet, elles valorisent les soldats qui ont accepté leur sacrifice pour la France. Matthew Truesdell, qui a étudié la question d'une culture du spectacle sous le régime de Napoléon III, analyse ces événements comme des manifestations destinées à rendre les guerres compréhensibles et à

susciter l'adhésion de l'ensemble des Français¹⁵⁹. Cela rejoint ce qu'Olivier Merson écrit dans son *Salon de 1861* : « *L'artiste ayant à peindre le soldat dans sa vie active, insoucieux des fatigues, heureux de la lutte, naïvement joyeux du triomphe, sans même se préoccuper de l'idéaliser jusqu'à lui donner des poses de demi-dieu, provoquera l'empressement sympathique de la foule* »¹⁶⁰. Le critique confirme également l'importance patriotique de la représentation de l'armée : « *L'armée a dans la gloire moderne de la France une part immense ; elle représente le peuple unanime d'abnégation au moment du danger, de passion pour l'honneur national, d'adoration pour la patrie* »¹⁶¹. Ces communions patriotiques et modernes incitent le peuple à soutenir les démarches militaires engagées par l'État.

Plusieurs peintres représentent des scènes de départ ou de retour des troupes, comme Emmanuel Massé avec *Le départ de S. M. l'Empereur pour la campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1863, n° 1276 ; Compiègne, musée national du Château), ou Alexandre Protais avec *Le Retour de Crimée ; en vue de France* (Paris, Salon de 1867, n° 1251) et *Les Vainqueurs, retour au camp, Crimée* (Paris, Salon de 1865, n° 1760). Ces sujets n'ont pas été commandés par l'État. Même l'œuvre d'Eugène Ginain, *La rentrée à Paris des troupes de l'armée d'Italie, le 14 août 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 1267 ; Versailles, musée national du Château), qu'il réalise pour le gouvernement, est en réalité un sujet sollicité par l'artiste¹⁶². Preuve de l'importance de cette thématique, la toile est accrochée dans le grand Salon carré avec les autres peintures de bataille (dont la *Bataille de Solferino* d'Adolphe Yvon), alors que toutes les autres œuvres sont classées par ordre alphabétique¹⁶³. La scène choisie se déroule place Vendôme à Paris, où les troupes défilent devant une foule en liesse qui occupe le registre inférieur droit, et devant des tribunes disposées tout autour de la place. Des soldats blessés avancent au premier plan au centre, renforçant l'image de sacrifice. Napoléon III est figuré à l'arrière, saluant les troupes du haut de son cheval, faisant écho à la statue de Bonaparte encore présente au sommet de la colonne Vendôme ; l'Empereur occupe un espace très réduit et le titre de l'œuvre ne l'évoque pas, ce qui montre bien que l'accent est mis sur les soldats et leur accueil par le peuple. *L'Illustration*, qui reproduit dans ses pages l'œuvre de Ginain, fait une description détaillée de l'euphorie de la foule lors de cette journée du 14 août :

¹⁵⁹ TRUESDELL Matthew, *Spectacular Politics, Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870*, Oxford University Press, 1997, p. 136-155.

¹⁶⁰ MERSON Olivier, *Exposition de 1861, La peinture en France*, E. Dentu, Paris, 1861, p. 93.

¹⁶¹ *Idem*.

¹⁶² ANGRAND Pierre, « *L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860)* », *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968, LXXI, p. 326.

¹⁶³ « *Chronique* », *La semaine des familles*, 18 mai 1861, p. 528.

*« Tout Paris assistait à cette entrée triomphale de nos soldats victorieux. Aucun de ceux qui ont pu voir ce bruyant défilé n'en perdra le souvenir. Les acclamations enthousiastes de la foule, la joie profonde et l'étonnement naïf de ces braves soldats que les Parisiens des faubourgs avaient couronnés de lauriers, les reconnaissances imprévues, les embrassements chaleureux que l'on rencontrait à chaque pas, ont fait du 14 août 1859 une des plus belles fêtes de notre capitale. »*¹⁶⁴

L'extrait montre bien l'importance de ces fêtes pour le peuple qui s'y précipitait massivement. Le critique ajoute que l'arrivée des troupes permet à tous de célébrer en communion la victoire de la patrie et la grandeur de l'armée française : *« Il ne s'agissait pas seulement de fêter une armée victorieuse ; cette armée avait un autre titre aux applaudissements civiques, elle venait, au prix de son sang, de délivrer un peuple du despotisme de l'étranger »*¹⁶⁵. Enfin, il ajoute que l'œuvre de Ginain permet de perpétuer le souvenir de cet engouement national : *« La gravure pourra donner une idée de cette solennité à ceux de nos lecteurs [...] qui n'étaient point à Paris le 14 août 1859 »*¹⁶⁶. Le fait même de représenter un tel sujet présente donc une dimension fortement patriotique ; l'œuvre, acquise par l'État pour la somme de 4000 francs, est envoyée au musée de Versailles.

C. Peindre le soldat pour émouvoir

Le sacrifice individuel : peindre la mort pour émouvoir

Le réalisme croissant et le succès de la peinture de genre ont engendré des œuvres dont le but était de susciter l'adhésion par l'émotion, par une approche pathétique. C'est ce qu'Arsène Alexandre a appelé la peinture « familière »¹⁶⁷, et que d'autres appellent « intimiste » : *« L'"on" de l'opinion voulait une peinture militaire plus "intimiste", plus engageante de leçons de courage et d'honneur, plus nationale »*¹⁶⁸. Ces sujets, empruntés à des épisodes se déroulant en marge des batailles proprement dites, abordent la mort du soldat pour la nation. Ces œuvres sont à la frontière de la peinture de genre, et pourraient en faire partie si les

¹⁶⁴ A. M., « Salon de 1861, reproduction d'ouvrages », *L'Illustration*, tome XXXVIII, juillet-décembre 1861, p. 57.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 57.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 58.

¹⁶⁷ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁸ TULARD Jean (dir.), « Peinture militaire », *op. cit.*, p. 988.

individus représentés n'étaient des soldats : on l'a vu, leur uniforme et leur statut de militaires contribuent à élever les œuvres au-dessus du genre, car ils confèrent une valeur d'universalité au cas particulier. Au-delà de l'homme, c'est le représentant de l'armée qui est figuré, et c'est la mort comme conséquence de la guerre, événement historique qui sert de cadre, qui est abordée frontalement. Le geste du sacrifice personnel pour la défense du pays est ainsi érigé en modèle de noble comportement.

On trouve entre 1860 et 1870 un bon nombre de toiles illustrant l'instant de la mort individuelle de soldats, qu'ils soient ordinaires ou officiers. Pour ces derniers, l'héroïsme est renforcé par leur grade. La mort du général Espinasse apparaît dans cinq œuvres entre 1860 et 1870. Deux toiles abordent ce sujet indirectement : alors que dans le *Combat de Marcallo, lors de la bataille de Magenta, 4 juin 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 2692 ; Versailles, musée national du Château) de Rigo, le moment choisi précède la mort du général (elle est seulement annoncée dans le texte du livret du Salon)¹⁶⁹, dans la toile d'Adolphe Yvon, *Magenta (4 juin 1859)* (Paris, Salon de 1863, n° 1904 ; Versailles, musée national du Château), il est figuré mourant mais au second plan sur la gauche, après avoir été frappé. Les trois toiles traitent ce sujet frontalement, du moins d'après les textes des livrets des Salons en ce qui concerne Charles-Alexandre Coëssin de la Fosse et sa *Mort du général Espinasse* (Paris, Salon de 1861, n° 658), et François Mouillard avec la *Mort du général Espinasse, à Magenta* (Paris, Salon de 1861, n° 2324)¹⁷⁰. La troisième est réalisée par Alphonse de Neuville *La Bataille de Magenta, mort du général Espinasse* (Paris, Salon de 1868, n° 1859) : pour cette commande d'État pour la décoration d'un dessus de porte du palais archiépiscopal de Bordeaux¹⁷¹, le peintre représente le moment précis où Espinasse est atteint par une balle mortelle. Son corps révolté est centré dans la composition, et prend place dans un décor de village délabré par les combats.

¹⁶⁹ Rigo explique qu'il cherche à montrer le dernier moment de gloire du général : « *Le combat de Marcallo est vraiment le dernier triomphe de cet officier général qui peu d'instant après tombait glorieusement à Magenta.* » Lettre de Jules Rigo au ministre des beaux-arts, 4 juin 1861, AN, F²¹/176.

¹⁷⁰ Charles-Alexandre Coëssin de la Fosse : « *Le général Espinasse, à la tête du 2^e zouaves, était entré à Magenta, et se trouvait dans une rue perpendiculaire au chemin de fer, exposé à une vive fusillade qui partait des étages supérieurs des habitations. Tourné vers ses hommes, il leur indiquait une maison située à sa droite, quand, des fenêtres masquées par des broussailles et de la porte charretière de cette maison, partit une décharge générale qui le frappa mortellement.* » ; Alfred-François Mouillard : « "...C'était d'une maison à gauche de la rue que partait la fusillade : Le général, furieux de voir tomber ses plus braves soldats, frappe du pommeau de son épée la persienne d'une fenêtre du rez-de-chaussée, et s'écrie d'une voix impérieuse : - Entrez, entrez par là !... » *A l'instant, un coup de feu, parti de la fenêtre contre laquelle il s'adosse, lui casse le bras et pénètre dans les reins.* (Campagne d'Italie, 1859. De Bazancourt) ».

¹⁷¹ AN, F²¹/166. Voir aussi ANGRAND Pierre, « Les musées de Bordeaux sous le Second Empire », *Gazette des beaux-arts*, octobre 1983, p. 141.

Dans *Un épisode de Magenta* (Paris, Salon de 1861, n° 191) d'Eugène Bellangé, l'adjudant Bouisson mène le combat jusqu'à la mort, et incite les soldats qui l'accompagnent à suivre son noble exemple, ainsi que l'indique le commentaire du Salon : « *Entourés par les Autrichiens, les défenseurs d'un canon de la garde impériale se font, à l'exemple de l'adjudant Bouisson, tuer bravement sur leur pièce* ».

La mort du général Auger est abordée par l'Alsacien Alfred Touchemolin, dans son œuvre représentant la *Bataille de Solférino* (Paris, Salon de 1865, n° 2080) : il est figuré au premier plan, allongé sur le sol, à supposer que le dessin localisé est bien un travail préparatoire à l'œuvre actuellement introuvable. L'officier, à terre, est à la fois héroïsé et humanisé, ce qui met en valeur son sacrifice. Le même effet est produit par la toile de Victor Combes, *Épisode de la guerre d'Italie, M. Rey, lieutenant colonel du 33^e de ligne, blessé mortellement au combat de Melegnano, le 8 juin 1859* (1870, Marseille, musée des beaux-arts). L'officier, porté par deux soldats, est ramené du champ de bataille où il a été mortellement blessé. La composition est centrée sur ce groupe, tandis que le reste de la toile est constitué d'un paysage et de quelques soldats. Combes s'intéresse donc aux conséquences de ces conflits sur les hommes, et ce « héros » est finalement montré dans un moment de faiblesse. Sa représentation, bien que saisi dans un instant peu glorieux, lui permet d'accéder ainsi à la postérité. Le choix d'un moment se déroulant après l'ultime combat permet d'insister sur l'égalité des hommes face à la mort, et sur la valeur de leur sacrifice.

En revanche, lorsque la mort touche des inconnus, l'intention sous-jacente et l'effet produit sont différents : l'artiste insiste alors sur un aspect terrible de la guerre et sur l'émotion qui s'en dégage, comme avec *Un officier de zouaves mortellement blessé ; campagne d'Italie, 1859* (Paris, Salon de 1861, n° 1156) d'Amanda Fougère, ou la *Mort du colonel de S...* (Paris, Salon de 1870, n° 963) de Jules Duvaux, dont le titre maintient volontairement l'anonymat. S'il est probable que, pour cette dernière œuvre, l'identité du colonel était connue de ses proches ou d'autres militaires, le choix de l'anonymat indique le souci de Duvaux de montrer davantage la mort au combat que de peindre un portrait.

La charge pathétique est particulièrement forte dans des œuvres comme *La mort du zouave* (1865, Angoulême, musée des beaux-arts) d'Armand-Dumaresq, où un jeune prêtre prie pour un zouave mort (ou mourant) étendu devant lui, au milieu d'un champ de bataille jonché de cadavres. L'atmosphère crépusculaire et le traitement en grand format viennent renforcer la charge émotionnelle. Le peintre Victor Prost associe à la fois l'image des blessés et le courage d'un soldat qui se bat pour les défendre avec *Épisode de la campagne de 1812*

(Paris, Salon de 1867, n° 1249). Le recours à un épisode des guerres de Bonaparte semble n'être ici qu'un prétexte à la création d'une œuvre bouleversante.

La toile qui remporta sans doute le plus d'adhésion de la part du public autant que des critiques est *Les deux amis (Sébastopol 1855)* (Paris, Salon de 1861, n° 192) d'Hippolyte Bellangé. Le sujet est hautement pathétique : deux lieutenants sont étendus côte à côte, figés par la mort alors qu'ils se serraient la main dans un ultime geste d'amitié. Plusieurs soldats les admirent un instant avant de se pencher sur d'autres cadavres. La mention dans le catalogue du Salon est suivie de deux vers qui auraient été écrits par le fils, Eugène Bellangé¹⁷² : « *Et tels avaient vécu les deux jeunes amis, / Tels on les retrouvait dans le trépas unis. (Historique)* ». Hippolyte Bellangé utilise le terme « historique » alors que l'œuvre n'est en rien une représentation de l'histoire : le mot est sans doute employé pour signifier « chose vue », garantissant la vérité du sujet de sa toile. L'œuvre connaît un grand succès auprès du public comme de la critique : tous la commentent. Ernest Chesneau parle des réactions des visiteurs du Salon : « *La foule, au Salon, ne pouvait se détacher de cette œuvre* »¹⁷³. Léon Lagrange, dans la *Gazette des beaux-arts*, évoque « *le plus légitime succès de larmes de l'Exposition* »¹⁷⁴. Maxime Du Camp cite l'œuvre comme « *une peinture légère, facile, qui a plus de chic que de talent, mais agréable et éminemment spirituelle* »¹⁷⁵. Olivier Merson remarque que l'œuvre manque de précision au niveau des tenues militaires, mais ajoute que le vrai sujet est l'émotion :

« *N'allez point, par exemple, vous demander pourquoi les tuniques et les pantalons font d'aussi vilains plis ; il suffit de prendre la chose sans y chercher, comme on dit, la petite bête, et seulement pour une scène attendrissante, exprimée en termes peu choisis, il est vrai, mais sincères, facilement compréhensibles et trouvant aisément le chemin du cœur. À ce point de vue le peintre a complètement réussi et la foule, qui n'est jamais sensible à moitié, ne cesse de faire aux Deux Amis un succès d'émotion et de larmes.* »¹⁷⁶

La fortune critique de l'œuvre de Bellangé, plus que favorable, peut s'expliquer par le succès de la toile auprès du public, par la notoriété déjà acquise de l'artiste, ou encore par la charge émotionnelle inattendue dans un sujet de genre militaire. La densité pathétique élève un sujet

¹⁷² ADELINÉ Jules, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷³ CHESNEAU Ernest, *Le Constitutionnel*, 5 février 1867, cité dans ADELINÉ Jules, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁴ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, tome X, p. 202.

¹⁷⁵ DU CAMP Maxime, *Le Salon de 1861*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861, p. 21

¹⁷⁶ MERSON Olivier, *op. cit.*, p. 75.

marginal à un rang supérieur, et l'œuvre est commentée au même titre que les peintures de bataille. L'anonymat de ces soldats permet d'accéder à une forme d'universalité.

Dans le même esprit de ces sujets peints dans le but d'émouvoir, des artistes choisissent de représenter des scènes liées indirectement à la mort : la charité dans le cadre militaire, et la peur des soldats vis-à-vis de leur sacrifice.

Les démonstrations d'actes de charité constituent le sujet de plusieurs toiles, qui abordent notamment le traitement des prisonniers. Si on ignore l'intention sous-jacente de l'œuvre non-localisée de François-Etienne Hersent, *Prisonnier de guerre*, elle est en revanche claire pour les toiles de Joseph-Désiré Court et d'Émile Lecomte-Vernet. Le commentaire du livret du Salon, à propos du *Rachat des prisonniers russes par les français pendant la campagne de Dalmatie (juin 1807)* (Paris, Salon de 1865, n° 524) de Court, confirme le sens donné par le titre : il s'agit de la représentation d'un acte de charité des Français à l'égard des prisonniers russes, alors massacrés par les Turcs. L'œuvre met ainsi en avant la miséricorde de l'armée. Lecomte exprime pour sa part les effets positifs des campagnes militaires de la colonisation, dans une toile qui lui a d'ailleurs été commandée par l'État, *Le général Beaufort d'Hautpoul accorde sa protection aux chrétiens du Liban et de Damas, 1860* dit aussi *Expédition de Syrie* (Paris, Salon de 1863, n° 1133 ; Paris, musée de l'Armée). Cette œuvre mêle des touches pittoresques, avec les habitations de Beyrouth dans la moitié supérieure de la toile, et une forte dimension morale visible dans la scène de gratitude située dans la partie inférieure, où les Chrétiens se jettent aux pieds du Général. Lecomte insiste sur l'idée que la France s'est portée au secours de la population locale, justifiant ainsi l'action militaire. L'armée, qui risque le sacrifice de ses soldats pour le bien d'une juste cause, est ainsi humanisée, et les entreprises de la guerre rendues acceptables.

Joseph Gouezou propose une approche très émotionnelle avec sa *Charité militaire* (Paris, Salon de 1861, n° 1341), toile dans laquelle un soldat français presse une orange sur les lèvres d'un Autrichien blessé mortellement pendant les guerres d'Italie. Dans le même esprit on peut également citer *Les blessés de Magenta* de Stanislas-Auguste Loyer (Paris, Salon de 1861, n° 2049), et *l'Épisode de la guerre d'Italie (1859)* (Paris, Salon de 1861, n° 2726) de Georges Rouget, qui illustrent le même sujet¹⁷⁷. La dimension chrétienne de ces scènes est indéniable ; la *prière du soir à bord ; souvenir de Solferino* d'Alexandre Protais en

¹⁷⁷ La description de l'œuvre de Loyer, parue dans la *Gazette des beaux-arts* (LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, tome X, p. 202), correspond en tout point à celle du commentaire du livret du Salon détaillant l'œuvre de Gouezou : il faut se demander s'il n'y a pas erreur dans un des deux cas...

est un exemple extrême. On se situe à la charnière entre peinture d'histoire militaire, genre et peinture religieuse.

Les représentations liées à la mort traduisent le courage et l'inquiétude. Cette angoisse est notamment le sujet de la toile au titre éloquent qu'Eugène Bellangé présente au Salon de 1869 : *Aurons-nous la guerre ? (camp de Châlons)* (Paris, Salon de 1869, n° 172). La dimension pathétique liée à la représentation des blessés est récurrente. On la retrouve dans *Le dévouement à l'armée, avril 1863* (Saint-Dizier, Musée municipal) de Frédéric Legrip, où un zouave apporte son soutien à un soldat blessé à la cheville ; autour d'eux, la présence d'un prêtre et de religieuses suggère une issue funeste. L'ampleur du dévouement militaire est traduit dans cette œuvre, bien qu'elle soit finalement plus pittoresque que bouleversante : la lumière est assez uniforme et ne dramatise pas la scène, et les visages des personnages ne trahissent aucune émotion. Il s'agit davantage de montrer un aspect de la réalité en marge des combats. La date précisée dans le titre tend à ancrer l'œuvre dans un contexte historique. Le jeune blessé d'Armand-Dumaresq représenté dans *Vive l'Empereur !* (Paris, Salon de 1864, n° 51) est en revanche plus pathétique, et hautement patriotique. Il nous est connu par une description de Théophile Gautier :

« M. Armand-Dumaresq nous montre un jeune tambour blessé se soulevant à demi pour saluer de ce cri d'amour et d'enthousiasme l'Empereur qui passe au fond du tableau. La tête du jeune blessé, où la joie du triomphe domine la souffrance, est fort bien peinte et respire l'héroïsme. »¹⁷⁸

L'artiste, en choisissant un jeune homme blessé, cherche à susciter la pitié chez le spectateur, et l'adhésion générale. La toile de James-Alexandre Walker représente en revanche la cruauté inévitable de la guerre pour les soldats. Avec la *Bataille de Ligny* (Paris, Salon de 1870, n° 2931), Walker traite d'un épisode de la bataille de Waterloo : contrairement au titre, la scène est centrée non sur la bataille mais sur un cuirassier blessé que ses camarades ignorent. L'œuvre non localisée est accompagnée d'un extrait du roman intitulé *Waterloo* de MM. Émile Erckmann et Alexandre Chatrian, ouvrage qui aborde la guerre depuis le point de vue du soldat. Zola en fait un compte rendu, expliquant que les auteurs font « un tableau horrible de la guerre », et que *Waterloo* « est le récit de l'écroulement du colosse, l'acte suprême de cette sanglante tragédie qui rejette Napoléon à l'exil et à la mort »¹⁷⁹. La toile de Walker nous est connue par une description qui répond assez bien à celle que Zola fait de l'ouvrage

¹⁷⁸ GAUTIER Théophile, *Moniteur universel*, 23 juillet 1864.

¹⁷⁹ MITERRAND Henri, *Émile Zola, œuvres complètes, tome 1 : Les Débuts, 1858-1865*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002, p. 816 et 818.

d’Eckmann et Chatrian : « *Une ruelle étroite ; un cuirassier blessé que son cheval appuie contre le mur, il se retourne un peu et regarde partir ses compagnons d’un air désespéré ; dans le fond on entrevoit une ville qui brûle, quelques blessés ou morts et le régiment qui s’en va* »¹⁸⁰. La dimension historique est détournée au profit d’une figuration pathétique. L’œuvre de Rigo, *Les misères de la guerre. Passage de la Bérésina ; campagne de Russie, 1812* (Paris, Salon de 1870, n° 2440), va sans doute dans le même sens. Joseph Beaume exploite cette veine avec un *Épisode de la retraite de Russie* (Paris, Salon de 1864, n° 115 ; Marseille, musée des beaux-arts) qui montre la déroute de l’armée de Napoléon en 1812 : si l’arrière-plan est occupé par les combats qui font encore rage, le premier plan est jonché de cadavres dont le sang ressort sur le blanc de la neige, tandis que des soldats et des officiers blessés tentent de se réchauffer autour d’un feu de fortune. Joseph Beaume insiste sur la misère individuelle des militaires. La victoire, que le texte du livret du Salon annonce, n’est pas perceptible dans cette toile¹⁸¹ qui suscite avant tout la pitié¹⁸².

Le cas Alexandre Protais

Rarement abordé dans l’historiographie contemporaine¹⁸³, cet artiste à l’importante production (18 toiles présentées aux Salons entre 1860 et 1870) apparaît comme un rénovateur du genre de la peinture de bataille, au même titre qu’Alphonse de Neuville. Enrôlé dans l’armée pendant la guerre de Crimée, Alexandre Protais aurait été bouleversé à la vue de cadavres décomposés dont les uniformes étaient encore reconnaissables¹⁸⁴. Marquées par une vision très humanisée de la guerre, ses œuvres sont centrées sur les soldats et sur l’émotion qui émane de certaines scènes militaires. Arsène Alexandre le décrit ainsi : « *Protais est un sentimental de la peinture militaire. Ses figures ont quelque chose de digne et d’attristé à la fois* »¹⁸⁵. Si peu de ses œuvres ont pu être localisées, plusieurs ont été commentées par les

¹⁸⁰ Lettre d’Estelle Gautier et Adolphe Bazin à Théophile Gautier, comprenant des notes sur le Salon, 2 juin 1870. LACOSTE-VEYSSEYRE Claudine (éd.), LAUBRIET Pierre (dir.), *Théophile Gautier, correspondance générale*, tome XII, Genève-Paris, Droz, 2000, p. 311.

¹⁸¹ Joseph Beaume présente également au Salon de 1866 une toile sur un thème similaire, *Scène de la campagne de Russie* (Paris, Salon de 1866, n° 105).

¹⁸² On peut supposer d’après les titres que le parti-pris est identique pour les toiles de Frédéric Bannes du Port de Poncharra-Puygiron, *Transport de blessés sur le champ de bataille* (Paris, Salon de 1866, n° 67), ou de François Tabar, *Tambour blessé (campagne d’Italie)* (Paris, Salon de 1866, n° 1810), mais ces œuvres ne sont pas localisées.

¹⁸³ Les quelques travaux sur l’artiste sont principalement réalisés par François Robichon (Notice biographique dans ROBICHON François, *op. cit.*, 1998, p. 148), et Michaël Vottero lui accorde un paragraphe dans son ouvrage (*op. cit.*, p. 294-295).

¹⁸⁴ Notice biographique dans ROBICHON François, *op. cit.*, 1998, p. 148.

¹⁸⁵ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, p. 280.

critiques ; la plupart d'entre eux remarquent l'importance de la mélancolie dans le travail de Protais. Certains sujets s'y prêtent naturellement, comme celui de l'œuvre figurant *Deux blessés (souvenir de la campagne d'Italie)* (Paris, Salon de 1861, n° 2618), ainsi décrite par Henri Fouquier dans son Salon de 1861 : « *La lutte est finie ; seuls, au coin d'un tertre, deux blessés sont oubliés ; le soldat français tend sa gourde vers l'autrichien qui se traîne douloureusement, en proie à l'horrible soif des blessés. Si leurs souffrances se taisent un moment, ces deux hommes du peuple se regarderont tristement et se diront : "Pourquoi ?" »*¹⁸⁶. Maxime du Camp souligne la dimension intimiste de l'œuvre de Protais : « *Deux blessés (souvenir de la campagne d'Italie), sont d'une humanité réellement puissante. [...] Ce ne sont plus deux combattants, ce ne sont plus que deux hommes »*¹⁸⁷. L'artiste poursuit dans cette veine pathétique en 1865 avec *Un enterrement : Crimée* (Paris, Salon de 1865, n° 1761), dans lequel Théophile Thoré voit une allégorie de la fin de la guerre : « *Deux pauvres bêcheurs de la terre, déguisés en soldats, et qui viennent de creuser un trou, pour y cacher un ou plusieurs de leurs camarades. Ah ça, mais ! C'est l'enterrement de la guerre ! »*¹⁸⁸. L'année suivante, Protais présente au Salon *Soldat blessé* (Paris, Salon de 1866, n° 1598), qui serait une variante d'une toile non identifiée, inspirée des cadavres décomposés observés par l'artiste en Crimée¹⁸⁹. Edmond About décrit longuement le sujet, et souligne les faiblesses de cette seconde version :

« *Le Soldat blessé de M. Protais est la détrempe d'une composition beaucoup plus forte et plus saisissante. L'artiste a rencontré dans un ravin de la Crimée quelques cadavres russes oubliés depuis six mois. Les corps avaient fondu, pour ainsi dire ; il ne restait que des squelettes dans les uniformes presque vides. Autour de ces guenilles humaines qui grimaçaient horriblement, le printemps avait fait son œuvre accoutumée : l'herbe était émaillée, un jeune arbuste fleurissait. Saisi d'un contraste si poignant, M. Protais fit un de ses tableaux les plus dramatiques ; mais je ne crois pas qu'il ose jamais l'envoyer au Salon. C'est la même idée, un peu affadie, qui respire dans ce tableau du Soldat blessé. Le sourire de la nature devient cruel, il semble narguer les grimaces mélancoliques du mourant. »*¹⁹⁰

¹⁸⁶ FOUQUIER Henri, « Salon de 1861 », *Revue du mois littéraire et artistique*, imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1860-1863, p. 345.

¹⁸⁷ DU CAMP Maxime, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁸ THORÉ Théophile, *op. cit.*, p. 181.

¹⁸⁹ Plusieurs dessins préparatoires correspondant à cette description sont conservés au musée de l'Armée à Paris, inv. 36800.

¹⁹⁰ ABOUT Edmond, *Le Petit Journal*, 6 mai 1866, p. 3.

La représentation de l'« état d'âme » du soldat qui en vient à incarner l'idée même de la guerre est un thème récurrent chez Protais. On le retrouve dans *Une sentinelle (souvenir d'automne en Crimée)* (Paris, Salon de 1861, n° 2619), sorte de portrait anonyme d'un soldat qui regarde un vol d'hirondelles au loin. Castagnary évoque l'originalité du travail de Protais, qui préfère la vérité de l'âme à celle du combat :

« M. Protais aime le soldat et la vie du soldat. [...] Il voit en eux, non de la chair à canon, mais des êtres intelligents et sensibles, capables de jouir, et surtout de pâtir comme nous-mêmes. [...] Dans sa constante préoccupation de dégager l'homme du soldat, et sous l'uniforme montrer l'âme, il prend volontiers ses sujets dans les situations exceptionnelles qui donnent jour à la sentimentalité et à la rêverie. Ses soldats sont plus littéraires que la réalité ne le comporte ; la pensée y gagne, la vérité y perd : j'en atteste les Deux Blessés et la Sentinelle »¹⁹¹.

Même dans les œuvres dont le titre n'indique aucune orientation nostalgique, les critiques soulignent le second niveau de lecture : si Maxime du Camp décrit *Les zouaves et les grenadiers de la brigade du général Clerc sur la route de Magenta (Campagne d'Italie)* (Paris, Salon de 1861, n° 2615) comme une « toile remuante »¹⁹², un autre évoque « l'effort de la pensée »¹⁹³. La toile *Les Vainqueurs, retour au camp, Crimée* (Paris, Salon de 1865, n° 1760) ne dégage pas autant de liesse que le titre laisserait supposer : la composition rapprochée peut être divisée en deux moitiés, l'une à droite qui présente des officiers accueillant l'armée qui revient, et l'autre à gauche qui montre des soldats qui marchent, lourds et impassibles. Thoré va jusqu'à les qualifier de « piteux » : « *Qu'ils sont piteux ces pauvres vainqueurs, tout couverts de sang et de boue, les membres disloqués, l'air à la fois mélancolique et farouche ! Il fait nuit, et, après une fameuse journée, ils reviennent du champ de bataille où ils ont laissé les cadavres de leurs compagnons et amis* »¹⁹⁴. Avec *La nuit de Solférino* (Paris, Salon de 1870, n° 2341), Alexandre Protais s'attache à créer une ambiance oppressante dans une scène nocturne de campement. Castagnary décrit la composition, indiquant que les cadavres de soldats sont éclairés par des feux de camps : « *Effet de nuit où les feux du camp perçant l'ombre impressionnent plus vivement que la rangée de cadavres*

¹⁹¹ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1861, p. 14.

¹⁹² DU CAMP Maxime, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹³ « Ici l'action se passe au-dedans, dans les âmes, et les expressions dominant au point peut-être de trop individualiser chacun des soldats. Mais l'effort de la pensée est trop méritoire pour qu'on le condamne », FRANCK, « Essai sur l'école française à propos du Salon de 1863 », *Revue de Normandie*, tome II, 1863, p. 432.

¹⁹⁴ THORÉ Théophile, *op. cit.*, p. 180.

étendus sur le sol »¹⁹⁵. La scène est poignante, les cadavres disposés dans la nuit frappent les esprits. L'impression est confirmée par cet autre compte rendu de Marius Chaumelin paru dans *La Presse* :

« Rien de plus pathétique, de plus lugubre que la Nuit de Solferino, de M. Protais. Sur le champ de bataille parsemé de cadavres défigurés, de membres épars, de débris de toutes sortes, armes, clairons, épaulettes, planent le silence et les ténèbres. Dans le lointain, sur la colline sombre que domine la tour de Solferino, brillent les feux du camp français. Et tandis que là-haut on chante victoire, ici, des misérables agonisent en songeant à leurs mères, à leurs fiancées, qu'ils ne reverront plus. Un zouave essaye de se redresser en s'appuyant sur ses mains, mais ses forces le trahissent, sa tête retombe sur sa poitrine, il faut mourir. »¹⁹⁶

La dimension pathétique des œuvres de Protais est donc déterminante dans une grande partie de ses œuvres. Son parcours présente des caractéristiques intéressantes : il débute sa carrière de peintre de bataille au Salon de 1857 avec des toiles entrant dans les critères traditionnels du genre. Ainsi, la *Mort du colonel de Brancion* (1857, Versailles, musée national du Château) figure une scène de combat à tendance romantique, saisie dans l'instant, et dont la composition met en valeur l'officier Brancion ; pour l'*Attaque et prise d'assaut des redoutes du "Mamelon Vert" et des "Ouvrages blancs"* (1859, Versailles, musée national du Château), le peintre adopte un point de vue surélevé permettant d'indiquer le mouvement des différents corps de l'armée ainsi que la topographie des lieux ; enfin, pour *La Bataille de Solferino, le 24 juin 1859* (Versailles, musée national du Château)¹⁹⁷, Protais montre le mouvement des troupes de zouaves qui gravissent la colline menant à la tour de Solferino, tandis que la partie droite de l'œuvre offre une perspective sur la campagne environnante où la bataille fait rage. Dans ces œuvres plus classiques, le soldat lui-même est encore secondaire, relégué à une petite portion de l'œuvre. Un basculement s'effectue en 1859 avec l'œuvre *La dernière pensée du soldat mortellement blessé*, où Protais développe son style propre : l'attention portée au soldat en marge des combats, ce que Thoré a appelé ses « idylles militaires »¹⁹⁸. Dès lors, les représentations alternent entre une vision nostalgique et des vues pittoresques très marquées par la peinture de genre. Ses soldats sont tantôt figurés au repos, comme dans *La fin de la halte* (Paris, Salon de 1864, n° 1588 ; Toulouse, musée des Augustins) ou *La*

¹⁹⁵ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 408.

¹⁹⁶ CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870 », *La Presse*, 12 juin 1870.

¹⁹⁷ L'œuvre n'est pas datée, et correspond sans doute à une commande privée. Toutefois, considérant le sujet et le choix de composition, il est fort probable que la toile date du début de la décennie 1860.

¹⁹⁸ THORÉ Théophile, *op. cit.*, p. 413.

grand'halte (Paris, Salon de 1868, n° 2017), tantôt partant au combat, comme dans *En marche !* (Paris, Salon de 1870, n° 2340 ; Toulon, musée d'art). Grâce à ces scènes à caractère anecdotique, Protais rencontre un véritable succès, et notamment avec *Le matin avant l'attaque* et *Le soir après le combat* (Paris, Salon de 1863, n° 1541 et n° 1542, Chantilly, musée Condé). Dans chacune de ces deux œuvres, les personnages sont dans l'attente ou au repos, totalement détachés de l'action guerrière. Les toiles bénéficient de l'engouement du public et de la critique, sans doute lassés des scènes d'affrontements et davantage attirés par des visions poétiques qui font bien souvent l'impasse sur le réalisme. Castagnary avait perçu ce dernier aspect :

« Passons par dessus MM. Yvon, Janet-Lange, Beaucé, toute la légion des peintres sanguinaires, et arrivons à M. Protais, qui a remporté, en économisant le sang, un des grands succès du Salon. [...] La peinture de M. Protais est sœur de cette littérature malade [la poésie de Paul de Molènes]. Avant l'attaque, Après le Combat, quelle mère n'a rêvé, quelle sœur ne s'est attendrie devant ces deux épisodes de nos dernières guerres ? Mais combien ces chasseurs de Vincennes manquent de réalité ? »¹⁹⁹

Avec ces deux toiles, Protais reçoit ses premières médailles, de 3^e classe. Ces récompenses officielles (d'autres suivront : il obtient une médaille de 2^e classe en 1864 et une de 1^e classe en 1865²⁰⁰) qui concernent la catégorie « batailles » sont dans ce cas décernées pour des peintures militaires. Cela révèle le flou qui règne alors dans les genres artistiques, ce que confirme du reste les textes des critiques, dans lesquels les œuvres de Protais sont abordées dans les chapitres consacrés à la peinture de bataille. Si Gautier admet qu'il s'agit davantage de peinture de genre²⁰¹, il ne l'intègre pas moins dans son article intitulé « Les Batailles » : « Quoique cette double composition, par la façon dont elle est traitée, rentre plutôt dans la peinture de genre que dans la peinture de bataille, nous la plaçons ici, car c'est un sujet militaire, et il nous tarde de parler de cette œuvre remarquable »²⁰². Il semble que le fait même de traiter d'un sujet militaire confère à ces toiles un statut supérieur à celui d'une peinture de genre. En effet, la représentation de soldats au repos implique là encore un contexte guerrier, une évocation des conflits auxquels ils prennent part, au risque de leur propre vie. La valeur inhérente de sacrifice personnel porte en germe l'*exemplum virtutis* qui

¹⁹⁹ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 135.

²⁰⁰ Notice nécrologique parue dans *Le Monde Illustré*, 1^{er} février 1890, n° 1714, p. 74.

²⁰¹ VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 294-295.

²⁰² GAUTIER Théophile Fils, « Salon de 1863 ; les batailles », *Le Monde Illustré*, tome X, janvier-juin 1863, p. 330

octroie une dimension plus élevée à l'œuvre. De plus, l'État cautionne ce genre en s'en portant acquéreur, et surtout à un prix inhabituellement élevé pour des créations proches de la peinture de genre. Thoré s'étonne du montant atteint par les deux toiles de Protais et le mentionne comme s'il s'agissait d'une rumeur : « *Dans la vaste salle centrale par laquelle on entre à l'Exhibition, sont rangés, comme d'habitude, les produits officiels et les portraits de hauts personnages : [...] deux épisodes militaires, de M. Protais, achetés, dit-on, 20,000 francs par l'empereur* »²⁰³. Deux autres toiles, *Les Vainqueurs, retour au camp, Crimée* et *La nuit de Solférino* ont été achetées par M. le Comte W. de Lavalette, et *La grand'halte* par la princesse Mathilde. L'œuvre de Protais est emblématique de l'évolution de la peinture de bataille entre 1860 et 1870, qui se renouvelle par l'influence de la peinture de genre et le souci de l'émotion, tout en s'inscrivant dans un contexte officiel.

Le cas de Protais n'est pas unique : Alphonse de Neuville, qui a été largement étudié par François Robichon, s'inscrit dans la même veine. Le peintre accorde plus de valeur à l'émotion qu'à la vérité de la représentation, et place le spectateur au cœur des combats. Dans les *Chasseurs à pied de la garde impériale à la tranchée ; siège de Sébastopol* (Paris, Salon de 1861, n° 851 ; Paris, Musée de l'armée), en dépit de la fidélité des tenues militaires et des accessoires, Neuville figure davantage l'attente pendant le siège : c'est « *une œuvre d'ambiance plus qu'un épisode historique* », analyse Frédéric Lacaille²⁰⁴. Après sa présentation au Salon, le critique Olivier Merson la qualifie de « *dramatiquement simple* »²⁰⁵. C'est du côté du drame, de l'émotion vive que Neuville met l'accent dans ses toiles suivantes. Son *Épisode de la bataille de Magenta* (Paris, Salon de 1864, n° 1429 ; Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin) transcrit toute la fougue du combat²⁰⁶, et d'après Léon Lagrange, « *donne la chair de poule* »²⁰⁷. Devant les *Éclaireurs d'avant garde passant une rivière, Crimée* (Paris, Salon de 1869, n° 1801 ; Lille, Musée des beaux-arts), le spectateur a les pieds dans l'eau, et se trouve plongé dans une atmosphère crépusculaire dont les tons vert et marron renforcent la tension de la toile. Et là encore, sur les six œuvres que Neuville présente au Salon entre 1860

²⁰³ THORÉ Théophile, *op. cit.*, p. 371. Toutefois, on ne trouve mention de cet achat nulle part ailleurs, ni aux Archives Nationales, ni dans l'ouvrage de Catherine Granger sur la Liste Civile. Une lettre de décembre 1863 conservée aux archives du musée Condé évoque l'achat de réductions par le duc d'Aumale, ce qui avait déçu Protais pour qui ces versions, réalisées en vue d'une gravure, n'étaient qu'« *une bien faible interprétation* » des deux tableaux et ne « *[pouvaient] donner une très bonne opinion de [s]on talent* » (notices en lignes du musée de Condé, http://srv225.hosteur.com/musee/conde02/voir.xsp?id=00101-4159&qid=sdx_q1&n=2&e=, site consulté le 31-07-2014). Nous ignorons toujours le destin des toiles originales.

²⁰⁴ LACAILLE Frédéric, *Revue de la Société des Amis du Musée de l'Armée*, n° 127, juin 2004, p. 35-41.

²⁰⁵ MERSON Olivier, *op. cit.*, p. 93.

²⁰⁶ ROBICHON François, *op. cit.*, 2010, p. 39.

²⁰⁷ LAGRANGE Léon, « *Salon de 1864* », *Gazette des beaux-arts*, tome XVI, (1^e juin, 6^e livraison), p. 522.

et 1870, deux sont acquises par l'État (*Magenta*, pour 5000 francs, et les *Éclaireurs*, pour 4000 francs).

Les peintres de la vie des soldats

L'évolution de la peinture de bataille vers des représentations centrées sur les soldats se produit suivant un mouvement général marqué par la figure de quelques artistes. Si Protais choisit des scènes permettant d'exacerber une sensibilité pathétique, d'autres s'intéressent à la vie quotidienne des soldats afin de donner à voir tous les aspects de la guerre.

Hippolyte Bellangé alterne la création de peintures de bataille et de peintures militaires, ces dernières lui ayant valu le surnom de « peintre ordinaire de troupier français »²⁰⁸. Il s'inscrit dans la lignée d'artistes du début du XIX^e siècle qui, comme Auguste Raffet ou Nicolas-Toussaint Charlet, portaient déjà une attention nouvelle à ces sujets plus familiers. Peu avant de mourir, entre 1860 et 1866, Hippolyte Bellangé se spécialise dans les épisodes des guerres du Premier Empire, et son fils Eugène Bellangé prend le relais pour les figurations des marges des combats²⁰⁹. S'il débute au Salon de 1861 avec des peintures de bataille (*La garde à Magenta*, Paris, Salon de 1861, n° 190 ; Dole, musée des beaux-arts), il s'attache rapidement à la représentation d'épisodes annexes qui lui valent ses premières louanges : le critique Louis Auvray dira, à propos de l'œuvre *Le drapeau du 91^e de ligne à Solférino (colonel Abbattucci, division Forey)*, présentée au Salon de 1863, que c'est « un petit drame dont M. Eugène Bellangé s'est fait l'historien »²¹⁰. La gloire du père rejaille sur le fils : « Ce jeune artiste, qui a brillamment débuté au dernier Salon, sera le digne continuateur de la réputation de son père »²¹¹. Dès 1864, Eugène Bellangé réalise des toiles sur les soldats représentés dans un cadre militaire mais non guerrier : en 1864 avec *Un soir de bataille (Italie)* (Paris, Salon de 1864, n° 122)²¹², en 1865 avec *La Partie de loto : souvenir du camp de Châlons* (Paris, Salon 1866, n° 110 ; Paris, musée de l'Armée) et *Un écarté à la cantine, camp de Boulogne* (Paris, Salon de 1865, n° 134) (qui se déroule sous Napoléon I^{er}), l'année suivante avec *Une visite au camp, la veille de l'arrivée de l'Empereur ; souvenir au camp de*

²⁰⁸ *L'Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'École des beaux-arts*, Paris, Association des artistes, 1867, cité dans VOTTERO Michaël, *op. cit.*, p. 293.

²⁰⁹ ROBICHON François, *op. cit.*, 1998, p. 9-10.

²¹⁰ AUVRAY Louis, *op. cit.*, p. 25.

²¹¹ *Idem*, p. 25-26.

²¹² La toile n'est pas localisée mais Léon Lagrange décrit ainsi l'œuvre, laissant penser que Bellangé n'est pas peintre de bataille : « Il lui reste à apprendre, surtout s'il veut aborder la grande peinture guerrière. Mais déjà le Soir d'une bataille offre de bonnes qualités de composition et de dessin ». LAGRANGE Léon, « Salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, tome XVI, (1^e juin, 6^e livraison), p. 522.

Châlons (Paris, Salon de 1866, n° 111 ; Paris, musée de l'Armée), et enfin en 1869, traduisant l'inquiétude des soldats, *Aurons-nous la guerre ? (camp de Châlons)* (Paris, Salon de 1869, n° 172). Bien que l'œuvre ne puisse être apparentée au grand genre, le peintre n'hésite pas à employer le grand format (toile de 1865 : H. 98 ; L. 138 cm ; toile de 1866 : H. 101 ; L. 142 cm). Les œuvres semblent inclassables, et lorsqu'Augustin-Joseph du Pays expose l'insuffisance des expressions « peinture de genre » et « peinture d'histoire », évoquant leur flexibilité, il cite Jean-Léon Gérôme et Eugène Bellangé comme exemples de cette situation²¹³.

Bellangé est un des premiers, entre 1860 et 1870, à aborder la vie sociale des soldats avec une certaine trivialité, les figurant par exemple engagés dans des parties de jeux. D'autres suivront cette voie : Frédéric-Charles-Edmond Bannes du Port de Poncharra-Puygiron, lui-même capitaine d'infanterie, représente en 1865 *Une partie de cartes dans la tranchée ; siège de Sébastopol* (Paris, Salon de 1865, n° 92) ; César de Schomberg peint *Le loto au camp* (Paris, Salon de 1870, n° 2602) en 1870.

Édouard Detaille, qui connaît un franc succès sous la Troisième République, débute au Salon de 1868 avec *La Halte des tambours* (Paris, Salon de 1868, n° 774), œuvre marquée par la formation qu'il reçoit auprès d'Ernest Meissonier. Son *Repos pendant la manœuvre ; camp de Saint-Maur, en 1868*, présenté au Salon de 1869 (n° 743), figure des soldats en uniforme et au repos : l'œuvre est achetée par l'État pour la forte somme de 10000 frs, ce qui confirme l'évolution de la peinture de bataille vers la peinture militaire, et sa reconnaissance officielle. La critique est enthousiaste, tel Castagnary qui apprécie le réalisme de ce sujet contemporain : « Rien de plus varié et en même temps de plus juste que cette diversité d'attitudes. [...] Le jeune homme a cette supériorité qu'il n'habille pas ses modèles en costumes Louis XV et qu'il aborde de front la vie contemporaine »²¹⁴. Les intentions de Detaille nous sont connues par cette phrase qui révèle sa volonté de « faire vrai » : « J'ai essayé de faire un portrait ressemblant de la guerre moderne, de substituer une image vraie à une image conventionnelle »²¹⁵. François Robichon, dans son ouvrage consacré à Édouard Detaille, note l'originalité de la démarche de ce peintre²¹⁶. Et pourtant, il n'était pas le premier à aborder la vie des soldats lorsqu'il présenta sa première toile en 1868 : le glissement vers les marges des combats était enclenché depuis la charnière de 1860.

²¹³ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1864 », *L'Illustration*, tome XLIV, juillet-décembre 1864, p. 26.

²¹⁴ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, 1892, p. 351.

²¹⁵ Cité dans ORTHOLAN Henri, *op. cit.*, p. 206.

²¹⁶ ROBICHON François, *op. cit.*, 2007, p. 15.

D'autres artistes se sont ponctuellement attachés à représenter des scènes de vie quotidienne, comme des campements ou des mouvements de troupes. Jean-Adolphe Beaucé représente des zouaves au repos dans la campagne, avec *Campement du 3^e zouaves à San-Jacinto, près de la lagune de Chapala, versant du Pacifique (Mexique)* (Paris, Salon de 1866, n° 98) ; Guillaume Regamey figure des tambours dans l'attente, avec *Une batterie de tambours et de grenadiers de la garde ; campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1865, n° 1790 ; Pau, musée des beaux-arts). En 1868 il présente une scène similaire, *Les sapeurs, tête de la colonne du 2^e cuirassiers de la Garde* (Paris, Salon de 1868, n° 2100 ; musée de Châlons-sur-Marne), qui lui vaut une médaille et les éloges de Théophile Thoré²¹⁷. En 1870, il expose *Tirailleurs algériens et spahis gardant des prisonniers ; campagne de 1860 en Algérie* (Paris, Salon de 1870, n° 2389 ; Marseille, musée des beaux-arts), qui lui permettent de reproduire des tenues militaires pittoresques. Eugène Ginain choisit une scène de retour au camp après une victoire, avec *Le retour d'une colonne après une razzia* (Paris, Salon de 1869, n° 1041 ; Chartres, Musée des beaux arts), dans laquelle il s'attache à montrer les uniformes des différents corps de soldats, et ceux des Arabes qui sont accompagnés d'un dromadaire²¹⁸.

La manière de percevoir la guerre évolue rapidement au cours du XIX^e siècle, et le soldat en vient à occuper une place primordiale. Il est donc davantage représenté, jusque dans ses activités les plus triviales. Pour les peintres, il s'agit certainement de réaliser des œuvres nouvelles qui peuvent davantage séduire un acquéreur bourgeois ; mais se dessine également une volonté de montrer la guerre dans sa totalité, de révéler son impact sur l'humain, et d'exposer le quotidien de ceux qui se trouvent au cœur des conflits.

²¹⁷ « La justice en peinture m'entraîne, cette fois, hors de ma réserve. [...] Vraiment, ces sapeurs, placés dans le grand salon, en face des moines de Doré, sont aussi une des œuvres notables de l'exhibition. » THORÉ Théophile, *op. cit.*, p. 482.

²¹⁸ Il faut ajouter à cette liste d'autres œuvres dont nous supposons, en raison de l'intitulé et dans certains cas du commentaire du Salon, qu'il s'agit également de peinture militaire, sans que nous puissions l'affirmer, les toiles n'étant pas localisées : Eugène-Louis Charpentier, *Le gué (Crimée)* (Paris, Salon de 1868, n° 481) et *Les tirailleurs ; campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1868, n° 482) ; François-Etienne Hersent, *Le bataillon carré en Crimée* (Paris, Salon de 1866, n° 948) ; Victor de Luna, *Une avant-garde du 6^e dragons pendant la campagne de Crimée* (Paris, Salon de 1864, n° 1264) ; Victor Prost, *Le rappel des tirailleurs (campagne d'Italie 1859)* (Paris, Salon de 1867, n° 1250) ; Guillaume Regamey, *Avant-poste de tirailleurs algériens ; campagne d'Italie et Campagne de Crimée ; cuirassiers du 9^e* (Paris, Salon de 1864, n° 1608) ; Alfred Touchemolin, *Batterie de fuséens autrichiens, campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1866, n° 1850) ; Bannes du Port de Poncharra-Puygiron, *Expédition de Chine* (Paris, Salon de 1864, n° 81).

CONCLUSION DU CHAPITRE

La peinture de bataille est une des dernières franches manifestations de la peinture d'histoire entre 1860 et 1870. De nombreuses œuvres (représentations du souverain, héroïsation des officiers, etc.) se maintiennent dans la tradition de ce genre, et en conservent les principales caractéristiques. La peinture de bataille présente toutefois une spécificité justifiant l'usage d'un terme pour la différencier de la « peinture d'histoire » : elle doit traduire avec exactitude les costumes des soldats, les décors des affrontements, les étapes des conflits. Ce souci de réalisme, que l'on observera dans l'ensemble de la peinture à sujet historique, est une contrainte qui constitue le critère premier de dépréciation de ce type d'œuvres, car il l'empêcherait d'atteindre l'expression d'un idéal. Si c'est en effet le cas pour certaines toiles de ce genre, notamment celles qui s'inscrivent dans l'héritage de la peinture topographique, nous pouvons constater que le réalisme ne prive pas de l'expression de la *vérité de la bataille*. En se tournant vers des sujets marginaux, les artistes se focalisent sur les hommes plus qu'ils ne montrent l'agencement des corps d'armée en mouvement. Ils abandonnent progressivement la restitution de la stratégie pour aller vers l'expression de l'« idée de la guerre », par la mêlée ou l'épisode. En cela, elle est une peinture d'histoire plus véritable, plus fidèle aux origines du terme que ne le sont les représentations de scènes mythologiques sous le Second Empire. L'exigence d'exactitude est respectée, et peut-être plus encore que pour les grandes batailles car ces œuvres montrent en détail des étapes de leur déroulement.

La progression du général vers le particulier donne également naissance à une branche de la peinture militaire qui ne sort pas de terre mais obtient une reconnaissance inédite. La représentation des scènes se situant en marge des combats est clairement une réalité dans la peinture d'histoire entre 1860 et 1870. L'existence de ces œuvres tend à prouver que le virage pris par la peinture militaire au moment de la guerre de 1870 n'est en réalité que la confirmation d'une démarche entamée pendant la décennie précédente. La peinture de genre militaire n'est donc pas seulement une « *émanation de la guerre de 1870* »²¹⁹, mais bien davantage le résultat d'une évolution générale de la peinture d'histoire et de la peinture de

²¹⁹ ROBICHON François, *op. cit.*, 1998, p. 20.

bataille en particulier sous le Second Empire. Tout d'abord, la mutation après 1860 s'explique sans doute par la concentration des conflits militaires pendant la période 1852-1860 : la décennie suivante est pauvre en grandes batailles, ce qui incite les peintres à trouver d'autres sujets²²⁰. D'autre part, une certaine démocratisation des arts entraîne le succès de la peinture de genre, dont la production est majeure sous le Second Empire. L'importance croissante du souci de réalisme, qui touche aussi la peinture de bataille, amène les peintres à s'intéresser à la réalité de la guerre et par voie de conséquence à la vie même des soldats. Enfin, le rôle majeur que joue progressivement la photographie après 1859 est également un facteur de l'intérêt des peintres pour les marges des batailles.

Malgré tout, même dans ces figurations se rattachant davantage à la peinture de genre, ces peintures militaires conservent une certaine élévation car elles représentent les défenseurs de la nation, le peuple en armes, les patriotes en tenue de soldat. La plupart, et particulièrement les œuvres qui abordent les sujets sous l'angle de l'individu et de l'émotion, véhiculent l'*exemplum virtutis* nécessaire à la grande peinture. Ainsi, les peintures de bataille qui restent dans la tradition peuvent être qualifiées de peintures d'histoire, et il apparaît que les peintures militaires entrent également dans cette définition, et participent à sa modernisation. Ekkehard Mai va jusqu'à affirmer que la peinture d'histoire n'a alors d'existence que par ces types d'œuvres : « *C'est ainsi que la peinture militaire et la peinture de batailles furent amenées à incarner la peinture d'histoire en tant que telle* »²²¹. Cette dernière retrouve sa définition traditionnelle grâce à la peinture de bataille, mais connaît là aussi des renouvellements par la peinture militaire, suivant en cela, avec un décalage chronologique, un schéma similaire à celui de la peinture à sujet historique.

²²⁰ Nous allons dans le même sens que Philippe-Jean Vidal dans son article consacré à la « Peinture militaire » : « *À partir des années 1860, les peintres militaires n'ont plus à apporter leur contribution à la gloire de l'Empereur et de ses armées par la représentation de grandes batailles "toutes fraîches", car il n'y a plus de souveraines affaires victorieuses pour les aigles impériales* », in TULARD Jean, *op. cit.*, p. 987.

²²¹ MAI Ekkehard (dir.), *Triomphe et mort du héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Musée des beaux-arts de Lyon, Electa, 1988, p. 163.

SECONDE PARTIE

La peinture à sujet historique, création et enjeux

CHAPITRE I. Méthodologie du peintre d'histoire : la recherche de la vérité, les sources

Entre 1860 et 1870, la peinture à sujet historique est fortement marquée par le renouveau historiographique que connaît le XIX^e siècle. La diffusion d'écrits sur l'histoire nationale à partir des années 1820 a des conséquences sur l'appréhension d'un passé dont l'accès devient plus aisé, et également sur la création artistique jusqu'en fin de siècle. En 1887, Georges Lafenestre confirme cette tendance :

« Pour la peinture historique, en particulier, il est certain que les exigences y seront d'autant plus grandes que la science de l'histoire fera plus de progrès. À moins de n'être qu'un manœuvre grossier, tout artiste intelligent, chargé d'un travail de ce genre, ne pourra désormais s'abstenir de consulter les documents contemporains, mis à sa portée par mille moyens nouveaux. »¹

À ses yeux, non seulement le peintre doit se pencher sur les sources historiques, mais celui qui les néglige n'est finalement qu'un vulgaire technicien. Fondamentale dans les années 1880, cette méthode de préparation des œuvres prend progressivement plus d'importance tout au long du XIX^e siècle. L'essor de l'historiographie au XIX^e siècle entre en corrélation avec celui de l'archéologie, les deux disciplines pouvant désormais s'appuyer l'une sur l'autre : la volonté de « planter le décor » – la couleur locale –, était rendu possible par les descriptions des objets ou des monuments découverts lors de fouilles archéologiques ou lors d'études sur le passé.

Les artistes du genre historique entre 1800 et 1850 pratiquent déjà cette méthode de travail préparatoire² : selon Marie-Claude Chaudonneret, ce genre résulte d'une union de l'exactitude, de la narration, du pittoresque et de la couleur locale³. La peinture à sujet

¹ LAFENESTRE Georges, « Salon de 1887 », *Revue des Deux Mondes*, 1^e juin 1887, p. 613.

² BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *L'invention du passé, Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1820*, tome II, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts (19 avril-21 juillet 2014), Paris, Hazan, 2014.

³ CHAUDONNERET Marie-Claude, « Art et politique », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *op. cit.*, p. 29.

historique du Second Empire s'inscrit dans son héritage⁴. De fait, dans les commentaires des livrets des Salons entre 1860 et 1870, nous avons noté que plus du tiers des mentions de peintures à sujet historique sont complétées par une référence à un ouvrage historique, voire par un extrait, ou au moins par des précisions sur l'iconographie (224 mentions sur 625 peintures d'histoire exposées au Salon).

Si la recherche de couleur locale n'est pas nouvelle sous le Second Empire, elle prend alors une dimension proche du scientifique, ce qui explique l'apparition du qualificatif de « peinture archéologique »⁵. Elle passe de l'historicisme à la reconstitution positiviste exigeante⁶. Le mouvement historique en faveur du positivisme, à comprendre comme basé sur les « faits réels vérifiés par l'expérience »⁷, prend de l'ampleur sous le Second Empire⁸. Par leurs recherches préparatoires à partir de sites, d'édifices, d'objets conservés ou reproduits, les artistes font des reconstitutions historiques positivistes.

Ce goût pour le détail archéologique, qui se répand jusque dans la peinture⁹ et qui amène les artistes sur le terrain des sources historiques, conduit à une prise en compte accrue de la narration, autant interne qu'externe à l'œuvre, par l'ajout de ces références. Importance

⁴ Les spécificités du travail de Paul Delaroche influenceront les artistes du Second Empire. Stephen Bann les décrit ainsi : « *La première, c'est que tout travail de représentation s'opère inévitablement en tenant compte de la variété des représentations antécédentes ; il appartient à l'artiste de modifier, ou de renouveler, les schémas, non de les inventer ab initio. La seconde, c'est que l'enrichissement des connaissances historiques, une particularité de ce début du XIX^e siècle, ne touche pas seulement le texte historique à proprement parler ni la narration des faits, mais suscite l'aspiration à une vérité "palpable"* », BANN Stephen, « Une nouvelle vision de l'histoire », in ALLEMAND-COSNEAU Claude, JULIA Isabelle, *Paul Delaroche, un peintre dans l'Histoire*, cat. exp., Nantes, musée des beaux-arts (22 octobre 1999-17 janvier 2000), Montpellier, pavillon du musée Fabre (3 février-23 avril 2000), Paris, RMN, 1999, p. 43-44.

⁵ Ce sera notamment le cas de Jean-Léon Gérôme, ainsi que l'analyse Hélène Jagot : « *Chez Gérôme, cette science de la couleur locale est encore hésitante et sa maîtrise des références artistiques est encore trop explicite, trop scolaire ; mais Gautier soutient le jeune artiste dans cette voie, déjà amorcée par l'atmosphère tout élégiaque de son Combat de coqs, et qui connaîtra un accomplissement dans l'invention par Gérôme à la fin des années 1850 du genre de la peinture archéologique, transformant la couleur locale des romantiques en reconstitution historique positiviste.* » JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque (1847-1874), Réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, Paris-Ouest Nanterre, 2013, p. 165-166.

⁶ Pierre Sérié confirme cette tendance dès le début de la Troisième République : « *Mesurée à l'aune de l'érudition archéologique, la peinture d'histoire troque la vocation globalisante du discours contre la reconstitution scientifique des motifs. L'universel, la synthèse lui est alors interdit.* » SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1860-1900), la lyre ou le poignard*, Paris, Arthéna, 2014, p. 45.

⁷ Déjà au XIX^e siècle, au delà de la définition du positivisme liée aux travaux d'Auguste Comte, le terme est employé pour désigner un « *attachement aux faits palpables, réels, positifs ; éloignement pour ce qui est idéal ou imaginaire* », LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1982 (1866-1879), t. XII, p. 1490. Nous nous intéressons avant tout à la perception de cette méthode et l'utilisation comme modèle par les peintres, sans chercher à entrer dans des questions plus poussées abordées par Charles-Olivier Carbonell dans son ouvrage *Histoire et historiens, une mutation idéologique des historiens français, 1865-1885*, Toulouse, Privat, 1982, p. 401-408.

⁸ LETERRIER Sophie-Anne, *Le XIX^e siècle historien, anthologie raisonnée*, Paris, Belin, 1997, p. 53.

⁹ LOYRETTE Henri (dir.), *L'art Français, 1819-1905*, Paris, Flammarion, 2006, p. 96.

de l'historiographie, de l'archéologie, du caractère narratif des œuvres constituent les caractéristiques de la peinture à sujet historique du Second Empire.

I. La place des sources historiques

Le recours à une source historique est une méthode de travail récurrente chez les peintres à sujet historique. Notre analyse concerne les ajouts de références intégrées en commentaire dans les livrets des Salons. Pour les peintres, indiquer que le sujet de leur toile est extrait d'un texte historique est révélateur d'une intention de se distinguer, par une démarche et dans des buts que nous allons tenter d'explicitier.

On remarque tout d'abord que ce type d'ajouts est presque exclusivement réservé à la peinture à sujet historique. Ils sont rares pour les autres genres (paysage, portrait, natures mortes), preuve de cette spécificité. Entre 1860 et 1870, nous avons relevé 81 indications de sources, correspondant à environ 13 % des œuvres à sujet historique présentées au Salon pendant cette décennie. Naturellement, l'absence de mention ne signifie pas que les œuvres n'étaient pas renseignées, et il est possible que certains artistes aient pu nourrir l'idée d'une composition grâce à des échanges oraux avec des historiens – Pierre Vaisse a par exemple mis en lumière ce type de lien entre Thomas Couture et Jules Michelet¹⁰. De plus, certains textes ajoutés dans les livrets ne sont pas référencés mais nous avons pu les identifier pour beaucoup comme des extraits d'ouvrages historiques. Le fait de mentionner la source inscrit le peintre dans une démarche similaire à celle de l'historien du XIX^e siècle, à la manière d'un François Guizot appuyant son écriture de l'histoire sur « *les méthodes de l'érudition (des pages entières de textes originaux sont citées et commentées, des statistiques élaborées)* »¹¹.

Les sources recensées dans les livrets sont extrêmement variées. Certaines sont utilisées à plusieurs reprises : c'est le cas pour Adolphe Thiers (cinq mentions), Henri Martin, Jules César, Erckmann-Chatrian, Jules Michelet, les frères Amédée et Augustin Thierry (trois mentions pour chacun).

Les raisons du choix de tel ou tel auteur par les peintres sont rarement connues. Nous avons pu l'expliquer dans seulement trois cas, grâce à la mention du commanditaire de

¹⁰ À propos de *l'Enrôlement des Volontaires* de Thomas Couture, Pierre Vaisse note : « *Nul doute que dans les heures qu'ils passèrent ensemble, à dîner, ou pendant les séances de pose, ils aient parlé d'histoire, de politique, de l'état du pays* ». Cat. exp., *L'enrôlement des Volontaires de 1792, Thomas Couture (1815-1879), Les artistes au service de la patrie en danger*, Musée départemental de l'Oise, ancien palais épiscopal, Beauvais (5 octobre-31 décembre 1989), Beauvais, 1989, p. 19.

¹¹ LETERRIER Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 37.

l'œuvre. Lorsque Charles-Louis Müller expose au Salon de 1868 sa toile *Lanjuinais à la tribune (2 juin 1793)* (Paris, Salon de 1869, n° 1776 ; Paris, Assemblée nationale), il précise dans le livret qu'elle appartient déjà au vicomte Victor-Ambroise de Lanjuinais. Il est le fils du comte Jean-Denis de Lanjuinais qui s'illustra lors de la Révolution française, et au sujet duquel le vicomte a écrit une notice historique. Celle-ci est abondamment citée par le peintre dans le livret : la volonté du vicomte de faire traduire en peinture un passage de son propre texte est ici clairement visible. Le second cas est une toile de Jules David, *Henri IV au moulin de Saint-Valéry-en-Caux* (Paris, Salon de 1869, n° 640) : le livret indique que la toile appartient à « M. Ch. Deslys » et que le sujet est extrait de l'ouvrage *Le roi d'Yvetot*, écrit par Charles Deslys en 1866. L'œuvre est créée pour illustrer un extrait de l'ouvrage de Deslys. Nous pouvons probablement ajouter à cette courte liste la toile de Charles Lefebvre, *Méhul enseignant les chants patriotiques au peuple de Paris* (Paris, Salon de 1870, n° 1659 ; Paris, musée de la musique) : la référence de l'œuvre, dans le livret du Salon, est accompagnée par un texte extrait de l'ouvrage *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation* publié en 1860 sous la plume de Théodore Lassabathie, qui était administrateur du Conservatoire. De plus, l'œuvre a été acquise par l'État et envoyée au Conservatoire peu de temps après son exposition au Salon¹² : on peut donc penser que le Conservatoire a souhaité obtenir une toile illustrant l'ouvrage publié par son administrateur, voire que la commande émanait de Lassabathie lui-même.

En dehors de ces quelques cas particuliers, il est possible de distinguer deux types de démarches déterminant le choix des sources historiques : celle découlant d'un souci de grande précision historique (références aux historiens, aux ouvrages d'auteurs contemporains des événements, et aux transcriptions de textes anciens et aux chroniques) et celle indiquant le développement de l'intérêt pour les sujets historiques anecdotiques ou abordés subjectivement (références aux mémoires et aux romans historiques).

A. Les ouvrages des historiens comme source objective

Les historiens libéraux : histoire de la nation et couleur locale

¹² Dossier Charles Lefebvre, *Méhul enseignant les chants patriotiques au peuple de Paris*. AN, F²¹/232.

Parmi les auteurs référencés dans les livrets des Salons, on ne note pas moins de quatorze mentions d'historiens de la première moitié du XIX^e siècle, dits libéraux.

Adolphe Thiers est cité à cinq reprises, dont quatre fois pour son *Histoire du Consulat et de l'Empire* écrite et publiée entre 1845 et 1862, par les artistes suivants : Eugène Glück, *Bataille de Landshut (23 avril 1809)* (Paris, Salon de 1861, n° 1321 ; Colmar, Musée d'Unterlinden), Eugène-Ernest Hillemacher, *L'Empereur Napoléon I^{er} avec Goëthe et Wieland (1808)* (Salon de 1863, n° 921), Albert-Pierre-René Maignan, *Napoléon et Marie-Louise, le jour de leur mariage, parcourant la grande galerie du Louvre, où avait trouvé place toute la population opulente de Paris* (Salon de 1869, n° 1599) et Henri-Felix-Emmanuel Philippoteaux, *Combat de Diernstein (nov 1805)* (Salon de 1863, n° 1482).

John-Lewis Brown, pour *Le 17 juin 1815, sept heures du soir* (Paris, Salon de 1869, n° 342 ; Bordeaux, musée des beaux-arts), précise qu'il utilise un extrait de *Waterloo*, dernier tome de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* (volume 20) publié en 1862. Ces toiles, peintes peu de temps après la parution des ouvrages de Thiers, sont révélatrices de l'émulation déclenchée par la publication de ce type d'ouvrages historiques.

L'*Histoire de France* d'Henri Martin est utilisée à trois reprises : Isidore Patrois s'en sert pour sa *Jeanne Darc insultée dans sa prison* (Paris, Salon de 1866, n° 1504 ; musée d'Angers) et pour *Jeanne d'Arc allant au supplice (Rouen, 1431)* (Paris, Salon de 1867, n° 1187 ; musée des beaux arts de Rouen) ; Gabriel-Adolphe Bourgoïn l'utilise pour *Le duc de Guise à la journée des barricades* (Paris, Salon de 1863, n° 252). L'ouvrage de Martin, initialement publié en 15 tomes entre 1833 et 1836, fait l'objet d'une refonte et d'une nouvelle publication entre 1837 et 1854 : la vogue renouvelée de cette *Histoire de France*, ajoutée à la popularité de l'auteur, légitime son usage par les artistes¹³.

Prosper de Barante inspire à Pierre-Charles Comte sa *Récréation de Louis XI* (Paris, Salon de 1863, n° 441), sujet extrait de l'*Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, publiée entre 1821 et 1824 (éditions Ladvocat), et qui est rééditée chez Didier et Cie en 1860. Après une période d'activité politique, Barante renoue avec les travaux historiques sous le Second Empire : il écrit notamment une *Histoire de Jeanne d'Arc*, publiée en 1859¹⁴,

¹³ LETERRIER Sophie-Anne, « Henri Martin », in AMALVI Christian (dir.), *Dictionnaire biographique des historiens français et francophones*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2004, p. 211.

¹⁴ LETERRIER Sophie-Anne, « Prosper de Barante », in AMALVI Christian (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 15.

et que le peintre Lewis Strange Wingfield mentionne en commentaire de sa *Jeanne d'Arc* (Paris, Salon de 1870, n° 2957 ; musée des beaux-arts d'Orléans).

Les frères Thierry sont également cités dans les livrets des Salons : Augustin Thierry y apparaît pour son ouvrage *Histoire de la conquête d'Angleterre*, à laquelle Charles-Victor-Eugène Lefebvre emprunte la scène de *La mort de Guillaume le Conquérant* (Paris, Salon de 1863, n° 1140 ; Rouen, musée des beaux-arts). Premier grand ouvrage de l'historien, publié en 1825, il paraît de nouveau dans les *Œuvres Complètes* (1851-1856, Furne) puis indépendamment grâce à Henri Martin en 1858¹⁵. Le livre d'Amédée Thierry, *Histoire des Gaulois depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination romaine*, est utilisé par deux artistes : Pierre de Coninck pour *L'épreuve* (Paris, Salon de 1868, n° 678 ; Lille, musée des beaux-arts), et Émile Lévy pour son *Vercingétorix se rendant à César* (Paris, Salon de 1863, n° 1205). Publié en 1828, l'ouvrage connaît un succès qui entraîne de fréquentes rééditions : en 1834 chez Hachette, en 1845 chez Jules Labitte (revue et augmentée) ; puis en 1857 chez Didier, suivie en 1859 d'une autre édition revue et augmentée, qui paraît à nouveau en 1866. Jusqu'à la fin du Second Empire (et l'aventure éditoriale se poursuit sous la Troisième République), le texte d'Amédée Thierry est publié et actualisé avec une grande fréquence, prouvant ainsi son succès public.

L'ouvrage de François-Auguste Mignet sur *Charles-Quint* (1852-1854) inspire une œuvre à Federico Faruffini, *Charles Quint et son fils Don Juan à Saint-Yuste* (Salon de 1866, n° 687).

Le grand absent de ces mentions d'historiens dont la réputation fut forgée sous la Restauration et la monarchie de Juillet est François Guizot, ce qui a lieu d'étonner considérant l'intense travail de publication qu'il mène tout spécialement sous le Second Empire.

Chacun des textes des historiens revendiqués par les artistes a connu des rééditions sous le Second Empire, créant une actualité et un engouement perceptibles dans le travail des peintres. La caractéristique commune des ouvrages de ces historiens dits libéraux, qui commencent à publier leurs travaux dans les années 1820, est la volonté de donner à la nation son histoire en tant qu'identité commune, permettant d'établir un lien entre le passé et le présent¹⁶. Héritiers de la Révolution française, ces auteurs tentent d'écrire une histoire du

¹⁵ LETERRIER Sophie-Anne, « Augustin Thierry », in AMALVI Christian (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 303 ; p. 211.

¹⁶ CHAUDONNERET Marie-Claude, *art. cit.*, p. 29.

peuple pour le peuple¹⁷. De plus, l'approche de la discipline se veut la plus scientifique possible, grâce à une méthodologie rigoureuse basée sur les sources permettant d'atteindre l'exactitude¹⁸. Dans ces textes, le souci de rendre la « couleur locale » est manifeste : les historiens s'attardent, au-delà des événements historiques majeurs, sur les mœurs, traditions, sentiments, afin de mieux comprendre ceux dont nous sommes les héritiers¹⁹. D'après Stephen Bann, Prosper de Barante aurait été le premier à introduire la couleur locale dans ses travaux²⁰. Les peintres du genre historique, genre qui se développe autour des années 1830 et dont les sujets portent sur l'histoire nationale, sont influencés par ces auteurs et s'inscrivent dans la démarche de recherche de couleur locale. Il n'est donc pas étonnant de constater la persistance de l'usage des sources historiques chez les peintres qui s'inspirent de l'histoire de France sous le Second Empire.

Les prises de position libérales de ces historiens comme Thierry, Thiers, Guizot, qui cherchent à établir une identité commune par les origines historiques de la France et qui utilisent le passé « comme arme politique, comme moyen de réconciliation »²¹, sont chargées d'une dimension politique que l'on ne retrouve pas toujours clairement chez les artistes, même chez ceux qui se spécialisent dans la peinture à sujet historique. Ainsi d'Isidore Patrois : il dépeint l'épopée de Jeanne d'Arc à travers une série de toiles, dont deux sont réalisées grâce à l'*Histoire de France* d'Henri Martin. L'intention patriotique du peintre peut être supposée, mais toutefois pas affirmée avec certitude. La citation d'une référence historique serait donc, dans bon nombre de cas, un garant de fiabilité et d'exactitude plus qu'une revendication politique.

Ce point est corroboré par le choix des sujets : bien qu'extraits d'ouvrages développant des événements historiques, les thèmes des tableaux sont régulièrement anecdotiques, et seule la présence d'un personnage historique empêche le basculement dans la peinture de genre. C'est le cas d'Albert Maignan, qui fait ses débuts au Salon en 1867, et qui va multiplier au cours de sa carrière les œuvres tirées de l'histoire²² : dans *Napoléon et Marie-Louise, le jour de leur mariage, parcourant la grande galerie du Louvre, où avait trouvé place toute la population opulente de Paris* (Paris, Salon de 1869, n° 1599), bien qu'il représente le jour de l'union entre Napoléon et Marie-Louise en s'appuyant sur le texte de Thiers, il figure avant tout une promenade impériale. Quant à Isidore Patrois, il se sert d'Henri

¹⁷ VENAYRE Sylvain, *Les Origines de la France, quand les historiens racontaient la nation*, Paris, Seuil, p. 37.

¹⁸ LETERRIER Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹ *Idem*, p. 13.

²⁰ BANN Stephen, *The Clothing of Clio*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 (1984), p. 38.

²¹ CHAUDONNERET Marie-Claude, *art. cit.*, p. 28.

²² SÉRIÉ Pierre, *Joseph Blanc (1846-1904), peintre d'histoire et décorateur*, Paris, RMN, 2008, p. 86.

Martin aussi bien pour un épisode majeur de la vie de Jeanne d'Arc, sa marche vers le supplice (*Jeanne d'Arc allant au supplice (Rouen, 1431)*), que pour une scène très secondaire où elle est raillée par ses geôliers (*Jeanne Darc insultée dans sa prison*). Pierre-Charles Comte qui, comme on l'a vu, revendique Prosper de Barante comme source d'inspiration, propose un moment en marge des grands événements historiques : avec la *Récréation de Louis XI*, le peintre se concentre sur les divertissements offerts au roi. Paul Mantz a qualifié le sujet d'« historiette », sans pour autant en nier la qualité²³. La référence à un ouvrage historique ne garantit pas la haute historicité du sujet choisi par les peintres.

C'est d'autant plus le cas en ce qui concerne certaines périodes reculées de l'histoire dont les historiens se sont emparés depuis peu : les Gaulois, par exemple, sont un sujet presque neuf, que le XIX^e siècle découvre progressivement et en particulier grâce à Amédée Thierry dès 1828. En dehors de quelques rares « moments historiques » comme la reddition de Vercingétorix à César (exploitée par Émile Lévy), les scènes de mœurs ont une importance majeure dans ces ouvrages. *L'Histoire des Gaulois* de Thierry est d'ailleurs généreuse en détails qui renforcent la « couleur locale », et qui peuvent aisément être repris par les artistes. Ainsi, Pierre de Coninck cite un extrait de l'ouvrage d'Amédée Thierry qui aborde un trait des mœurs des Gaulois : dans *L'Épreuve*, il y figure une jeune mère qui se conforme aux traditions imposant de laisser le Rhin décider si l'enfant vivra ou non. Il s'inspire du récit d'une période lointaine plus qu'il ne transcrit une page historique, comme le dit son biographe Gustave Derudder : « *Le peintre compose une page délicieusement impressionnante en méditant une page de l'historien* »²⁴. L'auteur confirme la force de l'intérêt sous le Second Empire pour la reconstitution d'une atmosphère autant que d'une scène historique :

« *Et notre peintre se préoccupe plus que de raison de la couleur locale, cette marotte romantique. Le voilà aux prises avec ses scrupules d'artiste consciencieux, condamné à reproduire l'image fidèle de la réalité, conforme matériellement aux données de l'histoire. L'œuvre d'Augustin Thierry ne lui fournissant pas de références suffisantes, il cherche ailleurs un complément d'information.* »²⁵

Pierre de Coninck prépare son œuvre en réalisant de nombreuses recherches, ce qui montre un grand souci de réalisme historique (et ce malgré les recommandations de son maître

²³ MANTZ Paul, « Salon de 1863 », *Gazette des beaux-arts*, tome XIV, 1^e juin, 6^e livraison, p. 505.

²⁴ DERUDDER Gustave, *Le peintre Pierre de Coninck et ses amis, 1828-1910*, Paris, Perrin et Cie, 1914, p. 267.

²⁵ *Idem*, p. 231.

Bonnat²⁶). Tendance fréquente pour les périodes reculées et peu renseignées, c'est la barbarie des temps premiers qui est mise en avant. Charles Clément, dans son compte rendu du Salon de 1868, nous offre une utile description de la toile de Pierre de Coninck, et évoque cette même barbarie jusque dans les formes corporelles de la jeune mère :

« On a besoin de cette indication du livret, car la scène ne se comprend pas d'elle-même. Au point de vue pittoresque, la composition n'est pas non plus irréprochable. La jeune mère est assise sur la berge du fleuve, la main sur sa bouche, suivant pleine d'anxiété le sort du frêle radeau sur lequel est placé le petit enfant. L'attitude et l'expression ont beaucoup de netteté et de force. Je ne peux pas dire que le type de cette jeune femme soit agréable; c'est une barbare. Mais si le dessin est un peu lourd et vulgaire, l'exécution est pleine d'intérêt. Elle est très personnelle, ferme, large, et la couleur est riche et brillante. C'est là un ouvrage très remarquable et qui promet beaucoup. »²⁷

L'œuvre est d'ailleurs récompensée par une médaille. Cette peinture à sujet historique s'ancre parfaitement dans son genre, en ce qu'elle se déroule à l'époque gauloise, qu'elle figure un aspect de la vie des ancêtres de la nation, et qu'elle est marquée par la « couleur locale ». Elle traduit finalement assez bien les intentions d'Amédée Thierry.

En définitive, quelle que soit l'importance historique du sujet, la démarche de citer en référence le nom d'un historien libéral correspond à un souci de rendre visible l'exactitude, la « vérité » d'un sujet, par opposition à une invention. On touche du doigt l'influence que les historiens libéraux ont pu avoir sur les artistes, ou plus exactement la discipline historique telle qu'elle est conçue au XIX^e siècle : elle doit s'appuyer sur des sources fiables, des données abondantes analysées en vue d'obtenir un regard aussi « vrai » que possible. Les artistes qui ont recours aux textes des historiens mettent en œuvre la même méthode.

Historiens et peintures engagées

Si nous n'avons pas constaté de lien entre les références aux historiens libéraux et un positionnement politique des peintres qui s'en inspirent, en revanche des corrélations

²⁶ « Mais Bonnat s'élève contre cet amour de l'accessoire avec l'indépendance d'un maître, qui sait ce qu'il y a à prendre et à laisser : " il faut que tu termines ton tableau à Rome ; va vivement ; n'attends pas le soleil, et ne te préoccupe pas trop des costumes de l'époque. Fais de la peinture comme tu sais en faire, solide ; peu importe, je crois, que vos personnages soient habillés comme des Gaulois ou comme des Romains. Fais des hommes ; et moque-toi du reste " », *Ibidem*, p. 231.

²⁷ CLÉMENT Charles, *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 mai 1868.

idéologiques peuvent être remarquées dans le cas de certains sujets (sur l'histoire des Protestants, de la Révolution française) pour lesquels les artistes s'appuient sur des auteurs spécialisés dans ces thématiques.

Lorsque Pierre-Antoine Labouchère présente au Salon de 1864 son *Épisode de la guerre des Cévennes (1703)* (Paris, Salon de 1864, n° 1054 ; Mialet, musée du désert), il ajoute un texte extrait de l'*Histoire des pasteurs du désert, depuis la révocation de l'Édit de Nantes jusqu'à la révolution*, écrit par Napoléon Peyrat (édition M. Aurel, Paris, 1842). L'auteur y développe l'histoire des Protestants, lui-même ayant été élevé dans cette confession²⁸. Labouchère est né à Nantes, dans une région où les affrontements entre catholiques et protestants ont été virulents ; attaché à l'histoire de la Réforme et protestant également, il n'est donc pas étonnant de le voir faire référence au travail de Peyrat²⁹. De plus, bien que le titre de sa toile annonce une scène de bataille, celle-ci est en réalité reléguée à l'arrière-plan, le véritable sujet de l'œuvre étant Jean Cavalier, disposé au centre de l'œuvre et valorisé à la fois par la composition et par les effets de couleur et de lumière. Ce « prophète-camisard » est ici présenté à la manière d'un roi. Cela confère à l'œuvre un caractère presque militant, dans un contexte de réconciliation de l'Église catholique avec l'État sous le Second Empire.

La même démarche peut être observée chez le peintre Léon Fauré : pour sa toile *Jean Huss devant l'Empereur Sigismond* (Paris, Salon de 1861, n° 1066 ; Toulouse, musée des Augustins), il indique comme source l'*Histoire du Concile de Constance (1714)* de Jacques Lenfant³⁰. L'ouvrage, réédité plusieurs fois au XVIII^e siècle et qualifié de « livre exact et intéressant »³¹ par le Larousse du XIX^e siècle, est écrit par un historien protestant qui y défend le réformateur Jean Huss (ou Hus). Bien que les opinions religieuses de Fauré ne nous soient pas connues, le choix de cette source ainsi que l'extrait qui insiste sur la trahison de Sigismond suggère un point de vue en faveur de Huss et donc de la Réforme.

Un parti pris politique en faveur de la Révolution française est visible dans le cas de Jules Garnier : il présente au Salon de 1870 une toile figurant *Mlle de Sombreuil* (Paris, Salon de 1870, n° 1133), et ajoute en référence le livre de Bernard-Adolphe Granier de Cassagnac, *Histoire des Girondins et des massacres de septembre* (E. Dentu, Paris, 1860). Sous le Second

²⁸ CABANEL Patrick, « Napoléon Peyrat », in AMALVI Christian (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 254.

²⁹ Voir la monographie consacrée à cet artiste par BONIOL Françoise, *Pierre-Antoine Labouchère, un peintre protestant du XIX^e siècle*, Carrières-sous-Poissy, La Cause, 2010.

³⁰ LENFANT Jacques, *Histoire du concile de Constance*, Amsterdam, Humbert, 1714.

³¹ LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, t. X, p. 359.

Empire, cet auteur est très engagé politiquement en faveur des Bonaparte ; de plus, il revendique le mérite d'utiliser une particule qu'il aurait simplement ajoutée à son nom, ce qui suggère une ambition de noblesse et une position défavorable vis-à-vis des révolutionnaires dont il est question dans son ouvrage³². Le choix de Jules Garnier de figurer l'épisode où l'aristocrate Marie de Virot Sombreuil, comtesse de Villelume, se met en danger et parvient à attendrir les bourreaux révolutionnaires de son père, va dans le sens d'une critique de la brutalité de la Révolution française. L'usage de cette référence renforce une intention que l'on pouvait supposer d'après le choix du sujet.

Plusieurs artistes s'inspirent des œuvres de Jules Michelet. L'historien a su affirmer au cours de sa carrière « son engagement démocratique, nationaliste et anticlérical », ainsi que son intérêt pour la Révolution française³³. On peut donc s'interroger sur le positionnement des peintres qui se réclament de lui pour leurs œuvres. Trois artistes le mentionnent comme source : Sophie Jobert, pour *Jeanne Darc* [sic], à Poitiers (Paris, Salon de 1867, n° 803), cite un extrait de son ouvrage *Jeanne d'Arc* publié en 1853 (Hachette) et réédité dès 1863 ; Adolphe Aze intègre l'auteur directement dans le titre de son œuvre, « *Louis XI promenait dans Lyon, par les boutiques, le vieux René pour l'amuser aux marchandises ; lui, il prit les marchandes* » (Michelet) (Paris, Salon de 1869, n° 85), et fait référence à l'*Histoire de France* publiée en 1833 et rééditée de nombreuses fois, en particulier sous le Second Empire ; enfin Paul-Jacques-Aimé Baudry, pour sa *Charlotte Corday, dit aussi Marat dans sa baignoire* (Paris, Salon de 1861, n° 151 ; Nantes, musée des beaux-arts), mentionne comme source *Les Femmes de la Révolution*, paru en 1854. Dans les deux premiers cas, le texte de Michelet semble avant tout servir de caution scientifique (l'approche du sujet est pour l'un sensible et l'autre anecdotique, nous reviendrons sur ces points). Au contraire, Paul Baudry reprend une partie du texte de l'historien et ancre la scène dans son contexte par le travail sur les costumes et le décor : « *Il s'y exprime en historien minutieux et fidèle de la réalité* »³⁴. Toutefois, il propose une vision qui diffère de celle du très républicain Michelet : dans la toile (et contrairement à la *Mort de Marat* de Jacques-Louis David, que Baudry avait en tête), Marat est écarté du devant de la scène au profit de Charlotte Corday, qui devient le sujet

³² Cette question de la particule est longuement évoquée dans l'article consacré à Granier de Cassagnac dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* ; il y est également dit que ses ouvrages historiques « *ne sont que des pamphlets* » sans autre méthode que de récuser le travail des historiens qui l'ont précédé. LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, t. VIII, p. 1455.

³³ GRONDEUX Jérôme, « Jules Michelet », in AMALVI Christian (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 222.

³⁴ BERNARD Yves-Michel (dir.), *Baudry (1828-1886)*, cat. exp., Musée d'art et d'archéologie, La Roche-sur-Yon (17 janvier-31 mars 1986), 1986, p. 72.

principal. Les pages que Jules Michelet accorde à la républicaine modérée Charlotte Corday sont marquées par sa fascination pour la jeune meurtrière³⁵. Bien qu'elle soit issue de la noblesse et qu'elle ait assassiné un des acteurs majeurs de la Révolution, elle est vue par l'historien comme une héroïne patriote qui a voulu combattre la tyrannie quitte à sacrifier sa personne. Baudry transcrit cette image dans sa toile, bien qu'il reste délicat de préciser ses positions politiques, tour à tour absentes ou changeantes³⁶.

Eugène Beyer se réfère probablement davantage au Michelet anticlérical. Il présente au Salon de 1865 *Une famille réformée, en 1685* (Paris, Salon de 1865, n° 181) et ajoute dans le livret une référence à l'*Histoire de France* de Michelet. Il fait mention du tome VIII consacré à l'histoire de la Réforme. Beyer était peintre, mais avant tout homme politique : député à l'Assemblée nationale du 13 mai 1849 au 20 juin 1850, il siège au groupe d'extrême gauche de la Montagne. Fervent républicain qui s'exprime dans cette œuvre comme défenseur de la liberté d'expression (l'extrait révèle l'intention : « *Après la révocation de l'Édit de Nantes, les familles réformées se cachaient pour célébrer leur culte* »), ses idées rejoignent certainement celles de Michelet dont l'évocation dans le livret n'est donc pas surprenante.

La référence à l'ouvrage *l'Histoire de saint Just* d'Ernest Hamel, par le peintre Adrien Tournachon (dit Nadar jeune) pour sa toile figurant *Les derniers moments de saint Just* (Paris, Salon de 1870, n° 2761), n'est pas non plus anodine. Si nous ignorons les intentions précises du peintre, Hamel était en revanche connu pour ses idées républicaines et prorévolutionnaires, et pour la polémique qu'a suscitée la publication de son livre en 1859, censuré par le gouvernement de Napoléon III³⁷. Mentionner ce réprouvé représentait donc un risque, ce qui tend à prouver ainsi l'engagement politique du peintre.

Ces quelques cas, qui restent ponctuels, révèlent que la mention d'un auteur peut être liée à la volonté d'affirmation d'une idéologie.

Citer des historiens contemporains des événements : entre tradition et souci d'authenticité de la source

³⁵ « *Des dramaturges médiocres, mais aussi Lamartine, Michelet, cèdent à la fascination de ce sujet* », PLANTÉ Christine, « Du bon usage de Charlotte Corday », *L'Homme et la société, Dissonances dans la Révolution*, n° 94, 1989, p. 53. François Giroud parle même d'un regard plein de tendresse à propos de la description que fait Michelet de Charlotte Corday : « *Le récit que fait Michelet de cet épisode [...] est tout de tendresse pour le pure héroïne* », MICHELET Jules, *Les femmes de la Révolution*, édition présentée et commentée par GIROUD Françoise, Paris, éditions Carrere, 1988, p. 39.

³⁶ BERNARD Yves-Michel (dir.), *op. cit.*, p. 37-39.

³⁷ « Hamel (Louis, Ernest) », *Dictionnaire des parlementaires français, notices biographiques sur les ministres, députés et sénateurs français de 1889 à 1940*, tome VI, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 1936.

Les artistes qui choisissent de s'inspirer d'ouvrages anciens (quatre pour les époques médiévale et moderne) ou antiques (cinq mentions) écrits par des historiens contemporains des événements, s'appuient sur une source qui garantit l'authenticité des scènes reproduites et ancrent plus encore leur démarche dans la recherche de vérité historique.

C'est particulièrement remarquable dans les cas où les références choisies sont peu accessibles et méconnues du public. Léon Bailly, pour sa toile *Abélard au concile de Sens (1140)* (Paris, Salon de 1861, n° 105), mentionne « *Hist. D'Abélard, Dom Gervaise* » qui correspond à une biographie d'Abélard (ou Abailard), philosophe et théologien du XII^e siècle célèbre pour ses échanges épistolaires avec Héloïse³⁸ (dont François-Armand Gervaise publia la traduction en 1723³⁹). La biographie, *La vie de Pierre Abeillard, abbé de S. Gildas de Ruis, Ordre de S. Benoist, et celle d'Héloïse, son épouse, première abbesse du Paraclet*, est moins connue ; elle est publiée chez Musier et Barois en 1720 et rééditée à plusieurs reprises⁴⁰. Dans l'introduction, Gervaise justifie l'exactitude de son texte grâce à l'usage de sources incontestables : « *C'est sur les œuvres mêmes d'Abeillard, dont je donne en même temps l'analyse, que j'ai puisé les faits principaux et toutes les circonstances de sa vie* »⁴¹. Il explique également avoir croisé ses sources avec d'autres textes écrits par des auteurs de la même époque ou plus récents. En se référant à Gervaise, Bailly montre sa recherche d'une restitution des faits aussi exacte que possible.

Il en est de même pour l'*Épisode de la conquête des Canaries*, dit aussi *Baptême de sauvages aux Canaries* (Salon de 1868, Angers, musée des beaux-arts) d'Alexandre Leloir : il précise dans le livret du Salon qu'il a réalisé sa toile « *D'après "Histoire de la conquête des Canaries" par Jehan de Bethencourt* ». L'ouvrage, compte rendu de la main de l'explorateur Jean de Béthencourt (v. 1360-1425), ne sera édité qu'en 1630 par Pierre Bergeron. L'authenticité du récit est attestée par le fait qu'il est écrit par l'explorateur lui-même. La graphie « Jehan », remplacée dans les rééditions postérieures par « Jean »⁴² suggère que Leloir s'est servi de la première édition.

³⁸ LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, t. I, p. 8.

³⁹ GERVAISE François-Armand, *Les véritables lettres d'Abeillard et d'Héloïse, tirées d'un ancien manuscrit latin trouvé dans la bibliothèque de François d'Amboise conseiller d'État. Traduites par l'auteur de leur vie, avec des notes historiques & critiques très-curieuses, tomes I et II*, Paris, chez Jean Musier, 1723.

⁴⁰ OBERSON Roland, *Héloïse-Abélard, Correspondance, nouvelle version des lettres I-VI*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 97.

⁴¹ GERVAISE François-Armand, *op. cit.*, p. 4-5.

⁴² Notamment dans le recueil d'Édouard Charton, *Voyageurs anciens et modernes*, dont le volume 3 contient le texte de Jean de Béthencourt (Paris, Bureaux du Magasin Pittoresque, 1863).

Un ouvrage peu connu, car *a priori* non réédité depuis 1622, est mentionné par Pierre-Charles Comte dans le livret du Salon de 1869 pour sa toile *Bohémiens faisant danser des petits cochons devant Louis XI malade* (Paris, Salon de 1869, n° 531) : il s'agit du texte de Jean de Saint-Gelais, *Histoire de Louys XII, roy de France, père du peuple, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, et en Italie, jusques en l'an 1510*. Le manuscrit est découvert par l'éditeur Théodore Godefroy qui le publie en 1622. Comte utilise probablement cette version, qu'il aura peut-être trouvée dans les bibliothèques parisiennes. Dans le livret du Salon, il ajoute seulement « J. de Saint-Gelais ». Il faut dire que depuis 1863, Comte a cessé d'indiquer des références ou d'adjoindre des textes dans les livrets du Salon. La mention d'une référence pour sa toile de 1869 répond peut-être à un besoin spécifique, la scène n'ayant jamais été représentée. En réalité, la lecture de l'ouvrage de Gelais révèle que la scène de Louis XI et les bohémiens n'apparaît pas ; le récit concernant Louis XI est d'ailleurs assez court, limité aux éléments essentiels de son règne, dans une section qui introduit l'histoire de Louis XII⁴³. Comte s'est-il servi de cette référence factice uniquement pour « rendre historique » une saynète qu'il a imaginée ? Il peint en 1863 une toile au sujet similaire (*Récréation de Louis XI*, Paris, Salon de 1863, n° 441), une chasse de rats par des chiens organisée pour le divertissement du roi malade, racontée par Prosper de Barante dans son *Histoire des ducs de Bourgogne* : ce dernier ne fait pas plus mention de l'histoire des bohémiens. Cette histoire est probablement inventée par Comte, et la référence à Saint-Gelais, ouvrage confidentiel, sert sans doute de simple caution historique. Le choix du peintre d'évoquer un auteur peu connu comme Saint-Gelais, ce qui laisse supposer des recherches préparatoires approfondies, permet certainement à Comte de faire montre de son érudition.

Parmi les sources des peintres, d'autres auteurs sont en revanche réputés et leurs ouvrages sont réédités et diffusés au XIX^e siècle. Charles-Alexandre Crauk se sert, pour son tableau le *Baptême de Clovis* (Paris, Salon de 1861, n° 761), de l'*Histoire des Francs* écrite par Grégoire de Tours (vers 538 – vers 594). L'auteur décrit l'histoire des rois francs à partir de Clovis⁴⁴. L'ouvrage en latin est publié en 1561, puis des traductions en français sont régulièrement éditées au XVII^e siècle. François Guizot en fournit une nouvelle version en 1823 (éditée chez J.-L.-J. Brière, dans le recueil paru sous le titre *Collection des mémoires*

⁴³ SAINT-GELAIS Jean de, *Histoire de Louys XII, roy de France, père du peuple, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, et en Italie, jusques en l'an 1510*, publié par Théodore Godefroy, Paris, chez Abraham Pacard, 1622. Le récit de la maladie et de la mort du roi, dans lequel la scène des bohémiens devrait se trouver, se trouve aux pages 42-43.

⁴⁴ TEILLET S., « Grégoire de Tours », in DIDIER Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p. 1407.

relatifs à l'histoire de France, depuis la fondation de la monarchie française jusqu'au 13^e siècle ; avec une introduction, des suppléments, des notices et des notes), qui est revue et augmentée en 1861 (chez Didier). Henri Bordier fournit également une traduction qui est publiée entre 1859 et 1861 chez Firmin-Didot. Les travaux de Grégoire de Tours étaient bien diffusés au XIX^e siècle et sous le Second Empire, ce qui a contribué à faire connaître la scène du baptême de Clovis. Un autre historien du haut moyen-âge est cité par les peintres : Eginhard, aristocrate proche de la cour impériale, écrit vers 826 une *Vie de Charlemagne*, qui connaît rapidement un grand succès⁴⁵. Le peintre Louis-Frédéric Schutzenberger cite cet ouvrage en référence⁴⁶ à sa toile *Charlemagne essayant d'apprendre à écrire* (Paris, Salon de 1867, n° 1395). Il utilise probablement l'édition et la traduction de 1823 par François Guizot, citée plus haut⁴⁷.

L'utilisation et la mention de sources antiques n'est pas une démarche totalement inédite : l'Académie imposait déjà des sujets sur l'Antiquité gréco-romaine dont les scènes étaient empruntées aux grands auteurs. Aussi, lorsque les sujets concernent la guerre des Gaules ou l'époque gallo-romaine, certains artistes marqués par l'enseignement académique se tournent naturellement vers ces mêmes auteurs antiques.

Charles Landelle s'inspire de Tacite pour sa toile intitulée *Velléda* (Paris, Salon de 1870, n° 1566) : il indique que le sujet provient des *Histoires*, au livre IV et chapitre 61 qui correspond à la description du personnage de la prêtresse Velléda. Le peintre Louis-Marie Baader, pour sa part, utilise les *Annales* de Tacite lorsqu'il cherche à peindre sa *Révolte des Bretons et destruction de la colonie romaine de Camulodunum* (Paris, Salon de 1863, n° 64). Les *Commentaires de la Guerre des Gaules* de Jules César sont référencés par deux artistes : Joseph Navlet indique qu'il s'appuie sur les « *Commentaires de César* » pour la réalisation de *Arioviste suspend sa marche contre César* (Paris, Salon de 1864, n° 1421). Le sujet est développé dans le livre I qui décrit la bataille de l'armée de César contre celle des Suèves, des Germains dont le chef était Arioviste. Au Salon suivant, le peintre Dominique Grenet expose *Cavaliers senones fuyant dans leurs forêts* (Paris, Salon de 1865, n° 952), fait ajouter dans le livret le titre latin « *De Bello Gallico* » et précise « *liv. VI, chap. III* ». Le chapitre

⁴⁵ ALIBERT Dominique, « Eginhard », in AMALVI Christian (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 96-97.

⁴⁶ Dans la traduction publiée aux Belles Lettres en 2014, ce passage est le suivant : « *Mais ce travail, entrepris trop tard et à un âge trop avancé, se solda par un succès relatif* », SOT Michel, VEYRARD-COSME Christine, *Éginhard, vie de Charlemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (1938), p.61.

⁴⁷ GUIZOT François, *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France, depuis la fondation de la monarchie française jusqu'au 13^e siècle ; avec une introduction, des suppléments, des notices et des notes*, Paris, J.-L.-J. Brière, 1823-1825.

correspondant ne comporte en réalité aucune scène de fuite de cavaliers senones. Le sujet de la toile est donc sans doute une libre interprétation du texte antique et non une reprise littérale de César : les *Commentaires* sont certainement cités pour resituer la scène dans son contexte. Cette peinture est d'ailleurs davantage un paysage historique, Grenet étant avant tout un paysagiste ; il s'adonne seulement ponctuellement à des sujets historiques (au Salon de 1846 il avait déjà présenté une *Velléda*, tirée des *Martyrs* de Chateaubriand, n° 821). Sa spécialisation dans le paysage est peut-être ce qui le pousse à citer ses sources lorsqu'il s'aventure sur le terrain des peintres de sujet historique.

Eugène Glück se réfère à un auteur moins connu pour sa toile *César et le Gaulois*, dit aussi *César sauvé* (Paris, Salon de 1864, n° 830 ; Mulhouse, musée des beaux-arts) : il cite les *Commentaires sur Virgile* de Maurus Servius Honoratus, grammairien latin du IV^e siècle après J.-C.⁴⁸, dont le manuscrit le plus ancien retrouvé (copié à partir du texte original en grec) date de l'an 800 environ⁴⁹. Il existe une version latine éditée en 1826 en Allemagne⁵⁰, mais l'ouvrage semble peu aisé à trouver en 1864. De plus, cette référence érudite ne semble pas exacte : il nous a été impossible de trouver la relation d'un quelconque combat impliquant César. Ainsi, il apparaît que le choix de Glück de citer cette source correspondrait là encore au besoin de garantir la vérité et l'authenticité de la scène représentée.

Dans le cas de Baader, Landelle et Glück, on peut supposer que la démarche de citer les auteurs antiques s'inscrit dans une habitude héritée de leur passage sur les bancs de l'École des beaux-arts. Navlet à l'inverse, qui ne l'a pas fréquentée, s'est spécialisé dans le sujet historique, mais sa toile sur Arioviste est la seule pour laquelle il ajoute une référence dans les livrets des Salons.

Transcription de textes et chroniques : la restitution objective des faits

Six artistes empruntent leurs sujets à des recueils de documents historiques ou à des textes qualifiés de chroniques. Il s'agit d'ouvrages qui se veulent objectifs. La chronique est définie au XIX^e siècle comme « *histoire, récit dans lesquels les faits sont simplement enregistrés dans l'ordre de leur succession et sans grand souci de leur importance relative* »⁵¹, et le dictionnaire Larousse du XIX^e siècle précise que ce sont des textes qui sont écrits « *sans que*

⁴⁸ Coll., *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen-Âge*, Brepols, 1991, p. 775.

⁴⁹ JEUNET-MANCY Emmanuelle, *Servius, commentaires sur l'Énéide de Virgile*, Introduction, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. CXXVIII.

⁵⁰ *Commentarii in Virgilium Serviani*, Göttingen, édité chez Vandenhoeck et Ruprecht, 1826.

⁵¹ LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, t. IV, p. 244.

l'auteur s'attache [...] à en indiquer les causes, à en montrer l'enchaînement »⁵². Ce sont des comptes rendus des événements, et en cela ils restituent une vision aussi objective, aussi authentique que possible.

Claudius Jacquand, peintre habitué aux sujets inspirés de textes historiques, choisit cette catégorie de sources : il indique dans le livret du Salon de 1861 que pour sa toile *Gaston, dit l'Ange de Foix, quitte sa mère réfugiée à la cour de Charles le Mauvais, son frère ; pour retourner au château de Foix* (Paris, Salon de 1861, n° 1608 ; Autun, musée Rolin), il se sert de « Froissart », qui a écrit à la fin du XIV^e siècle des chroniques sur son époque. En 1838, Jacquand avait déjà exposé une toile sur le même sujet, *Le jeune Gaston (dit l'Ange de Foix)* (Paris, Salon de 1838, n° 957), qui illustre l'épisode de la mort de Gaston IV de Foix-Béarn, dit l'Ange de Foix ; d'après Froissart, le jeune homme aurait été assassiné par son père, Gaston-Fébus. Dans le livret du Salon de 1838, le peintre indique la référence aux *Chroniques* de Froissart, il ajoute la date de 1342 ainsi qu'un long texte extrait de l'ouvrage expliquant la scène. Pour la toile de 1861, Jacquand indique seulement le nom de l'auteur, ce qui laisse supposer que le public était désormais habitué à cette référence. Les *Chroniques* ont d'ailleurs été publiées à de nombreuses reprises au XIX^e siècle : en 1824-26 chez Verdière et Carey, en 1835-40 chez Desrez, en 1852 par la Société du Panthéon Littéraire, et les rééditions se multiplient encore entre 1861 et 1870. À la date de la création de l'œuvre de Jacquand, les *Chroniques* étaient sans doute connues, ou du moins accessibles au public. Ajoutons qu'en 1838, le journal *Le Magasin Pittoresque* diffuse une reproduction gravée de la toile *Le jeune Gaston, (dit l'Ange de Foix)*, ainsi qu'un long commentaire complété par un extrait des *Chroniques* de Froissart⁵³.

Une autre chronique est utilisée par deux artistes : Jules Boncza-Tomaszewski, pour sa toile figurant *l'Entrée de Louis XI à Paris* (Paris, Salon de 1869, n° 263), ajoute dans le livret du Salon de 1869 la mention « *Jean de Troyes* » ; la même année Antony Serres, pour *Louis XI et l'oiseleur* (Paris, Salon de 1869, n° 2191) indique comme source du court texte qu'il fait imprimer dans le livret : « *chronique scandaleuse* ». L'ouvrage, identique dans les deux cas, est une chronique du XV^e siècle dont on a longtemps pensé qu'elle était de la main de Jean de Troyes ; en 1891, Bernard de Mandrot vient rétablir Jean de Roye, le secrétaire de Jean II duc de Bourbon, comme son véritable auteur⁵⁴. Cette chronique est dite « scandaleuse », ce qui

⁵² *Idem.*

⁵³ *Le Magasin Pittoresque*, 1838, première livraison, sixième année, p. 119 à 123.

⁵⁴ Le manuscrit fr.5062 conservé à la BnF comporte la signature de Jean de Roye. MANDROT Bernard de, « Quel est le véritable auteur de la chronique anonyme de Louis XI, dite la Scandaleuse ? », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1891, n° 52, p. 129-133.

l'inscrit dans une catégorie spécifique de ce genre : un « *récit des propos méchants, des médisances qui courent dans une ville sur certaines personnes* »⁵⁵. Or, cet adjectif est associé à la chronique de Jean de Royes bien après son écriture⁵⁶ : le titre initial était sobrement *Histoire de France de 1461 à 1479*. L'appeler « scandaleuse » permettait surtout de piquer la curiosité des lecteurs. En 1820, Claude Petitot fait paraître aux éditions Foucault l'ouvrage *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France : depuis le règne de Philippe-Auguste, jusqu'au commencement du dix-septième siècle*, dans lequel on retrouve le texte de Jean de Roye. L'ouvrage est réédité plusieurs fois au fil du siècle, et notamment sous Napoléon III (en 1866 chez Didier). L'une de ces éditions a certainement servi aux deux artistes pour leurs toiles. Tous deux sont des habitués des sujets historiques, qu'ils présentent fréquemment au Salon. On s'amusera de remarquer que si Jules Boncza-Tomaszewski cite l'auteur, Antony Serres choisit en revanche d'indiquer uniquement « chronique scandaleuse » afin d'attirer l'attention du spectateur. Cela tend aussi à dévaluer l'image de sérieux et d'authenticité du témoignage qui peut se rattacher à la chronique en tant que restitution de faits historiques.

Dans une démarche presque scientifique, le peintre messin Auguste Migette s'appuie pour son cycle de toiles portant sur l'histoire de Metz sur une très riche documentation historique⁵⁷ et notamment sur les *Chroniques messines*, recueil de documents relatifs à l'histoire de la ville de Metz réunis en 1838 par Jean-François Huguenin⁵⁸.

Plusieurs artistes font référence à des recueils ou des traductions de textes plus anciens. Jean-François Gose, pour son *Charles IX chez l'amiral Coligny* (Paris, Salon de 1863, n° 814), indique comme source : « *mémoires de l'Etat de France sous Charles IX* ». Ces miscellanées sont constituées par Simon Goulart, réformateur et humaniste français, qui les publie entre 1576 et 1578⁵⁹. Goulart réunit en un ouvrage des textes divers ayant trait à la question de l'État français face à la problématique de la Réforme⁶⁰. La contemporanéité et la

⁵⁵ LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, t. IV, p. 244.

⁵⁶ MANDROT Bernard de, *art. cit.*, p. 129-133.

⁵⁷ Cat. exp., *Auguste Migette 1802-1884 ou la chronique du pays messin*, Metz, Musées de la Cour d'or (12 décembre 2002-14 avril 2003), Metz, Gérard Klopp, 2002, p. 231.

⁵⁸ HUGUENIN Jean-François, *Les chroniques de la ville de Metz : recueillies, mises en ordre et publiées pour la première fois*, Metz, S. Lamort éditeur, 1838.

⁵⁹ HUCHARD Cécile, *D'encre et de sang, Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Champion, 2007, p. 126.

⁶⁰ « *On y trouve des récits événementiels diversement élaborés, des traités politiques, des documents d'archive et même des poèmes* ». Goulart est décrit comme « observateur engagé », et il donne sa vision des événements à travers le choix des textes : « *Goulart cherche à établir de la manière la plus claire que le massacre est l'aboutissement d'un plan concerté de la monarchie [...] et il se livre à une enquête et une collecte d'indices et*

nature des textes choisis attestent du parti-pris de l'auteur. Parmi ceux-ci se trouve un texte de François Hotman, *Vie de Coligny* (1575) que Goulart ajoute à son recueil⁶¹. Pourtant, ce texte n'évoque pas la scène d'échange avec Charles IX choisie par Gose : l'extrait apparaît en revanche dans d'autres ouvrages publiés au XIX^e siècle sur le sujet⁶². Il n'a pas été possible d'expliquer le lien entre le choix de ce sujet par Gose et l'ouvrage de Goulart⁶³.

Jules Quicherat publie également un recueil de textes médiévaux dans son livre *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc* (5 volumes entre 1841 et 1849). Le peintre Émile Philip en reprend un extrait exact pour sa toile *Jeanne d'Arc captive* (Paris, Salon de 1861, n° 2527). L'édition assez récente de ce livre l'a sans doute rendu aisément accessible. Un grand nombre d'ouvrages ont vu le jour au sujet de Jeanne d'Arc, mais celui-ci présente la particularité d'être un recensement de sources se voulant authentiques et complètes. Le sous-titre l'annonce clairement : les textes sont « *publiés pour la première fois d'après les manuscrits de la bibliothèque royale, suivis de tous les documents historiques qu'on a pu réunir et accompagnés de notes et d'éclaircissements* ». Les sources, puisque médiévales, sont en latin, et le passage choisi par Philip se trouve dans l'une des notes de bas de page dont Quicherat se sert pour donner ses explications au texte. On peut ainsi estimer que le souci de réalisme historique, garanti ici par la transcription de textes contemporains de l'événement, était au cœur de la démarche de Philip.

Les chroniques et les recueils de textes écrits par des contemporains des faits, bien que leur objectivité puisse parfois être douteuse, pouvaient être vus au XIX^e siècle comme des sources fiables où l'événement est transcrit avec exactitude. L'artiste qui y a recours montre ainsi son intention de rendre une époque avec fidélité.

La référence historique comme gage de sérieux

Les livrets des Salons révèlent que les peintres font référence à une grande variété de sources. Au-delà des catégories d'ouvrages citées précédemment, d'autres types de textes sont utilisés

de preuves minutieuses pour le démontrer. Aussi l'histoire telle que la racontent les Mémoires est-elle en partie fiction. » (*Idem*, p. 11). L'ouvrage est donc autant un recueil que des mémoires.

⁶¹ *Ibidem*, p. 117-118.

⁶² Notamment dans AUDIN Jean, *Histoire de la Saint-Barthélemy, d'après les chroniques, mémoires et manuscrits du XVI^e siècle*, Paris, Urbain Canel, 1826, p. 209 ; CAPEFIGUE Jean, *Histoire de la Réforme, de la Ligue, et du règne de Henri IV*, Paris, Dufey, 1834, p. 147 ; BOREAU Victor, *Les Reistres, chronique des guerres de religion*, Paris, Beauvais, 1836, vol. 2, p. 239.

⁶³ L'ouvrage de Goulart connaît un succès certain et sa postérité a duré jusqu'au XIX^e siècle : Alexandre Dumas s'en inspire directement pour *La Reine Margot*, publiée en 1844-1845. Peut-être est-ce par ce biais-là que Gose a pris connaissance de cette source.

par les artistes : les livres récents écrits par des auteurs parfois peu connus, les travaux des historiens locaux, ou encore les études réalisées par des écrivains spécialisés dans un sujet en particulier. Si nous ne pouvons systématiquement identifier les raisons précises des choix des artistes, il semble qu'ils cherchent avant tout à montrer la fiabilité historique de leur œuvre par la mention d'un historien, à s'inscrire dans une démarche presque scientifique.

Auguste Férugu, pour sa toile *"Un athée ne doit pas être à son aise ici"* (Paris, Salon de 1861, n° 1080) indique la référence suivante : « *Notice historique sur l'église cathédrale d'Amiens, H. Dusevel* ». Il s'agit d'un ouvrage publié en 1839 par Hyacinthe Dusevel, auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire et le patrimoine de la ville d'Amiens. Férugu a longtemps vécu à Amiens, et il s'est attaché à représenter des événements ayant eu lieu dans cette ville⁶⁴. Il est donc logique qu'il se soit servi d'une telle source : la scène se déroule à Amiens, et les habitants étaient certainement familiers des ouvrages de Dusevel.

Eugène-Louis Charpentier, pour sa toile *Derniers moments de Bonchamps, général de l'armée vendéenne, le 18 octobre 1793* (Paris, Salon de 1864, n° 361), se réfère au texte de Jacques Créteineau-Joly, *Histoire de la Vendée militaire* (1840-1842). Il est un auteur spécialisé dans l'histoire de cette période et par ailleurs lui-même originaire de Vendée⁶⁵.

Charles Richard-Cavaro, pour sa toile *Mort du connétable de Bourbon devant Rome* (Paris, Salon de 1864, n° 1630), mentionne comme source « histoire du connétable de Bourbon » et ajoute un extrait de texte. Il fait sans doute référence à un ouvrage de Pierre de Bourdeille, dit Brantôme, mais le peintre a plus probablement lu la citation dans le livre d'Alexandre Dumas, *La peinture chez les Anciens, suivi de l'histoire des peintres* paru en 1845⁶⁶, dans lequel l'auteur paraphrase Brantôme. La phrase choisie par Richard-Cavaro s'apparente nettement au texte de Dumas.

Lorsque Eugène-Ernest Hillemacher présente au Salon de 1866 *Marguerite d'Anjou* (Paris, Salon de 1866, n° 952 ; Montpellier, musée Fabre), princesse française devenue reine d'Angleterre au XV^e siècle, il se réclame de l'ouvrage *Histoire d'Angleterre depuis la*

⁶⁴ Le dictionnaire Bénézit indique que Férugu est né à Lille et mort à Amiens, alors que lui-même indique pour le livret du Salon qu'il est né à Amiens. (BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, tome 5, p. 375). L'autre toile relative à Amiens est : *L'Impératrice à Amiens ; journée du 4 juillet 1866*, dit aussi *L'impératrice Eugénie visitant les cholériques à l'hôtel-Dieu d'Amiens le 4 juillet 1866* (1867, Amiens, Musée de Picardie).

⁶⁵ Né à Fontenay-le-Comte, il publie des ouvrages historiques dont plusieurs abordent l'histoire de la Vendée sous la Révolution française : *Histoire des Généraux Vendéens ; Scènes d'Italie et de Vendée*. Sa bibliographie a paru dans *Les Contemporains*, 11 février 1894, p. 16.

⁶⁶ « *Alors ils lui firent prendre ses pinceaux, sa palette, ses couleurs et l'emmenèrent là où se trouvait le cadavre du connétable, que, tout vêtu de son armure, ils tinrent debout, et dont ils contraignirent Peruzzi à faire le portrait* ». DUMAS Alexandre, *La peinture chez les Anciens, suivi de l'histoire des peintres*, Bruxelles-Leipzig, Meline, Cans et cie, tome II, 1845, p. 220.

première invasion des Romains de John Lingard. En 1819, l'historien publie ses travaux qui sont rapidement traduits en français et édités plusieurs fois. Hillemacher s'en inspire directement, citant le texte⁶⁷, révélant le souci de trouver des sources aussi exactes que possibles, quitte à s'appuyer sur les auteurs étrangers.

Les sources des peintres sont en effet très variées : Eugène-Edmond Midy, qui aborde à deux reprises la rencontre entre Henri III et Bernard de Palissy (*Bernard de Palissy et Henri III*, Paris, Salon de 1861, n° 2179, et *Henri III visitant Bernard Palissy, prisonnier à la Bastille*, Paris, Salon de 1868, n° 1772⁶⁸), mentionne comme référence la biographie rédigée par Alphonse de Lamartine et publiée dans *Le Civilisateur, Histoire de l'humanité par les grands hommes* en 1852 (Palissy figure dans le volume I)⁶⁹. Alfred-Armand Forgeron, pour son *Louis XVII, chez Simon, à la prison du Temple* (Paris, Salon de 1870, n° 1078), cite l'ouvrage d'Alcide de Beuchesne, *Louis XVII, sa vie, son agonie et sa mort* (1852). Le peintre Auguste de Pinelli se sert de l'*Histoire de Marie Stuart* de Jean-Marie Dargaud pour sa toile *Après l'assassinat de Riccio* (Paris, Salon de 1861, n° 2557). Enfin, Paul-Mathieu Laurent, dit Laurent de l'Ardèche, politique et historien, publie en 1827 une *Histoire de Napoléon* (rééditée en 1839 et en 1852), parmi bien d'autres ouvrages politiques ; il inspire à Joseph Beaume sa toile "*là est Toulon !*" (Paris, Salon de 1869, n° 156).

On peut penser que la référence sert à garantir une certaine valeur à une toile à sujet historique dont on attend, traditionnellement, une source livresque.

B. L'Histoire par la petite porte

Les mémoires : une source subjective

On pourrait attendre des peintres de sujet historique qu'ils se réfèrent exclusivement à des ouvrages historiques. Pourtant, ils sont nombreux à revendiquer un autre type de source : les mémoires. Il s'agit d'un genre littéraire spécifique qui peut être défini comme des « *récits suivis écrits après coup dans lesquels un personnage relate ou fait relater ou laisse relater*

⁶⁷ LINGARD John, *Histoire d'Angleterre depuis la première invasion des Romains*, Paris, Charpentier, 1843, tome II, p. 559.

⁶⁸ Les titres et les textes qui les complètent montrent la grande ressemblance des sujets, ce qui soulève la question de savoir s'il ne s'agit pas de la même œuvre retravaillée ; les toiles n'étant pas localisées, on ne peut y répondre à ce jour.

⁶⁹ LETERRIER Sophie-Anne, « Alphonse de Lamartine », in AMALVI Christian (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 176-177.

par un tiers quelque chose de son passé »⁷⁰. La moitié des mémoires cités par les peintres remontent à l’Ancien Régime, ce qui n’étonne pas en raison de l’essor de ce genre à partir du XVII^e siècle. Au sein des commentaires des livrets des Salons, nous avons relevé vingt références à ces textes intimes que sont les mémoires.

Des épisodes de la vie d’Henri III sont extraits des *Mémoires* de Jacques-Auguste de Thou, publiés en 1620 (Arnold Scheffer, *Henri III reçoit à Chartres l’ambassade des ligueurs*, Paris, Salon de 1863, n° 1683) ou des *Mémoires-Journaux* de Pierre de l’Estoile⁷¹, écrits entre 1574 et 1611 (Jean-Achille Blairsy, *Le poste du cabinet du roi avant l’assassinat du duc de Guise*, Paris, Salon de 1869, n° 245, Toulouse, musée du Capitole).

Le Cardinal de Richelieu est représenté à partir des textes de Gédéon Tallemant des Réaux, dont Maxime du Camp dit qu’il est « l’anecdotier par excellence »⁷². Ses *Historiettes. Mémoires pour servir à l’histoire du XVII^e siècle*, écrits à partir de 1657 et publiés vers 1833, inspirent le peintre Oreste Cortazzo pour *Le cardinal de Richelieu et la reine-mère* (Paris, Salon de 1869, n° 553). Il reprend un passage du premier tome. Le cardinal est aussi décrit par Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, dont les *Mémoires* sont publiés en 1720 (posthumément, puisqu’il meurt en 1698), et que Jules Kienlin a lus pour son *Richelieu dansant la sarabande devant Anne d’Autriche et la duchesse de Chevreuse* (Paris, Salon de 1870, n° 1496).

Charles Quint est évoqué à travers deux publications, les *Mémoires* de l’homme de guerre et mémorialiste Martin du Bellay (1585), ouvrage utilisé par le peintre Pierre-Charles Comte pour son *Charles Quint et la duchesse d’Étampes* (Paris, Salon de 1863, n° 440), et les *Commentaires* du maréchal de France Blaise de Montluc⁷³, mémoires qu’il dicte dès 1570 et qui sont publiés pour la première fois en 1592⁷⁴. Édouard-Jean-Conrad Hamman s’en sert pour *Les dames de Sienne travaillant aux retranchements de la ville assiégée par Charles-Quint et Côme de Médicis, en 1553* (Paris, Salon de 1864, n° 911).

Bien que ne répondant pas au nom de « mémoires », les correspondances publiées peuvent y être apparentées : elles ont les mêmes caractéristiques (subjectivité, contemporanéité). Charles Richard-Cavaro emprunte à une des lettres de Pietro Aretino, dit

⁷⁰ DIDIER Béatrice (dir.), *op. cit.*, p. 2314.

⁷¹ Il s’agit davantage d’un journal quotidien que de mémoires, mais le genre étant très proche, nous choisissons de le maintenir ici.

⁷² DU CAMP Maxime, *Salon de 1861*, Paris, Bourdilliat et cie, 1861, p. 62

⁷³ « Le genre [des *Mémoires*] se rattache aussi aux commentaires (*César, Blaise de Monluc*) », DIDIER Béatrice (dir.), *op. cit.*, p. 2314.

⁷⁴ Il devient maréchal en 1574. CARABIN Denise, « La réception posthume des *Commentaires* de Blaise de Monluc chez Etienne et Nicolas Pasquier : naissance d’un symbole politique », *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2002/2, vol. 102, p. 179.

l'Arétin, le sujet de sa toile figurant *Le Titien à Madrid* (Paris, Salon de 1861, n° 2677), et choisit d'évoquer les rapports entre le peintre Titien et l'empereur Charles Quint à travers un épisode plus que secondaire : le déplacement d'une table pour le confort de l'artiste.

Louis XIV est évoqué dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV* de l'abbé de Choisy, publiés en 1727 puis à nouveau en 1853 (Jacques-Edmond Leman, *Louis XIV et les ambassadeurs du roi de Siam*, Paris, Salon de 1867, n° 945), ainsi que dans les mémoires de Madame Campan, intitulés *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, Reine de France et de Navarre, suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI* publiés en 1822-1823 (Jean-Léon Gérôme, *Louis XIV et Molière*, Paris, Salon de 1863, n° 769). Jeanne Campan inspire également une œuvre traitant de la reine Hortense (Eugène Lejeune, *La reine Hortense à Écouen*, Paris, Salon de 1867, n° 931).

Le comte de Forbin, lui, décrit ses propres aventures dans ses mémoires publiés en 1730 qui donneront son sujet à Auguste-François Biard pour la *Capture d'un vaisseau anglais dans le port de Malamocco, près Venise, par le chevalier de Forbin* (1870, Aix-en-Provence, Musée Granet).

Les artistes qui représentent Napoléon Bonaparte font référence à cinq textes qui relatent sa vie. Ce sont les mémoires d'auteurs qui ont en commun d'avoir fréquenté personnellement l'Empereur, de près ou de loin. Ainsi, Louis-François-Joseph de Bausset, préfet du palais des Tuileries et chambellan de Napoléon I^{er}, sert ce dernier quotidiennement⁷⁵. En 1827, il publie ses *Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du Palais et sur quelques événements de l'Empire depuis 1805 jusqu'au 1^{er} mai 1814 pour servir à l'histoire de Napoléon*, dont Frédéric Legrip se sert pour sa toile *L'Empereur Napoléon I^{er} donne audience à la comtesse de Bonchamps, veuve du général vendéen* (Paris, Salon de 1863, n° 1154 ; Versailles, Assemblée nationale). Bausset précise dans son texte que cette entrevue de l'Empereur avec la comtesse a eu lieu « sur [s]a demande », ce qui renforce l'authenticité du témoignage.

Le baron Dominique-Jean Larrey, chirurgien militaire des campagnes napoléoniennes, écrit également ses mémoires qu'il publie entre 1812 et 1817, les *Mémoires de chirurgie militaire et campagnes*. L'ouvrage inspire à Alfred Mouillard son œuvre intitulée *Le docteur Larrey, fait prisonnier par les Prussiens, qui l'avaient pris pour l'empereur, dans la nuit qui*

⁷⁵ Il assistait notamment à son déjeuner, et faisait lecture des journaux. JULLIAN Pierre-Louis-Pascal de, *Galerie historique des contemporains*, Aug. Wahlen et compagnie, Bruxelles, 1822, p. 367.

suivit Waterloo, est reconnu par le médecin, son ancien élève à Berlin, qu'on avait chargé de lui bander les yeux, au moment où on allait le fusiller (Paris, Salon de 1864, n° 1402).

Emmanuel de Las Cases, écrivain et officier de marine qui a accompagné Bonaparte durant son exil sur l'île Sainte-Hélène, a transcrit les pensées et conversations de l'Empereur, qu'il met en forme en 1823 sous le titre de *Mémorial de Sainte-Hélène*. Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé s'y réfère pour son *Épisode du retour de l'île d'Elbe (mars 1815)* (Paris, Salon de 1864, n° 124).

Le baron Claude-François de Ménéval, écrivain et secrétaire des Bonaparte, s'adonne aussi au genre des mémoires en publiant en 1845 *Napoléon et Marie-Louise, Souvenirs historiques*, textes qui seront complétés par le fils de l'auteur et réédités sous le titre de *Mémoires pour servir à l'histoire de Napoléon I^{er}* en 1849. Le peintre Eugène Fichel en tirera la scène de *L'Empereur Napoléon I^{er} combinant les manœuvres (Palais de Compiègne)* (Paris, Salon de 1865, n° 816).

Général des armées de Bonaparte et historien, le comte Philippe-Paul de Ségur fait paraître en 1824 son récit de *l'Histoire de Napoléon et de la Grande Armée pendant l'année 1812*, auquel Charles-Louis Viel-Cazal emprunte le passage concernant *L'Empereur haranguant les traînards de l'armée, près de Smolensk* (1865, Musée national du château de Bois-Préau).

Une autre référence concerne l'impératrice Joséphine : les *Mémoires sur la vie privée de Joséphine, sa famille et sa cour* (publiés en 1833) ont été écrits par Marie-Jeanne Avrillon qui, comme elle l'indique sur la page de titre de son ouvrage, était première femme de chambre de l'Impératrice. Jean-Louis-Hector Viger-Duvigneau l'a lu avant de peindre son tableau *L'impératrice Joséphine avant le sacre* (Paris, Salon de 1865, n° 2173).

Enfin, trois ouvrages appartenant au type des mémoires servent de référence à des artistes représentant la Révolution française. Dans chaque cas, il s'agit de récits de la main d'acteurs des événements : Antoine-Vincent Arnault, auteur dramatique ayant exercé des fonctions politiques, écrit les *Souvenirs d'un sexagénaire* (1833) auxquels Auguste-François Biard emprunte un passage pour sa toile *l'Épisode de la fête de l'Être suprême le 20 prairial 1794* (Paris, Salon de 1864, n° 164). Le comte Beugnot, qui fut député à l'Assemblée législative, emprisonné sous la Terreur, préfet de Rouen sous le Consulat puis conseiller d'État et plusieurs fois ministre, rédige ses mémoires que son petit-fils fait publier en 1866 ; trois ans plus tard, Jules-Joseph Dauban expose au Salon *Mme Roland se rendant au Tribunal révolutionnaire* (Paris, Salon de 1869, n° 624) en faisant mention de l'ouvrage du comte. Il

faut encore citer la *Notice historique sur la vie et les ouvrages du comte Lanjuinais* (1832) écrite par le fils de Lanjuinais : le témoignage n'est pas direct, contrairement aux mémoires, mais il s'y apparente, étant rédigé par son fils. Charles-Louis Müller reprend ce texte pour sa toile *Lanjuinais à la tribune (2 juin 1793)* (1868, Paris, Assemblée nationale).

Plusieurs catégories peuvent être distinguées parmi ces mémorialistes⁷⁶ : la majorité (10) ont été des acteurs directs des événements, tels les hommes politiques (Jacques-Auguste de Thou, Louis-Henri de Loménie, Antoine-Vincent Arnault, le comte Beugnot et Jean-Denis de Lanjuinais) ou les militaires (Blaise de Montluc, le comte de Forbin, Martin du Bellay, Dominique-Jean Larrey, Philippe-Paul de Ségur). D'autres ont été des témoins directs (5), comme les serviteurs proches des grands personnages de l'État (Madame Campan, Mademoiselle Avrillon, Louis-François-Joseph de Bausset), ou leurs secrétaires (Emmanuel de Las Cases, Claude-François de Ménéval). Enfin, certains (3) sont contemporains des événements (Pierre de L'Estoile, Gédéon Tallemant des Réaux, l'abbé de Choisy).

Le succès du genre des mémoires auprès des artistes s'explique aisément : ces textes font le récit d'un événement vécu de près ou de loin, et à ce titre l'auteur livre un témoignage qui peut sembler plus vrai qu'une étude historique réalisée *a posteriori*. De plus, le statut de témoin garantit une proximité avec un grand homme impliquant une bonne connaissance de sa personnalité : la distance traditionnelle entre le héros et le peuple est ainsi supprimée, permettant un rapprochement entre deux parties distinctes de la société. Tout comme les lecteurs du XIX^e siècle, les peintres s'emparent de ces sources pour leur authenticité, et pour la proximité qu'elles permettent entre le lecteur/spectateur et le personnage décrit/dépeint. Les sujets puisés dans ces sources sont d'ailleurs fréquemment anecdotiques, ou concernent un moment secondaire d'un événement historique : un exemple – parmi d'autres – est le cas de Jean-Louis-Hector Viger-Duvigneau qui aborde le couronnement de l'Impératrice avec *L'impératrice Joséphine avant le sacre* (Salon de 1865, n° 2173) mais s'attache à un moment secondaire qui se déroule peu de temps avant le sacre, dans l'intimité et en présence de l'auteur des mémoires dont Viger-Duvigneau s'inspire, Mademoiselle Avrillon. L'exception notable est la scène de la réception des ambassadeurs du Siam par Louis XIV, événement d'importance représenté par Jacques-Edmond Leman (*Louis XIV et les ambassadeurs du roi de Siam*, Paris, Salon de 1867, n° 945) qui s'appuie sur les mémoires de l'abbé de Choisy,

⁷⁶ « [Le mémorialiste] témoigne d'un passé historique mais son témoignage est de nature différente selon que l'écrivain a été acteur [...] ou simple spectateur [...]. Dans le premier cas, l'événement est mis en lumière, dans le second, le témoignage est plus social et psychologique », JOUANNY R., in DIDIER Béatrice (dir.), *op. cit.*, p. 2313-2314.

homme de lettres et témoin impliqué dans les événements, et qui voyagea lui-même au Siam⁷⁷.

D'autre part, le genre des mémoires est chargé d'une forte dimension subjective, voire passionnelle, ce qui le différencie strictement de l'écriture de l'Histoire⁷⁸ à laquelle il sert de support : « *Il s'agit de laisser à la postérité des matériaux pour écrire l'Histoire à bon escient* »⁷⁹. Les mémoires ne sont pas des textes d'historiens, et l'anecdote y triomphe inévitablement (particulièrement dans les écrits des témoins), fournissant ainsi aux artistes un répertoire de sujets secondaires où de grands personnages sont mis en scène. C'est le cas de la toile réalisée par Oreste Cortazzo (*Le cardinal de Richelieu et la reine-mère*, Paris, Salon de 1869, n° 553) dans laquelle le cardinal s'essaie au luth, ou celle de Pierre-Charles Comte (*Charles-Quint et la duchesse d'Étampes* (Paris, Salon de 1863, n° 440) qui représente un échange de bijoux.

Les mémorialistes écrivent à la première personne au sujet d'un événement majeur dont ils ont été témoins, ou d'un personnage de grande importance dont ils furent proches⁸⁰. L'usage des mémoires comme source d'inspiration par les artistes révèle l'intérêt du XIX^e siècle pour l'anecdote et de la subjectivité : il est lié à la revalorisation de la place de l'individu dans la société et de son rôle au cœur de la nation, ce que les mémoires cherchent à mettre en avant⁸¹.

Romans historiques : l'histoire comme toile de fond

La littérature du XIX^e siècle est marquée par l'apparition du roman historique. Il peut être défini comme « *une fiction qui emprunte à l'histoire une partie au moins de son contenu* »⁸², et comme un type d'ouvrages dont l'auteur cherche à « *donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités,*

⁷⁷ Il rédigea un journal de son voyage qui fut réédité à de nombreuses reprises au XVIII^e siècle : CHOISY François Timoléon de, *Journal du voyage de Siam fait en 1685 et 1686*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1687 (1^{ère} édition).

⁷⁸ « *Le propre de tout mémorialiste, qu'il soit écrivain, homme politique ou militaire en retraite, est de se livrer à un jeu entre l'histoire et soi, dans lequel il fasse bonne figure, plutôt que de témoigner sans passion* », JOUANNY R., in DIDIER Béatrice (dir.), *op. cit.*, p. 2314.

⁷⁹ *Idem*, p. 2315.

⁸⁰ MESNARD Jean, « Conclusion », in BERTAUD Madeleine et CUCHE François-Xavier (dir.), *Le genre des mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 366.

⁸¹ « *Le goût des lecteurs du XIX^e siècle pour les mémoires atteste un renouvellement de la perception de l'Histoire et du rôle de l'individu dans le devenir d'une nation* », CHOTARD L., in DIDIER Béatrice (dir.), *op. cit.*, p. 2318.

⁸² GENGEMBRE Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 87.

éventuellement des personnages réellement historiques »⁸³. Le temps fort de ce genre se situe sous la Restauration, et bien qu'après 1830 les créations de Vigny, Mérimée, Walter Scott⁸⁴ ne trouvent pas vraiment d'équivalent, cela reste une littérature à succès, lue et rééditée⁸⁵.

Le recours par les artistes à ces textes qui se situent à la frontière entre la littérature et l'histoire est fréquent : nous avons recensé douze cas, ce qui est symptomatique d'une démocratisation de l'histoire au XIX^e siècle dont les grands épisodes sont abordés par l'angle de personnages issus du peuple, ou par le biais de l'intime. La présence d'un narrateur permet en effet d'aller plus profondément dans les aspects privés de la vie des grands hommes⁸⁶. De plus, le roman historique est proche des perspectives du drame romantique⁸⁷, dont on trouve encore des manifestations dans la peinture à sujet historique.

Ce genre littéraire touche la frange la moins érudite de la population qui peut s'approprier l'Histoire ainsi romancée plus facilement que par la lecture des textes des historiens⁸⁸. Les peintres étaient eux-mêmes lecteurs de romans historiques, et la référence à ces ouvrages dans les livrets des Salons indique le public qu'ils visaient à travers des approches plus accessibles, plus intimes, plus psychologiques de l'Histoire.

Trois d'entre eux mentionnent comme source « *MM. Erckmann-Chatrion* ». Les ouvrages publiés par Émile Erckmann et Alexandre Chatrian sont nombreux, écrits pour une bonne part sous le Second Empire, et chaque peintre s'inspire d'une source différente. Georges Clairin, pour son *Épisode du Conscrit de 1813* (Paris, Salon de 1866, n° 408), fait directement référence au titre de l'ouvrage *Histoire du Conscrit de 1813*, paru en 1864. L'année suivante est publié *Waterloo, suite du Conscrit de 1813*, auquel James-Alexandre Walker emprunte un passage pour sa *Bataille de Ligny* (Paris, Salon de 1870, n° 2931). Le

⁸³ MADALÉNAT Daniel, « Roman historique », in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987, p. 2136.

⁸⁴ Notons que les références des artistes à Walter Scott sont peu fréquentes dans les catalogues des Salons entre 1860 et 1870, et ne concernent pas des œuvres à sujet historique. Nous supposons seulement que la toile de Jules Boncza Tomachevski, *Louis XI devant la cage où il avait fait enfermer le cardinal de la Balue* (Paris, Salon de 1870), est inspiré de Quentin Durward qui relate l'emprisonnement ; il ne détaille en revanche aucune visite par le roi.

⁸⁵ QUEFFELEC L., « Roman historique », in DIDIER Béatrice (dir.), *op. cit.*, p. 3267.

⁸⁶ « *Le passage d'une position historienne à une position omnisciente d'énonciation a beau condamner le roman à son éternel statut de pâle copie, il ne lui en confère pas moins un pouvoir étendu à toutes les sphères privées et publiques. Le narrateur omniscient nous introduit dans les secrets de l'alcôve* », BOUTAGHOU Maya, « Comment le roman historique dénonce-t-il la rhétorique de l'histoire ? », in PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, PEYRONIE André (dir.), *Le romanesque et l'historique, marge et écriture*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2010, p. 383

⁸⁷ GENGEMBRE Gérard, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁸ « *Cette intériorisation d'un réel historique allant de paire avec sa fictionalisation va permettre la réactualisation d'une expérience passée, ce qui lui confère une dimension didactique, à l'inverse du discours de l'Histoire qui reste parfois loin du lecteur ; l'Histoire reprise par le roman historique permet au lecteur de s'approprier une histoire – nationale, au XIX^e siècle – et met en œuvre une pédagogie de la mémoire collective pour le présent et l'avenir* ». *Idem*, p. 387.

peintre Alexandre Dubuisson, lui, utilise *Madame Thérèse, ou les Volontaires de 92* (paru en 1863) pour sa toile *Halte de soldats républicains au village d'Anstatt* (Paris, Salon de 1866, n° 623). Ces ouvrages, dits « romans nationaux » abordent des événements historiques (dans les deux premiers cas, les guerres napoléoniennes, dans le troisième, l'engagement de volontaires pour combattre la Prusse et l'Autriche en 1792) en les mettant en scène depuis le point de vue du commun des mortels. Cette approche de l'histoire, qu'on trouve dès le début du XIX^e siècle dans les ouvrages de Walter Scott, séduit le public autant que les artistes qui reprennent des épisodes de ces romans. Ceux d'Erckmann et Chatrian sont réédités à de nombreuses reprises, par titres puis sous la forme de recueils (par exemple en 1873, quand l'éditeur Hetzel et cie publie *Romans nationaux*, recueil des ouvrages des deux auteurs)⁸⁹. Les sujets que les artistes empruntent semblent anecdotiques : dans deux cas les toiles n'ont pas pu être retrouvées, mais les intitulés le laissent penser (Clairin, Dubuisson). Pour l'œuvre de Walker, qui bénéficie dans le livret du Salon d'un long texte extrait de l'ouvrage, nous avons déjà établi (voir partie I, chapitre 2) que la dimension historique est moins importante que la valeur pathétique, permise par l'approche psychologique.

Deux artistes s'emparent des *Martyrs ou Génie du Christianisme* de Chateaubriand, s'inscrivant dans la continuité de l'engouement de la première moitié du XIX^e siècle⁹⁰. L'écrivain aurait eu l'idée de cet ouvrage alors qu'il était à Rome en 1803, et il le publie en 1809. Son succès est attesté par le grand nombre de rééditions tout au long du XIX^e siècle, et notamment sous le Second Empire. Le catalogue du Salon des refusés de 1863, à la section « peinture », mentionne un dessin d'Alexandre Fournier intitulé *Eudore et Mérovée, traversant les forêts de la Germanie, trouvent des traces de ces migrations de peuples sans noms, que le midi appelle du septentrion et de l'Aurore* (Paris, Salon de 1863, n° 178) ; le peintre précise que le sujet est « *Tiré des Martyrs de Chateaubriand* ». Il s'agit peut-être d'un dessin préparatoire à une œuvre plus importante qui ne fut, à notre connaissance, pas réalisée (peut-être en raison de son refus au Salon). Le titre, assez long, décrit une scène qui correspond à un passage du livre VII⁹¹ : il est une condensation d'un long paragraphe contenu

⁸⁹ Sur Erckmann et Chatrian, voir MAROTIN François (dir.), *Erckmann-Chatrian entre imagination, fantaisie et réalisme, du conte au conte de l'histoire*, acte du colloque international de Phalsbourg (22-24 octobre 1996), Phalsbourg, éditions du musée de Phalsbourg, 1999 ; RIOUX J.-P., *Erckmann et Chatrian ou le trait d'union*, Paris, Gallimard, 1989.

⁹⁰ Entre 1830 et 1914, Hélène Jagot a recensé 14 peintures inspirées des *Martyrs*, dont 9 avant 1860. JAGOT Hélène, *L'image des Gaulois au XIX^e siècle, problèmes iconographiques et utilisations idéologiques*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Alain Bonnet, Université de Nantes, 2002.

⁹¹ Eudore, un Grec devenu citoyen romain puis converti au Christianisme, est esclave de Pharamond, roi des Francs ; l'armée des Francs se sépare en deux, une partie reprenant les armes, l'autre partant à la chasse avec

dans le texte. Le sujet en lui-même reste cependant celui d'un voyage organisé en vue d'une chasse, l'épisode des traces des peuples barbares étant assez anecdotique.

Le peintre Louis Boulanger s'empare aussi des *Martyrs* pour son œuvre *La Rêverie de Velléda* (Paris, Salon de 1861, n° 358), qui met en scène la druidesse gauloise Velléda dont parlait déjà Tacite au II^e siècle ap. J.-C.⁹². Il ne se conforme toutefois pas exactement à la description de Chateaubriand, et ne s'en écarte que pour renforcer la dimension poétique : la part historique, au-delà de la mise en scène de Velléda elle-même, semble secondaire.

Chateaubriand, dans son ouvrage, réalise un roman historique qui réunit « *poésie et érudition, c'est-à-dire imagination et mémoire* »⁹³. Avant de la romancer, il étudie la période choisie grâce à de nombreuses lectures, mais ne s'inscrit pas dans cette « *Histoire à visée positive, prenant appui sur des sources documentaires précises* »⁹⁴. De même qu'Erckmann et Chatrian, Chateaubriand construit ses romans sur la base d'un héros fictif, qui est amené à rencontrer les personnages historiques et à vivre les grands événements de leur temps. Cette manière sensible et poétique d'aborder l'histoire semble se retrouver dans les œuvres des peintres, comme dans la *Velléda* de Louis Boulanger que Théophile Gautier décrit ainsi : « *La Rêverie de Velléda représente la jeune druidesse regardant les deux yeux de la lune au milieu d'un paysage sentimentalement bleuâtre. Il y a de la grâce et de la couleur dans cette inspiration de Chateaubriand* »⁹⁵.

Un autre roman historique qui sert de source aux artistes est l'ouvrage d'Honoré de Balzac, *Sur Catherine de Médicis*, d'abord publié en 1844 chez Souverain sous le titre *Catherine de Médicis expliquée*, puis sous son titre actuel en 1846 une fois intégré aux *Études philosophiques* de *La Comédie Humaine* publiée en 1846⁹⁶. Malgré un intitulé annonçant une véritable étude philosophico-historique, et bien que Balzac se voulait « historien avant

Mérovée, petit-fils de Pharamond. Eudore fait partie de la seconde : « *Mérovée se mit à la tête des chasseurs, et je fus compris au nombre des esclaves qui devaient l'accompagner. [...] Nous parcourûmes avec une rapidité incroyable les régions qui s'étendent depuis la mer de Scandie jusqu'aux grèves du Pont-Euxin. Ces forêts servent de passage à cent peuples barbares [...]. On dirait qu'ils ont entendu quelque chose au midi qui les appelle du septentrion et de l'aurore. Quel est leur nom, leur race, leur pays ? Demandez-le au ciel qui les conduit.* ». CHATEAUBRIAND François-René de, *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne*, Paris, Didot Frères, 1845, livre IX, p. 125.

⁹² TACITE, *Histoires*, livre IV, chapitre 61.

⁹³ BERCHEZ Jean-Claude, « Chateaubriand historien : le statut du document », in ROSI Ivanna, ROULIN Jean-Marie (dir.), *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p. 51.

⁹⁴ *Ibid*, p. 52.

⁹⁵ GAUTIER Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu, 1861, p. 72.

⁹⁶ BERNARD Claudie, « Notice *Sur Catherine de Médicis* », in Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris). *Balzac. La Comédie humaine. Édition critique en ligne* [En ligne]. [Consultation du 10 décembre 2014]. Disponible sur internet : http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/catherine_de_medicis.htm

tout »⁹⁷, l'ouvrage est bien un roman historique dans lequel l'auteur s'attache à nuancer l'image profondément négative de Catherine de Médicis⁹⁸. Le peintre Pierre Dupuis reprend cette démarche à son compte pour son œuvre *Les derniers moments de François II* (Paris, Salon de 1865, n° 732, Orléans, musée des beaux-arts). Il représente le moment où Catherine de Médicis refuse que son fils subisse la trépanation suggérée par le médecin, et il la figure comme une mère que l'idée de porter atteinte à l'intégrité de son enfant insupporte. Chez le peintre comme l'écrivain, la vision est donc affective et prend l'histoire comme toile de fond. L'artiste Eugène Accard utilise la même source, qu'il mentionne ainsi « *Étude philosophique sur Catherine de Médicis, H. de Balzac* », pour son *Charles IX chez Marie Touchet* (Paris, Salon de 1861, n° 4)⁹⁹. L'œuvre n'a pas pu être retrouvée, mais le texte qui l'accompagne indique que la scène correspond à un instant de faiblesse du roi qui pleure en compagnie de sa maîtresse Marie Touchet. Là encore, on entre dans l'Histoire par la petite porte, par l'angle affectif. Eugène Accard poursuit dans cette veine en 1863 lorsqu'il présente au Salon une toile intitulée *Arrestation de la duchesse de Marillac* (Paris, Salon de 1863, n° 4), qu'il qualifie de « *Scène tirée d'Une maîtresse sous Louis XIII, par M. Saintine* ». Ce roman est publié en 1834 et réédité chez Hachette en 1858.

Victor Hugo ne manque pas à l'appel des romanciers historiques dont les écrits sont repris par les peintres. Joseph-Hippolyte Bellangé, pour *Les Cuirassiers de Waterloo ou Le chemin creux* (Paris, Salon de 1865, n° 136, Bordeaux, musée des beaux-arts), cite un long texte extrait des *Misérables*, roman publié à peine quelques mois avant l'exposition. Au-delà de la dimension patriotique que nous avons déjà évoquée à propos de cette toile (voir première partie, chapitre II), l'œuvre évoque un événement s'étant déroulé lors de la bataille de Waterloo, mais qui reste un épisode historique secondaire. Le sujet tout comme sa composition mettent en avant l'homme au cœur de la bataille. Le choix d'un roman historique au détriment d'un compte rendu plus réaliste confirme ce parti-pris.

Il en est de même pour Jacques-Émile Lafon qui, pour sa toile *Louis XVII et Simon à la tour du Temple* (Paris, Salon de 1863, n° 1062) choisit comme référence le poème intitulé *Louis XVII*, publié dans *Odes et Ballades* en 1827 et très fréquemment réédité par la suite.

⁹⁷ Ainsi qu'il l'écrit dans l'avant-propos de *La Comédie Humaine*. QUEFFELEC Lise, « Roman historique », in DIDIER Béatrice (dir.), *op. cit.*, p. 3267.

⁹⁸ « Balzac entend la défendre et contre l'anathème des libéraux, qui vers 1830 présentaient la Reine-mère comme un despote arbitraire et sanguinaire, et contre le dénigrement des légitimistes comme Chateaubriand, qui refusait à une Médicis toute capacité politique ». BERNARD Claudie, *art. cit.*

⁹⁹ Nous pensons pouvoir identifier ce tableau comme étant la *Scène historique* conservée au musée des beaux-arts de Pau (huile sur toile, inv. 64.49) : la scène représente l'arrestation pour adultère de la jeune femme, qui se blottit dans les bras de Lesueur dont elle serait la maîtresse.

Lafon, toutefois, se contente d'indiquer « Victor Hugo » dans le catalogue du Salon, à la suite de quelques vers évoquant la tristesse du jeune héritier face à son destin. La poésie et le pathos prennent le pas sur la dimension historique, qui reste alors en toile de fond.

Le peintre Eugène Fines, pour son *Louis XI et les paysans de Plessis-lès-Tours* (Paris, Salon de 1867, n° 591), cite dans le livret du Salon une référence à un texte de pièce de théâtre : « C. Delavigne, *Louis XI, acte III* ». Il s'agit d'une pièce écrite par Casimir Delavigne, *Louis XI*, parue en 1832¹⁰⁰. Le dernier roi de l'époque médiévale, qui s'habillait comme un bourgeois et dont l'image fut longtemps noire, a plu aux auteurs de la génération romantique qui tentent parfois de rétablir la vérité historique à son sujet. Avec Delavigne, Louis XI reste le « méchant »¹⁰¹. Eugène Fines semble s'être emparé de cette vision négative (cela ne peut être affirmé, la toile n'étant pas localisée) : le texte extrait de la pièce correspond au début de l'acte III, scène 2¹⁰², où le peuple est contraint de se divertir sur ordre du roi dont Olivier le Daim (un de ses conseillers) surveille la bonne exécution. Reprenant le parti-pris de la pièce, Fines aborde donc l'histoire de Louis XI par un angle détourné, évoquant par une scène de divertissement la question de la déraison du souverain.

Jules David, qui met en scène *Henri IV au moulin de Saint-Valéry-en-Caux* (Paris, Salon de 1869, n° 640), se base sur une source peu connue, le roman *Le roi d'Yvetot* de Charles Deslys paru peu de temps auparavant (1866, chez Hachette). Ce dernier était un romancier dont les feuilletons paraissent régulièrement dans la presse¹⁰³. Le titre n'indiquant aucun événement spécifique, la scène pourrait être anecdotique (hypothèse laissée en suspens, car le lieu choisi est essentiel dans les événements de la guerre de succession que mène Henri IV pour le trône¹⁰⁴).

Pour sa toile *La mort de Coligny* (Paris, Salon de 1865, n° 661), Laurent-Didier Detouche va chercher l'inspiration dans la *Henriade* de Voltaire, poème épique à la fois historique et fictif mettant en scène Henri III et le futur Henri IV (paru en 1723 sous le titre

¹⁰⁰ Casimir Delavigne avait eu l'occasion de réaliser une pièce de théâtre en s'inspirant des *Enfants d'Édouard* de Paul Delaroche. BANN Stephen, « Une nouvelle vision de l'histoire », in ALLEMAND-COSNEAU Claude, JULIA Isabelle, *Paul Delaroche, un peintre dans l'Histoire*, cat. exp., Nantes, musée des beaux-arts (22 octobre 1999-17 janvier 2000), Montpellier, pavillon du musée Fabre (3 février-23 avril 2000), Paris, RMN, 1999, p. 42.

¹⁰¹ DURAND-LE GUERN Isabelle, « Louis XI entre mythe et histoire », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 11 décembre 2014. URL : <http://crm.revues.org/1703>.

¹⁰² DELAVIGNE Casimir, *Louis XI*, Paris, Didier, 1855, p. 203.

¹⁰³ Le Larousse du XIX^e siècle a publié une des rares notices sur Charles Deslys, mais ne mentionne pas *Le Roi d'Yvetot*. LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, t. VI, p. 565-566.

¹⁰⁴ Le 5 février 1592, Henri IV livre bataille à Aumale, qui se trouve non loin de Saint-Valéry-en-Caux et de la ville d'Yvetot. CUIGNET Jean-Claude, *Dictionnaire Henri IV*, Paris, Grancher, 2004, p. 222.

La Ligue, puis remanié et publié en *Henriade* en 1728¹⁰⁵). Le passage sélectionné par Detouche est un extrait du chant II, lorsque la tête de Gaspard de Coligny, tué au cours de la nuit de la Saint-Barthélemy, est apportée à Catherine de Médicis ("*Et l'on porta sa tête aux pieds de Médicis / Conquête digne d'elle et de son fils*")¹⁰⁶. On retrouve là l'image traditionnellement négative de la Reine, dans une œuvre (celle de Voltaire tout comme, on peut le supposer, celle de Detouche) qui veut instiller « la haine de l'intolérance »¹⁰⁷.

Les artistes qui s'emparent des romans historiques ou des genres associés proposent souvent des visions où l'Histoire est déjà envahie par l'anecdote, certainement dans le but de rendre leurs œuvres attractives. Le public sera séduit par l'approche sensible et affective qui permet d'établir une proximité entre lui et le grand personnage historique.

Pour terminer, nous ajoutons ici trois autres mentions inclassables. Louis Tremblay, pour *Sainte Eugénie*, se contente de référencer son long commentaire dans le livret du Salon (Salon des Refusés, 1863) avec un sobre « Histoire du huitième siècle ». Charles-Louis Müller, pour *Madame Mère, 1822* (Paris, Salon de 1861), cite l'Encyclopédie, sans plus de précisions. Enfin Jacques-Edmond Leman, avec son sujet contemporain *M. Anbaret, consul de France, remettant au roi de Siam une lettre de S.M. Napoléon III* (Paris, Salon de 1867), se sert de la presse et cite un extrait du *Moniteur* du 19 juin 1865.

¹⁰⁵ LAFFONT Robert, BOMPIANI Valentino (dir.), *Le nouveau dictionnaire des œuvres*, Paris, Laffont, 1994 (1945), p. 3186.

¹⁰⁶ VOLTAIRE, *La Henriade*, Londres, 1728, p. 32.

¹⁰⁷ LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, t. IX, p. 190.

II. Les sources archéologiques :

Au XIX^e siècle, l'« archéologie » est entendue dans son acception la plus large. Elle est définie dans le dictionnaire Larousse du XIX^e siècle comme une « science qui s'occupe de tout ce qui est relatif aux anciens, spécialement de leurs arts et de leurs monuments »¹⁰⁸. Elle consistait en l'étude des édifices et des objets *anciens* conservés ou retrouvés en fouilles, dans le but d'accroître les connaissances. Cette science encore jeune au XIX^e siècle offre la possibilité de compléter les descriptions contenues dans les textes par des preuves matérielles : « L'archéologie nous fait pénétrer dans l'intérieur, dans le fond de cette vie ; elle nous apprend les mœurs, les usages, les coutumes, les croyances des anciens, nous les rend visibles en transportant notre imagination au milieu de l'antiquité »¹⁰⁹. Pierre Larousse reprend les principaux éléments de la définition du mot donnée par Jules Quicherat, qui enseigna l'archéologie à l'École des Chartes sous le Second Empire. En introduction de son cours, il disait :

*« L'archéologie va vous ouvrir ce tout nouveau point de vue en ce que, sans exclure l'étude des textes, elle vous appellera à combiner cette étude avec celle des objets matériels à proprement parler qui nous restent des temps. [...] La fin de l'archéologie sera pour vous de vous conduire à l'intérieur d'un texte par les monuments et, réciproquement, à l'intérieur des monuments par les textes. Dans les deux cas, ce qui a lieu est donc bien l'animation d'un monument inanimé. Le texte se vivifie, le monument s'anime. Le texte devient l'être même dont il n'était que l'expression. Le monument devient l'expression de ce qu'il y a eu dans l'esprit, dans le cœur, dans la main des êtres dont il est l'ouvrage. [...] Nous dirons que l'archéologie est la science des formes diverses qu'on recueille aux différentes époques les produits de l'art et de l'industrie des hommes. »*¹¹⁰

Quicherat explique bien la nécessité qui se fait jour de ne plus se contenter des textes, mais de compléter les connaissances par les éléments des époques passées que le temps a conservés. Tout au long du siècle, une « fièvre archéologique » s'empare des érudits, des historiens, jusqu'à toucher les artistes. Restituer avec fidélité une époque du passé, « rendre le caractère

¹⁰⁸ *Idem*, t. I, p. 571.

¹⁰⁹ *Ibidem*, t. I, p. 571.

¹¹⁰ QUICHERAT Jules, cité par LENIAUD Jean-Michel, « Projecteur sur une zone d'ombre dans l'histoire de l'histoire de l'art médiéval : le cours inédit d'archéologie médiévale de Jules Quicherat (1814-1882) », in RECHT Roland, SENECHAL Philippe, BARBILLON Claire, MARTIN François-René (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, La documentation Française, 2008, p. 59.

vrai d'une époque »¹¹¹, devient habituel au point d'être banal à la fin du siècle. La démarche du peintre de sujet historique qui a recours aux sources textuelles est très proche de celle de copier les objets archéologiques : dans les deux cas, elles répondent à la volonté de parfaire la restitution d'une époque par un travail sur l'histoire, mais aussi sur les décors, costumes et accessoires.

Cette érudition n'a pas toujours été bien perçue par les contemporains. Pour Théophile Thoré-Bürger, cette inéluctable « *transfusion de l'archéologie dans l'art* »¹¹² est regrettable : « *L'archéologie est sans doute fort intéressante, mais ce n'est pas l'affaire des artistes, qui doivent être inventeurs et non compilateurs* »¹¹³. Émile Zola écrit des phrases plus acerbes encore à propos de Jean-Léon Gérôme :

*« Pour dissimuler le vide complet de son imagination, il s'est jeté dans l'antiquaille. Il dessine comme pas un les intérieurs classiques. Cela le pose en homme savant et sérieux. Comprenant peut-être qu'il ne pourra jamais prendre le titre de peintre, il tâche de mériter celui d'archéologue. »*¹¹⁴

Dans son *Salon de 1868*, Jules-Antoine Castagnary ne condamne pas l'effort scientifique des peintres en tant que tel, mais leur incapacité à produire des œuvres abouties en raison de recherches préparatoires trop importantes :

*« Si seulement l'érudition du peintre était de bon aloi ; si elle avait de la consistance et de la durée ; si, préparée de longue main par de patientes recherches, elle offrait des garanties d'authenticité ! Mais non ! C'est la plupart du temps une érudition de hasard, rassemblée en toute hâte pour les besoins d'une œuvre et dispersée le lendemain. On fait un tableau grec, romain, étrusque, moyen-âge, Louis XIII, Louis XV. Il faut des renseignements. Tout est mis à contribution. Les feuilles du dictionnaire volent l'une sur l'autre ; on fouille les bibliothèques ; on paperasse dans les estampes ; on consulte les vitraux ; on bouleverse le magasin du costumier. Enfin on a son affaire ; on bâcle l'œuvre ; les objets loués retournent dans la boutique du loueur ; les objets prêtés dans l'atelier du camarade obligeant, et l'érudition suit le même chemin qu'eux. »*¹¹⁵

Au-delà de la critique dépréciative, cette citation nous indique également que ce que Castagnary appelle l'« archéologisme » ne concerne pas seulement la science des « anciens »,

¹¹¹ GALICHON Émile, « Un recueil de costumes historiques, par MM. Lechevalier-Chevignard et Georges Duplessis », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} décembre, 6^e livraison, tome XXI, 1866, p. 577.

¹¹² THORÉ Théophile, « Salon de 1867 », *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, tome II, Paris, 1870, p. 396.

¹¹³ THORÉ Théophile, « Salon de 1865 », *Idem*, p. 239.

¹¹⁴ ZOLA Émile, « Nos peintres du Champ-de-Mars », *La Situation*, 1^{er} juillet 1867.

¹¹⁵ CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons (1857-1870)*, Paris, Charpentier et Fasquelle éditeurs, 1892, p. 296.

mais englobe en réalité toutes les époques passées pour peu que l'artiste en fasse une reconstitution. Le critique d'art Olivier Merson utilise même le terme d'« archéologie » dans le sens de *fouillis*, dans un commentaire sur une toile de Pierre-Charles Comte : « *Il y a beaucoup trop d'archéologie et de clinquant dans tout cela ; la composition succombe sous le poids de tant de bibelots de bric-à-brac* »¹¹⁶. Ainsi, le terme « archéologique » devient progressivement un qualificatif signifiant l'exactitude de la restitution d'une époque passée, tandis que certaines plumes l'emploient pour réprocher l'excès de soin apporté au décor.

La recherche de vérité de la représentation est au cœur du travail du peintre de sujet historique autant pour restituer la « couleur locale » à laquelle le public est habitué depuis les années romantiques, que pour manifester une forme de patriotisme. Puisque « *chaque règne imprime son cachet sur la forme des vêtements de la nation* »¹¹⁷, l'artiste qui s'attache à une période donne à voir ses caractéristiques. De fait, l'érudition d'un artiste contribue à lui donner le statut d'historien, ce qu'Auvray dit à propos de Frédéric Legrip à l'occasion de son commentaire sur la toile *L'Empereur Napoléon I^{er} donne audience à la comtesse de Bonchamps, veuve du général vendéen* (1863, Versailles, Assemblée nationale) : « *Cette scène touchante est rendue avec un sentiment simple et vrai, par M. Legrip, qui s'est montré historien fidèle jusque dans les accessoires* »¹¹⁸.

Sous le Second Empire, les supports pour parvenir à cette érudition étaient nombreux et diversifiés : reproductions dans un recueil de figures, un répertoire d'accessoires, un dictionnaire, des gravures anciennes. Les peintres pouvaient également copier les objets ou monuments anciens directement : les fouilles archéologiques encouragées par le gouvernement permettent la mise au jour d'un grand nombre de pièces qui témoignent d'une époque et qui étaient exposées dans certains musées.

L'extrait du *Salon de 1868* de Castagnary que nous avons cité plus haut nous renseigne sur la méthodologie des artistes en quête de reconstitutions tangibles. Le critique évoque les recherches en bibliothèque, les consultations d'estampes, de vitraux, et la visite chez le costumier. Si, au début du XIX^e siècle, l'artiste a le loisir de renseigner ses œuvres à partir de sources historico-archéologiques, leur propagation rend leur usage presque obligatoire, ainsi que Charles Blanc le dit : « *Tant que nos peintres voudront mettre en scène l'histoire moderne, il faudra bien, puisque cette histoire est habillée jusqu'au menton, qu'ils*

¹¹⁶ MERSON Olivier, *Exposition de 1861, La peinture en France*, E. Dentu, Paris, 1861, p. 265.

¹¹⁷ BLANC Charles, « Introduction », in BONNARD Camille (auteur), MERCURI Paolo (illustrateur), *Costumes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, avec un texte historique et descriptif*, Paris, Lévy fils, 1860 (1829), p. IV.

¹¹⁸ AUVRAY Louis, *Exposition des beaux-arts, Salon de 1863*, Paris, Lévy fils éd., 1863, p. 46.

*nous la montrent dans la vérité de son costume. Qui oserait, grand Dieu ! braver l'archéologie et l'ethnographie modernes, affronter les foudres de l'École des Chartes ? »*¹¹⁹.

Au-delà des ouvrages des historiens, utiles pour les sujets et l'étude des mœurs, le peintre de sujet historique avait donc accès à des publications très diverses le renseignant sur les accessoires propres à chaque époque, ouvrages qu'il pouvait notamment consulter dans la bibliothèque créée à cet effet à l'École des beaux-arts le 1^{er} janvier 1864 et ouverte à tous les artistes

*« dont l'éducation archéologique et théorique est si négligée. Nous vivons dans un siècle où la critique a pris une telle importance, qu'elle est devenue presque un art, et il n'est plus permis maintenant aux sculpteurs ou aux peintres de commettre telles ou telles fautes que l'on pardonne aisément aux anciens maîtres. Sans tomber dans l'érudition, qui n'est point leur fait, les artistes ont besoin de cultiver leur esprit ; ils ont besoin d'une éducation esthétique. »*¹²⁰

A. Recueils de costumes

Au premier rang des ouvrages utiles aux artistes intéressés par la restitution archéologique figurent les recueils de costumes. Bon nombre de ces ouvrages circulaient depuis le XVI^e siècle, et dès le XVIII^e siècle certains sont publiés spécialement pour le bénéfice des artistes¹²¹. Dans le contexte de développement de l'histoire nationale et d'étude du passé au XIX^e siècle, le recueil de costumes historiques devient progressivement un document incontournable pour le peintre d'histoire. Sous le Second Empire, les éditions se multiplient et rivalisent de sérieux¹²². Leur usage constant par les peintres est prouvé par une attention particulière portée à la restitution d'intérieurs et de costumes, que l'on observe dans une majorité des peintures à sujet historique. Dans la toile de Claudius Jacquand, *Gaston, dit l'Ange de Foix, quitte sa mère réfugiée à la cour de Charles le Mauvais, son frère ; pour retourner au château de Foix* (Paris, Salon de 1861, n° 1608 ; Autun, musée Rolin) le haut du

¹¹⁹ BLANC Charles, « Introduction », *op. cit.*, t. I, p. XII.

¹²⁰ BLANC Charles, « Ouverture d'une bibliothèque à l'École des beaux-arts », *Gazette des beaux-arts*, 1864, tome XVI, (1^{er} janvier, 1^{er} livraison), p. 96.

¹²¹ Sur cette question, voir l'article novateur de AMIC Sylvain et PATRY Sylvie, « Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIII^e-XIX^e siècles) : un genre éditorial au service de la peinture d'histoire ? », *Histoire de l'art*, n° 46, juin 2000, p. 39-66.

¹²² L'étude de Sylvain Amic et Sylvie Patry est sur ce point très détaillée : « *La documentation précise du costume s'impose à la fin des années quarante comme un préalable indispensable à la peinture d'histoire. Le recueil n'en est que conforté dans son rôle désormais reconnu d'instructeur des peintres* » ; « *Le recueil de costumes à l'usage des peintres, [...] accèd[e] à un sérieux et à une richesse inégalés dans les années 1860* ». *Idem*, p. 43 et 58.

costume de Gaston de Foix s'apparente, du point de vue des manches, du col et de la coiffure du jeune personnage, à sa représentation dans le recueil de Camille Bonnard¹²³ (Annexe 28). Cet ouvrage illustré de lithographies par Paolo Mercuri, *Costumes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, avec un texte historique et descriptif*, est publié en 1829 et son succès conduit à une réédition en 1860 augmentée d'une introduction rédigée par Charles Blanc. Avant même cette date, un article de Blanc à son sujet est publié dans la *Gazette des beaux-arts*¹²⁴ et en présente déjà quelques planches.

Pierre Dupuis s'est sans doute servi pour la plupart de ses toiles du recueil de Jules Quicherat qui publie chez Hachette *L'histoire du costume en France*. Paru en 1877, le texte est diffusé en feuilletons dans le *Magasin Pittoresque* entre 1845 et 1869. La figure du « gentilhomme après 1540 »¹²⁵, notamment, est très semblable aux personnages masculins de Dupuis tels ceux de la toile *Les derniers moments de François II* (1865, Orléans, musée des beaux-arts) (Annexe 29).

Dans l'*Assassinat d'Henri III* par Hugues Merle (Paris, Salon de 1863, n° 1311 ; Blois, musée du château), le personnage central vêtu de vert présente une grande ressemblance avec la représentation du « Porte-enseigne » publié dans un recueil de costumes réalisé par Edmond Lechevallier-Chevignard et Georges Duplessis, *Costumes historiques des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*¹²⁶. Un long article au sujet du recueil (écrit par Émile Galichon pour la *Gazette des beaux-arts*) indique qu'il a pour but de compléter le travail de Bonnard et Mercuri (l'éditeur, Lévy, est d'ailleurs le même dans les deux cas). On retrouve dans l'article de la *Gazette* une reproduction du « porte-enseigne » ayant certainement servi de modèle à Hugues Merle (Annexe 30)¹²⁷.

Publiées et rééditées sur plusieurs supports éditoriaux, les représentations des costumes étaient facilement accessibles pour les artistes. Lechevallier-Chevignard, auteur de bon nombre de ces dessins, était réputé pour la justesse de ses reconstitutions : il présente au Salon de 1863 une toile représentant *Les noces du roi de Navarre* (1862, collection

¹²³ BONNARD Camille (auteur), MERCURI Paolo (illustrateur), *Costumes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, avec un texte historique et descriptif*, Paris, Lévy fils, 1860 (1829), t. II, planche 138, p. 143.

¹²⁴ BLANC Charles, « Considérations sur le costume », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. II, p. 257-270.

¹²⁵ QUICHERAT Jules, *L'histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1877, p. 366.

¹²⁶ GALICHON Émile, *art. cit.*, p. 576-580.

¹²⁷ *Idem*, pp. 577 et 578. La toile de Merle est antérieure à la parution de l'ouvrage et de l'article, toutefois il est possible que le dessin utilisé soit identique (nous n'avons pu l'identifier).

particulière¹²⁸) dont Paul Mantz commente la « *merveilleuse exactitude* » des costumes avant d'ajouter que le peintre « *puise toujours son érudition aux sources authentiques* »¹²⁹. C'était là tout le but de ces recueils : permettre aux peintres de sujets historiques de retranscrire aussi fidèlement que possible les scènes du passé.

Les peintres ont donc à leur disposition des ressources variées dont l'exploitation tend à augmenter le temps de préparation des œuvres. Isidore Patrois l'évoque dans un courrier au comte de Nieuwerkerke, dans lequel il indique que pour son œuvre *Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne* (Paris, Salon de 1864, n° 1485 ; Orléans, musée des beaux-arts), il a dû effectuer de nombreuses recherches, et ainsi demande l'augmentation de la somme de 5000 francs qui lui a été allouée par le ministère de la Maison de l'Empereur : « *Pardonnez-moi la liberté que je prends Monsieur le Comte de vous dire que ce travail [étant] presque d'une année, j'eusse désiré le vendre un prix plus élevé ; il m'a occasionné un très grand travail de recherche* »¹³⁰.

B. D'autres œuvres comme modèles historiques

Les figures publiées dans les recueils de costumes et autres accessoires étaient pour la plupart basées sur des représentations préexistantes vues sur des monuments ou des œuvres d'art servant de modèle. Sur ce même principe, les peintres ont pu s'inspirer des œuvres de grands maîtres exposées dans les musées ou reproduites sous la forme de gravures ou de photographies¹³¹, et s'en servir comme d'un répertoire de modèles. Certaines toiles présentent des reprises parfois très fidèles d'œuvres antérieures, contemporaines des personnages (ce qui indique un souci de réalisme) ou plus récentes (montrant la volonté de s'appuyer sur les travaux de ses pairs).

Dans son œuvre *Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne* (Paris, Salon de 1864, n° 1485 ; Orléans, musée des beaux-arts), Isidore Patrois soigne particulièrement les accessoires. Outre le décor et les costumes, il reconstitue fidèlement l'armure de Jeanne d'Arc : cuirasse à spallières, gorgerin, cubitières, tassettes et solerets à poulaine, Patrois habille la jeune femme d'un équipement caractéristique du XV^e siècle. Il s'est sans doute

¹²⁸ La toile a été vendue aux enchères en 1991 puis en 1992, nous en avons déduit qu'elle se trouve dans une collection privée. Nous n'avons pu en trouver de reproduction.

¹²⁹ MANTZ Paul, « Salon de 1863 », *Gazette des beaux-arts*, tome XIV (1^e juin, 6^e livraison), p. 505.

¹³⁰ Lettre du 31 mai 1864, AN, F²¹/169.

¹³¹ Sur ce sujet, et plus précisément sur les publications de la maison Goupil, voir RENIÉ Pierre-Lin, « Modèles et méthodes : les planches d'enseignement du dessin publiées par la maison Goupil », in POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel, BONNET Alain, *L'éducation artistique en France, du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 149-165.

appuyé sur les toiles d'Henry Scheffer (*Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans, 8 mai 1429*, v. 1843, Versailles, musée national du château) ou de Jean-Auguste-Dominique Ingres (*Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII dans la cathédrale de Reims*, 1855, Paris, Louvre) où l'on retrouve ce type d'armures, similaire jusqu'à la jupe couvrant les jambes qui distingue la jeune femme des autres personnages. Le visage de Philippe le Bon, qui fait face à la Pucelle, s'apparente à des portraits d'époque qui se trouvaient alors à Versailles : mêmes joues creusées et légèrement tombantes. La proximité géographique de ces œuvres (Patrois expose presque chaque année au Salon entre 1860 et 1870, et se trouvait donc alors à Paris, proche du Louvre et de Versailles) suggère qu'il ait en effet pu s'en servir comme modèles. Les artistes pouvaient donc préparer leurs créations à partir d'œuvres contemporaines de leurs personnages tout comme de toiles plus récentes qui abordent le même sujet¹³².

On le voit également avec l'exemple de Pierre-Charles Comte, qui s'inspire de plusieurs œuvres pour sa figuration du *Serment de Henri de Guise de venger son père assassiné*, dit aussi *Éléonore d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le Balafre, de venger son père, assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré, le 21 février 1563* (Paris, Salon de 1864, n° 431 ; Blois, musée du château). La toile présente en effet des points communs avec une gravure du XVI^e siècle, réalisée par Jacques Tortorel et Jean Perrissin sur le même sujet, qui avait elle-même déjà servi à Alfred Johannot pour sa toile *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX* (1837, Nice, musée des beaux-arts). François de Vergnette a établi que Comte prend modèle sur Johannot pour la figure du duc¹³³. La critique a loué la qualité de l'œuvre après sa présentation au Salon de 1864 : « *Tout est fini, correct, rendu avec précision. Cette perfection dans les accessoires est une qualité dans un tableau de petite dimension* »¹³⁴. Malgré l'étendue de ses recherches, Comte n'en a pas moins commis une erreur – étonnante – en appelant la mère du duc « Éléonore d'Este » et non « Anne d'Este », comme il conviendrait.

Un autre élément de la toile de Comte atteste ses recherches approfondies : dans la partie gauche, sous une représentation de l'assassinat du père du jeune duc, un texte est scrupuleusement retranscrit. Il s'agit d'un extrait d'une chanson du XVI^e siècle qui relate l'événement. Comte s'appuie donc sur des sources iconographiques variées qu'il complète par des sources écrites peu communes. Il n'est pas le seul à utiliser une œuvre musicale dans son

¹³² BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *op. cit.*, p. 176.

¹³³ *Idem*, p. 176.

¹³⁴ MOREL DE VOLEINE Louis, « Notes sur l'exposition de 1865 », *La Revue du Lyonnais*, 1865, tome XXX, p. 179-180.

travail préparatoire : Célestin Allard-Cambray présente au Salon de 1863 une œuvre sur le *Dernier jour de Louis XI* (Paris, Salon des Refusés, 1863, n° 3), inspirée de la chanson intitulée *Louis XI* par Pierre-Jean Béranger. Fernand Desnoyers, dans son compte rendu du Salon des refusés, déplore d'ailleurs que l'artiste se soit basé non sur un texte historique mais sur la chanson suivante :

« M. Allard Cambray a fait un beau Louis XI, à l'eau-forte, dans la superbe collection de M. Cadart ; mais, hélas! Agés... hélas! il en a peint un bien faible. On voit qu'il s'est plus inspiré de la pâle chanson de Béranger que de l'histoire :
*Heureux villageois, dansons, Sautez, fillettes. Et garçons !
Unissez vos joyeux sons, Musettes. Et chansons !
Ainsi, dans ce tableau, non moins décoloré que le refrain, sautent et dansent les heureux villageois devant le cadavre encore vivant du roi Louis XI. »*¹³⁵

Plusieurs autres artistes construisent leurs compositions à partir des vers de Pierre-Jean Béranger, comme Lucien-Léon Goupil qui expose en 1864 *L'impératrice Eugénie visitant les infortunés* dit aussi *La Charité* (Paris, Salon de 1864, n° 845 ; Compiègne, Musée du Château) ; la mention dans le livret du Salon est suivie de quatre vers extraits de la chanson *Les Deux sœurs de Charité* : « Dieu lui-même / Ordonne qu'on aime. / Je vous le dis, en vérité, / Sauvez-vous par la charité ! ».

Auguste Migette multiplie également les sources pour la réalisation de ses toiles illustrant l'histoire de Metz. Pour certaines œuvres, il précise lui-même qu'il se sert de gravures publiées dans des ouvrages historiques, notamment pour *Commencement de la République messine, Élection du 1^{er} Maître Echevin, 974-1055-1120-1170- Amolbert élu en 1055* (1862, Metz, musées de la Cour d'Or). Il indique son modèle pour le monument romain, alors détruit, reproduit à gauche : « À gauche [...] se trouvent les ruines d'un monument romain dont il restait encore de belles parties vers le commencement de ce siècle [XIX^e siècle]. Les Bénédictins, dans leur Histoire de Metz, en donnent une vue gravée »¹³⁶.

Les peintres se servent abondamment d'autres œuvres comme de modèles, et certains salonniers mettent en avant les qualités des accessoires ainsi reproduits. C'est le cas de Paul Mantz au sujet de Pierre-Charles Comte : à propos de la *Récréation de Louis XI* (Paris, Salon de 1863, n° 441) et de *Henri III pendant l'assassinat du duc de Guise* (Paris, Salon de 1867,

¹³⁵ DESNOYERS Fernand, *Salon des refusés, la peinture en 1863*, Paris, Azur Dutil éditeur, 1863, p. 90.

¹³⁶ Cité dans HILBOLD Alain, *Auguste Migette, illustrateur de l'histoire de Metz*, Metz, éditions des Paraiges, 2013, p. 67.

n° 368), le critique vante la qualité des détails, des accessoires et des costumes, disant que « *M. Comte connaît à merveille son seizième siècle* »¹³⁷. Le recours à des modèles gravés était devenu un réflexe courant à en juger par ce commentaire de Philippe Burty à propos de deux eaux fortes figurant le château d'Écouen : « *Elles ont une sorte d'authenticité dans la tenue qui leur prête l'attrait sympathique d'un livre d'érudition sincère : ce sont des souvenirs pour le curieux, des matériaux pour l'artiste et l'historien* »¹³⁸.

C. Copier les objets et reproduire les lieux

Pour affiner encore la vérité de la reconstitution, il importait de reconstituer les lieux des événements avec autant de fidélité que possible. Lorsque ces lieux avaient été préservés des attaques du temps, les peintres pouvaient les reproduire en se rendant sur place. Arnold Scheffer l'a certainement fait pour son œuvre *La duchesse de Nemours réclame de Henri III le corps de son fils le duc de Guise* (Paris, Salon de 1864, n° 1746 ; Blois, musée du Château). En effet, le décor où la scène prend place est très fidèle à la réalité : on reconnaît bien l'entrée du château de Blois avec la statue équestre qui la surmonte, et il va jusqu'à reconstituer la collégiale Saint-Sauveur qui avait été détruite à la Révolution française.

Frédéric Legrip en fait de même pour sa toile *Le supplice de Jeanne d'Arc (30 mai 1430)* (Paris, Salon de 1861, n° 1898 ; Rouen, musée des Beaux-Arts). Il lui était particulièrement nécessaire de restituer l'environnement où la scène prend place en raison du commanditaire : il réalise cette œuvre à la suite de l'annonce d'un prix de 500 francs offert en 1857 par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pour l'auteur de la meilleure œuvre inspirée de l'histoire de la Normandie¹³⁹. Legrip en est d'ailleurs lauréat en 1860 grâce à sa toile représentant la Pucelle. L'œuvre étant destinée à séduire un public rouennais, le peintre a sans doute été plus attentif encore à la reconstitution des lieux. Le peintre prend donc soin de reconstituer à l'arrière-plan l'église Saint-Sauveur, détruite en 1795, en se servant certainement d'une gravure de 1790 par Robert Pigeon¹⁴⁰. Ses recherches

¹³⁷ Paul Mantz signale cependant que cette caractéristique a pour effet de supprimer tout effet dramatique, au profit de l'historiette. MANTZ Paul, « Salon de 1863 », *Gazette des beaux-arts*, tome XIV p. 481-506 (1^e juin, 6^e livraison), p. 506 ; « Salon de 1867 », *Gazette des beaux-arts*, tome XXII, (1^e juin, 6^e livraison), p. 536.

¹³⁸ BURTY Philippe, « La gravure au Salon de 1866 », *Gazette des beaux-arts*, tome XXI, 1866, p. 187.

¹³⁹ Cat. exp., *Jeanne d'Arc, les tableaux de l'Histoire, 1820-1920*, Rouen, Musée des Beaux-Arts (30 mai-1^{er} septembre 2003), Paris, RMN, 2003, p. 41.

¹⁴⁰ Robert Pigeon (1758-1824). La gravure sera copiée au dessin à la plume par Charles Dubourg à la fin du XIX^e siècle (voir annexe 31), reproduite par E. Nicolle et publiée en 1878 dans Paul Baudry, *Entrée de Saint-Ouen – Chartreuse de Saint-Julien et Église de Saint-Sauveur de Rouen, quatre dessins inédits de Robert Pigeon*, Rouen, Métérie, 1878.

préparatoires ont été approfondies et permettent de renouveler un peu ce sujet très représenté, dans un souci d'édification des Rouennais.

Si ces deux artistes ont cherché à reproduire précisément des lieux, tous n'ont pas pu faire preuve d'autant de zèle et particulièrement s'ils n'étaient pas eux-mêmes sur place (Legrip était Rouennais, ce qui a facilité ses recherches). Dans la plupart des cas, les peintres tentent de rendre une ambiance, d'installer les scènes dans un décor cohérent. Ainsi, lorsque Stanislas Chlebowski choisit de représenter *Jeanne d'Arc prisonnière des Anglais* (Paris, Salon 1864, n° 389 ; musée de Bar-le-Duc), le décor médiéval est très soigné. Chlebowski est un peintre polonais qui a travaillé en France pendant une grande partie du Second Empire (1859-1865) ; élève de Jean-Léon Gérôme, il s'est souvent inspiré de l'histoire pour ses œuvres. Cherchant à s'implanter en France, il choisit un thème déjà porteur en représentant un épisode de l'histoire de Jeanne d'Arc. Toutefois, il semble peu probable qu'il se soit rendu lui-même à Rouen afin de voir de ses propres yeux les lieux où la scène prend place. Il s'est très certainement servi de modèles d'architecture gothique, celle-ci étant en vogue depuis le début du XIX^e siècle. Dans son œuvre, le décor apparaît dans un style gothique flamboyant qui plonge le spectateur dans l'ambiance médiévale. La présence d'une baie à arc brisé laisse penser qu'il s'agit d'un édifice religieux, certainement une pièce de l'archevêché de Rouen où Jeanne d'Arc fut détenue par les Anglais et jugée par l'évêque de Beauvais Pierre Cauchon.

Certaines représentations d'ateliers révèlent que les artistes s'entourent de modèles, d'objets à copier pour la mise en scène de leurs sujets. Or nous avons constaté que certains peintres de sujet historique poussent la démarche encore plus loin, jusqu'à se procurer des objets qui ont réellement servi lors de l'événement choisi. C'est ainsi que procède Marius Abel pour la préparation de son œuvre *M. et Mlle de Sombreuil devant le tribunal de l'Abbaye, le 4 septembre 1792* (Paris, Salon de 1863, n° 1 ; Marseille, Musée des beaux-arts). Sa méthode nous est expliquée par Louis Auvray qui mentionne que le peintre a travaillé d'après les objets véritables : « *Il a poussé la conscience historique jusqu'à copier le livre d'écrou maculé de sang qu'on conserve précieusement aux archives de la Préfecture, et que M. l'archiviste a eu l'extrême obligeance de nous communiquer dans une visite que nous avons faite* »¹⁴¹. Cette démarche, qui atteste une forte volonté de représenter le décor avec exactitude, était fréquente sous le Second Empire. On la retrouve chez le peintre Louis de Taeye au sujet de sa toile illustrant la *Défaite des Sarrasins par Charles-Martel, à Poitiers en*

¹⁴¹ AUVRAY Louis, *op. cit.*, p. 38.

732 (Paris, Exposition universelle de 1867, n° 44). L'œuvre, aujourd'hui perdue, nous est connue grâce à une notice rédigée par Henri-Guillaume Moke, historien belge mort en 1862¹⁴². Après une longue analyse du contexte historique, Moke fait une description précise de la toile et s'attache surtout à détailler les sources archéologiques dont de Taeye s'est servi : sources historiques et représentations sculptées. L'historien relève ainsi la grande fidélité de la représentation :

*« M. De Taeye est parvenu à recomposer avec une fidélité minutieuse le portrait de la race conquérante à l'époque de sa splendeur. C'est d'après la réalité qu'il a peint non seulement ces armes d'un travail si admirable et ces étoffes d'un tissu si moelleux, mais encore chaque ornement particulier, chaque partie accessoire du costume et de l'équipement. »*¹⁴³

*« L'exactitude ainsi apportée à la représentation des races étrangères à l'Europe, est au moins égale par celle que M. de Taeye a su donner à la peinture du grand peuple, qui combattait Charles Martel pour la défense du monde chrétien. »*¹⁴⁴

Henri-Guillaume Moke évoque le « caractère historique de cette grande page », et voit même en Louis de Taeye – avec un certain excès – l'artisan de l'avenir de l'art, qui grâce aux recherches historiques et aux découvertes archéologiques ne peut désormais plus se détacher de la vérité de représentation : *« Je crois [que Louis de Taeye] marque pour l'art le commencement d'une ère nouvelle, celle d'une vérité plus complète dans la représentation de la vie de l'humanité »*¹⁴⁵.

D. Les objets archéologiques

Les découvertes archéologiques qui se multiplient au XIX^e siècle deviennent une source inédite et essentielle, particulièrement pour les périodes historiques anciennes pour lesquelles la documentation était encore rare. Les objets ainsi retrouvés ont pu être utiles aux artistes soucieux de reconstitutions historiquement positivistes. Des fouilles archéologiques, mises en place par l'État (point que nous développerons plus loin) ou par les sociétés savantes locales, sont menées sur tout le territoire. Les artistes avaient donc désormais de nouvelles sources possibles pour réaliser leurs œuvres, et certains n'hésitent pas à y recourir.

¹⁴² Cette date fait naître le doute sur celle de la création de la toile de Louis de Taeye. Nous pouvons affirmer qu'elle est antérieure à 1862, sans pouvoir aller plus loin.

¹⁴³ MOKE Henri-Guillaume, *La bataille de Poitiers, notice sur le tableau de M. L. de Taeye*, Gand, imprimerie de Eug. Vanderhaeghen, s.d., p. 12.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 14.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 16.

Le peintre Xénophon Hellouin prend connaissance des données archéologiques les plus récentes pour la réalisation de sa toile *Funérailles au bord de la Seine (Gaulle préhistorique)* (1870, Paris, musée d'Orsay). Elle se compose de huit personnages vêtus de peaux de bêtes et groupés autour d'un feu ; ils prennent place devant l'entrée d'une sépulture qui va bientôt accueillir un défunt, recroquevillé et maintenu par des cordages contre une des orthostates. Dans le registre inférieur droit, des pointes de flèche et des haches polies sont posées au sol. Ces objets, ainsi que le dolmen, font partie d'une importante découverte réalisée par Louis LeGuay, alors président de la Société d'Archéologie, Sciences, Lettres et Arts de Seine-et-Marne : il a mis au jour en 1867 le site de l'allée des Déserts, un ensemble architectural de neuf mètres de long abritant une sépulture collective semi-enterrée ainsi que des objets de type pointes de flèche et haches polies¹⁴⁶. Hellouin a donc reproduit les éléments de la découverte archéologique et s'était sans doute rendu sur les lieux avec LeGuay. Le site est aujourd'hui daté du néolithique récent¹⁴⁷, mais on constate dès le titre de la toile une confusion dans la chronologie entre les Gaulois et la préhistoire (et notamment les mégalithes) qui était encore habituelle au XIX^e siècle. L'ajout du terme « préhistoire » indique la curiosité d'Hellouin pour les avancées des chercheurs sur ces questions : sous le Second Empire, quelques découvertes (par Édouard Lartet, Jacques Boucher de Perthes, Gabriel de Mortillet) ont permis l'invention et la périodisation de la préhistoire¹⁴⁸. Toutefois, la connaissance et la maîtrise de ces datations étaient sans doute réservées à un cercle très réduit de spécialistes, ce que confirme Christian Goudineau : « *Ignorant tout de la préhistoire, démunis des instruments de datation, les historiens de l'époque firent remonter aux « temps gaulois » tous les vestiges antérieurs à la conquête romaine* »¹⁴⁹. Aussi, les erreurs commises par Hellouin n'enlèvent rien à son intérêt pour la vérité archéologique, qui est à mesurer à l'aune des connaissances d'alors.

Il en est de même pour Jules Marlet avec *La bataille d'Alésia*, dit aussi *Romains et Gaulois*, ou *Bataille de Gaulois et de Romains* (1862, musée Sainte-Croix, Poitiers). Pour figurer ce combat, il se renseigne auprès de spécialistes locaux. Un courrier rédigé par Marlet à l'occasion du don de son œuvre au musée de Poitiers révèle le souci archéologique qui l'a animé :

¹⁴⁶ MILLOT Olivier, *Âge de pierre et guerre du feu, allées couvertes et imaginaire préhistorique*, cat. exp., musée d'Argenteuil (6 janvier - 2 juillet 2006), Ville d'Argenteuil, 2006, p. 6.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 1.

¹⁴⁸ BON François, *Préhistoire, la fabrique de l'homme*, Seuil, Paris, 2009, p. 25 et suiv.

¹⁴⁹ GOUDINEAU Christian, *Le Dossier Vercingétorix*, Paris, éditions Errance, 2001, p. 329.

« *J'ai choisi ce tableau parmi plusieurs autres parce que l'époque gallo-romaine est très populaire dans notre pays, elle a été étudiée, vulgarisée par les travaux érudits de nos savants antiquaires et archéologues, notamment par notre bon et regretté M. de Longuemar.* »¹⁵⁰

Alphonse-Pierre-François Le Touzé de Longuemar était un archéologue, militaire et savant poitevin, auquel Marlet était lié. Président de la société des Antiquaires de l'Ouest à Poitiers, Touzé de Longuemar avait notamment été chargé par la Maison de l'Empereur d'exécuter des croquis destinés au Musée des Antiquités impériales de Saint-Germain-en-Laye¹⁵¹. Le travail préparatoire à la toile de Marlet est donc significatif d'un souci de vérité de la représentation, qui reste plus modeste que chez Xénophon Hellouin. Comme chez ce dernier, on remarque un grand nombre d'erreurs archéologiques et historiques : les Gaulois sont figurés nus, cheveux longs détachés et moustache tombante. Ils sont armés pour la plupart d'une francisque, que nous savons aujourd'hui être une arme mérovingienne. Cette représentation correspond à la perception du Gaulois qui se met en place tout au long du XIX^e siècle¹⁵². Ce qu'incarne le Gaulois est d'ailleurs le vrai sujet de cette œuvre, plutôt qu'une reconstitution précise : il est un guerrier valeureux, dont la hardiesse, respectable bien que nuancée d'une pointe de barbarie (comme en témoignent les têtes décapitées et exhibées) permet de justifier la défaite des Gaulois face aux Romains. Braves mais désorganisés, ils ne peuvent vaincre face aux stratèges ennemis, qui arrivent par le côté gauche de la toile où des enseignes romaines apparaissent. Le choix de la bataille d'Alésia permet à Marlet de montrer un paroxysme de courage chez les combattants. La démarche de l'artiste est à la fois archéologique, probablement en raison de l'émulation nationale à ce sujet, et idéologique, puisqu'il insiste davantage sur l'ancêtre défenseur de la patrie (problématique que nous développons plus loin).

L'accès aux nouvelles données archéologiques était favorisé par l'augmentation du nombre de fouilles engagées, mais aussi par la création de musées pouvant accueillir les objets. Ceux-ci pouvaient y être facilement copiés par les artistes. Plus encore, les peintures

¹⁵⁰ Lettre de Jules Marlet au maire de Poitiers, 25 octobre 1881, dossier d'œuvre du musée Sainte-Croix de Poitiers.

¹⁵¹ Il reçoit pour cela une indemnité de déplacement de 200 francs en 1866, au même titre que plusieurs autres présidents de sociétés savantes, ou archivistes. AN, 0/5/1715. Ces dessins concernent les monuments mégalithiques du département de la Vienne, et sont toujours conservés au musée des Antiquités Nationales, aujourd'hui musée d'Archéologie nationale à Saint-Germain-en-Laye (Inv. Bib20).

¹⁵² Sur cette question, voir le catalogue de l'exposition *Tumulte gaulois* : PÉCHOUX Ludivine, HÉBERT Oriane (dir.), *Tumulte gaulois, représentations et réalités*, Clermont-Ferrand, musée Bargoin et musée d'art Roger-Quilliot (20 juin-23 novembre 2014), Lyon, Fage, 2014.

qui mettent les pièces archéologiques en contexte vont pouvoir servir à l'édification du spectateur. C'est dans ce cadre qu'Octave Penguilly l'Haridon reçoit la commande d'une œuvre représentant une *Ville romaine bâtie au pied des Alpes Dauphinoises quelque temps après la conquête des Gaules* (1870, Paris, musée d'Orsay). La ville est bien visible au second plan, construction typiquement romaine (on reconnaît un temple à fronton et colonnades) entourée de murailles dressées sur une grande masse rocheuse, preuve de la dextérité des bâtisseurs romains. Le premier plan est décrit par Penguilly dans le texte qu'il ajoute au livret du Salon de 1870 : « *Un centurion accompagné par deux soldats de cohortes Dalmates, s'adresse au passeur pour traverser la rivière* ». Le passeur est un Gaulois qui vit non loin, dans une hutte fruste en compagnie de sa famille. Le sujet ainsi que ses dimensions avaient été prévus pour que la toile soit exposée au musée des Antiquités nationales dans la salle « *Habitations romaines de la Gaule* »¹⁵³. La démarche scientifique de Penguilly est donc confirmée par la destination de l'œuvre. Entre paysage historique et scène archéologique, la toile présente un état des connaissances sur l'époque gallo-romaine. Penguilly se serait d'ailleurs servi des collections du musée des Antiquités Nationales qui accueille les objets découverts en fouilles¹⁵⁴ : dans une lettre d'Alexandre Bertrand (directeur du MAN depuis 1867), nous lisons que « *c'est à l'aide de ces documents [les objets du MAN] que notre regretté confrère Penguilly l'Haridon avait composé pour le musée dont il s'est toujours occupé, [...] le tableau exposé l'année dernière sous le nom d'une Ville romaine en Gaule* »¹⁵⁵. Le peintre l'a donc pensé en fonction de cette destination, d'autant plus qu'il faisait partie de la Commission d'organisation du musée en 1865¹⁵⁶. L'archéologie est donc utilisée comme source d'une reconstitution réaliste, et dans ce cas avec un objectif pédagogique.

Sans même se rendre dans les musées, les artistes pouvaient se servir des dessins représentant les objets archéologiques publiés dans des ouvrages ou des revues spécialisées. Dans le catalogue d'une exposition consacrée à Évariste Luminais, Françoise Daum établit un lien entre le casque à crête que l'on retrouve dans un grand nombre d'œuvres de l'artiste, notamment dans *Pillards gaulois* (1867, Langres, Musée d'art et d'histoire) et *En vue de Rome* (1870, Nancy, musée des beaux-arts), et un article de la *Revue Archéologique* paru en

¹⁵³ Lettre d'Alexandre Bertrand, 20 novembre 1871. AN, F²¹/471.

¹⁵⁴ HOUSE John, *Landscapes of France : Impressionism and its rivals*, cat. exp., Hayward gallery, Londres (18 mai-28 août 1995), Museum of fine arts, Boston (4 octobre 1995-14 janvier 1996), Londres, 1996, p. 110.

¹⁵⁵ Lettre d'Alexandre Bertrand, 20 novembre 1871. AN, F²¹/471.

¹⁵⁶ BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 333.

1866. Il comprend notamment une reproduction d'un de ces casques à crête conservé au musée de Falaise¹⁵⁷. Ceux de Luminais ressemblent également à celui qui coiffe le *Chef gaulois* sculpté par Emmanuel Frémiet (1862, Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie Nationale), lui-même copié à partir d'éléments d'armement découverts en fouilles et alors conservés au musée du Louvre¹⁵⁸. En réalité, Luminais possédait une copie, un casque de fantaisie dont il se servait pour la réalisation de ses œuvres¹⁵⁹ : on constate que l'artiste utilise les mêmes types de casques pour ses représentations de Francs, et que le casque rond est récurrent dans ses œuvres (on le retrouve dans *Les éclaireurs gaulois*, Bordeaux, musée des beaux-arts ; *Vedette gauloise*, 1869, Nantes, musée des beaux-arts ; *En vue de Rome*, 1870, Nancy, musée des beaux-arts). Luminais s'est donc appuyé sur les découvertes archéologiques mais ne s'est pas contraint à les respecter à la lettre, cherchant davantage à restituer une « ambiance gauloise ».

Force est de constater l'accroissement de l'accessibilité des informations et des objets découverts au cours des fouilles, grâce aux érudits mais aussi grâce aux entreprises de l'État. Gustave Brion d'ailleurs, pour son *Siège d'une ville par les Romains, sous Jules César, batterie de balistes et de catapultes* (Paris, Salon de 1861, n° 438 ; Paris, Hôtel des Invalides), se serait inspiré des reconstitutions grandeur nature des machines de guerre (catapultes romaines et fortifications) de l'époque de la guerre des Gaules, installées dans la plaine des Laumes à Meudon à l'initiative de Napoléon III¹⁶⁰.

Ce réalisme archéologique, dont l'engouement est manifeste dans les démarches de travail préparatoire aux œuvres, constitue une caractéristique de la peinture à sujet historique sous le Second Empire. Il fait aussi l'objet de commentaires acerbes de certains critiques d'art. Léon Lagrange est l'auteur de l'une de ces diatribes qui s'achève malgré tout sur l'idée qu'il s'agit désormais d'un critère nouveau de ce genre :

« *La peinture d'histoire, sous peine de perdre son nom, doit s'élever jusqu'à l'idéal. C'est là le grand écueil des sujets empruntés à l'histoire contemporaine ; nous nous trouvons encore tout près des faits. Le procédé de généralisation nécessaire pour arriver à l'idée mère de ces faits, à l'idéal, devient une difficulté*

¹⁵⁷ DAUM Françoise (dir.), *Évariste Luminais, peintre des Gaules, 1821-1896*, Musée des Beaux-Arts, Carcassonne (18 octobre 2002-4 janvier 2003), Musée de l'Ardenne, Charleville-Mézières (14 février-11 mai 2003), Avignon, impr. Laffont, 2003., p. 34.

¹⁵⁸ Le modèle copié est un casque villanovien de la collection Castellani, alors attribué par erreur aux Gaulois. Voir PERNET Lionel, « Gaulois en armes : d'une réalité à une autre », in HÉBERT Oriane, PÉCHOUX Ludvine (dir.), *Tumulte gaulois*, cat. exp., Lyon, Fage, 2014, p. 54.

¹⁵⁹ Reproduit dans Cat. exp., *Évariste Luminais...op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁰ REDDÉ Michel, *Alésia, l'archéologie face à l'imaginaire*, Errance, Paris, 2003, p. 96.

véritable sous laquelle il est rare que l'artiste ne succombe pas. Tout l'empêche de s'élever, tout le retient terre à terre. Non-seulement les événements le touchent, mais les objets mêmes, témoins de ces événements. Rien d'étonnant alors qu'il s'amuse à les peindre et qu'il fasse consister dans la reproduction littérale des objets la peinture de faits historiques.»¹⁶¹

Le réalisme archéologique semble récurrent et presque inévitable dans les sujets historiques, et son non-respect implique aussi un positionnement : en 1865, Edgar Degas représente une scène de genre historique, *Scène de guerre au Moyen Age* (1865, Paris, musée d'Orsay) dont la facture est très peu détaillée. François de Vergnette y voit une manière pour Degas de marquer « son dédain de l'archéologie et évit[er] une description trop précise des faits »¹⁶².

¹⁶¹ LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, tome X, p. 281.

¹⁶² VERGNETTE François de, « Les héros du passé national mis en scène par la peinture d'histoire, des années romantiques à la belle époque », AMALVI Christian (dir.), *Les Mouvements religieux et culturels en France de 1800 à 1914*, Paris, Sedes, 2001, p. 160.

III. Traduction des sources en peinture : l'importance de la narration, le tableau-récit

Les peintres de sujet historique effectuent un travail préparatoire important avant de représenter un sujet, se renseignant sur les accessoires nécessaires et sur le décor des scènes grâce aux sources historiques et archéologiques, dans le but de rendre une certaine « couleur locale ». Il s'agissait déjà d'une méthode prisee par les peintres de genre historique des années 1830 tel Paul Delaroche. La peinture à sujet historique du Second Empire hérite d'une autre caractéristique du genre historique : l'importance de la narration au détriment de l'unité classique¹⁶³. Le travail mené à partir sources textuelles, et particulièrement à partir des auteurs qui appartiennent à l'« école narrative »¹⁶⁴, implique naturellement une narration : partant de récits d'événements, les peintres transcrivent les textes en image, créant ainsi des « images textuelles »¹⁶⁵, des « tableaux-récits »¹⁶⁶ ou encore des « narrations picturales »¹⁶⁷, la dernière expression ayant été employée pour décrire les œuvres de Jean-Léon Gérôme. Cela permet de remettre en contexte le moment historique choisi, et de se rapprocher de l'exactitude de sa représentation.

La narration des peintures à sujet historique est visible dans les textes qui accompagnent les œuvres, les titres et les commentaires des livrets des Salons, et dans le parti de représenter un sujet sur plusieurs toiles (cycles).

A. Présentation des textes ajoutés au livret du Salon : le respect de la source

L'ajout d'un texte complémentaire à l'intitulé d'une œuvre dans le livret du Salon est une démarche fréquente des peintres de sujet historique (120 toiles suivies d'un texte¹⁶⁸). Certains de ces commentaires sont suivis des références historiques dont il a été question plus haut, sans caractère systématique.

¹⁶³ Marie-Claude Chaudonneret parle de cette question à propos d'Horace Vernet et Paul Delaroche qui ont « enfreint cette règle d'unité », CHAUDONNERET Marie-Claude, « Du “genre anecdotique” au “genre historique”, une autre peinture d'histoire », in Cat. Exp. *Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, Musée des beaux-arts de Nantes (4 décembre 1995-17 mars 1996), Galeries nationales du Grand Palais (16 avril-15 juillet 1996), Palazzo gotico, Plaisance (6 septembre-17 novembre 1996), Paris, RMN, 1995, p. 83.

¹⁶⁴ Augustin Thierry, ou Prosper de Barante notamment. LETERRIER Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 38-39.

¹⁶⁵ DURO Paul, « Giving up on history ? Challenges to the hierarchy of the genres in early Nineteenth-century France », *Art history*, 2005, vol. 28, n° 5, p. 689.

¹⁶⁶ PICHARD Marie-Noëlle, *La célébration des vertus civiques dans la peinture d'histoire en France de 1871 à 1914*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Rudel, université Panthéon-Sorbonne, 1980, p. 14.

¹⁶⁷ « Pictorial narratives », in MITCHELL Claudine, « The damaged mirror, Gérôme's narrative technique and the fractures of French history », in ALLAN Scott, MORTON Mary (dir.), *Reconsidering Gérôme*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010, p. 92.

¹⁶⁸ Ce calcul est effectué sur la base des livrets des Salons entre 1860 et 1870 inclus, et sur toutes les œuvres à l'exception des peintures de bataille, dont l'étude est faite au chapitre 2 de la première partie.

Nous avons pu, à la suite d'une vérification systématique des concordances, constater que les artistes respectent presque toujours scrupuleusement le texte initial. Les citations sont donc sélectionnées puis retranscrites avec précision. La présence, ponctuellement, de points de suspension indique qu'une section du texte a été supprimée, afin que l'extrait lu par le public corresponde au mieux à sa transcription sur la toile.

André Charles Voillemot, pour son œuvre figurant *Velléda* (1869, Quimper, musée des beaux-arts), se base sur les *Martyrs* de François-René de Chateaubriand, qui a largement contribué à populariser la druidesse. La description qu'il en fait correspond très bien à la représentation peinte par Voillemot :

« Elle chantait en luttant contre la tempête, et semblait se jouer dans les vents : on eût dit qu'ils étaient sous sa puissance, tant elle paraissait les braver. [...] Sa taille était haute ; une tunique noire, courte et sans manches, servait à peine de voile à sa nudité. Elle portait une faucille d'or suspendue à sa ceinture d'airain, et elle était couronnée d'une branche de chêne. La blancheur de ses bras et de son teint, ses yeux bleus, ses lèvres de rose, ses longs cheveux blonds, qui flottaient épars, annonçait la fille des Gaulois. [...] Son sein découvert s'abaissait et s'élevait comme l'écume des flots. »¹⁶⁹

Le choix de Chateaubriand comme source n'est pas étonnant, considérant que l'auteur a connu un grand succès avec son ouvrage, et que plus de la moitié des artistes figurant *Velléda* entre 1830 et 1914 y font référence¹⁷⁰.

Quelques artistes prennent toutefois des libertés avec les textes. Certains les condensent afin d'en faire un résumé personnel : cela renforce la dimension narrative, puisque les œuvres peuvent être l'illustration d'une ou plusieurs pages de l'ouvrage. C'est le cas notamment du commentaire qui accompagne, dans le livret du Salon, la mention de la toile de Gabriel Martin, *Les Énervés* (1869, Rouen, musée des beaux-arts) : c'est un résumé des pages 34 à 44 de *l'Essai sur les énervés de Jumièges et sur quelques décorations singulières des églises de cette abbaye, suivi du Miracle de sainte Bautheuch, publié pour la première fois*¹⁷¹, écrit par Eustache-Hyacinthe Langlois. La conformité partielle des textes originaux avec leur retranscription dans les livrets des Salons est un indicateur de la volonté des artistes de réaliser des « paraphrases picturales », et de s'approprier ainsi le texte.

¹⁶⁹ CHATEAUBRIAND François-René de, *op. cit.*, livre IX, p. 152-153.

¹⁷⁰ Sur 23 toiles ou sculptures figurant *Velléda* présentées au Salon, 12 sont accompagnées d'une référence à Chateaubriand. Statistique élaborée grâce au recensement d'Hélène Jagot : JAGOT Hélène, *op. cit.*, 2002.

¹⁷¹ LANGLOIS Eustache-Hyacinthe, *Essai sur les énervés de Jumièges et sur quelques décorations singulières des églises de cette abbaye, suivi du Miracle de sainte Bautheuch, publié pour la première fois*, Rouen, E. Frère, 1838.

Paul Baudry ne respecte pas non plus totalement sa source. La mention de sa toile représentant *Charlotte Corday* (Paris, Salon de 1861, n° 151 ; Nantes, musée des beaux-arts) est accompagnée dans le livret du Salon d'un extrait des *Femmes de la Révolution* de Jules Michelet, dont le texte original est le suivant :

« *Charlotte, ayant dans ces mots trouvé un surcroît de force, une raison pour frapper, tira de son sein le couteau, et le plongea tout entier jusqu'au manche au cœur de Marat. Le coup, tombant ainsi d'en haut, et frappé avec une assurance extraordinaire, passa près de la clavicule, traversa tout le poumon, ouvrit le tronc des carotides et tout un fleuve de sang. « À moi! ma chère amie ! » C'est tout ce qu'il put dire; et il expira. La femme entre, le commissionnaire... Ils trouvent Charlotte, debout et comme pétrifiée, près de la fenêtre... »*¹⁷²

On constate quelques petits décalages avec le texte initial dans la transcription de Baudry (le couteau ne sort plus du sein mais du fichu) :

« *Elle tira de dessous son fichu le couteau et le plongea tout entier jusqu'au manche dans la poitrine de Marat. – A moi, ma chère amie ! c'est tout ce qu'il put dire, et il expira. A ce cri on accourt, et on aperçoit près de la fenêtre Charlotte debout et comme pétrifiée. (Les Femmes de la Révolution, Michelet) »*

Baudry a également pris des libertés dans la figuration de l'héroïne, dont les vêtements ne correspondent pas à ceux décrits par Michelet :

« *La jeune fille [contenait] par un ruban vert sa chevelure superbe sous le bonnet connu des femmes du Calvados, coiffure modeste, [...]. Son sein était sévèrement recouvert d'un fichu de soie qui se renouait solidement derrière la taille. Elle avait une robe blanche [...], les dentelles du bonnet flottantes autour des joues. »*¹⁷³

Aussi, la mention d'une source historique implique-t-elle dans certains cas le respect absolu du texte, et dans d'autres une libre interprétation.

Dans le même ordre d'idée, on remarque également parfois des erreurs de transcription, dont il est délicat de déterminer si elles sont des modifications volontaires ou de simples erreurs de copie. Par exemple pour *Jeanne d'Arc allant au supplice (Rouen, 1431)* (1867, musée des beaux arts de Rouen), Isidore Patrois indique dans le texte du livret que Jeanne était entourée de six cents hommes, alors qu'Henri Martin (sa source) en mentionne huit cents. Jean-Léon Gérôme, pour *Louis XIV et Molière* (1862, Malden public library,

¹⁷² MICHELET Jules, *Les femmes de la Révolution*, Paris, A. Delahays, 1855, p. 207-208.

¹⁷³ *Idem*, p. 205-206.

Malden, Massachusetts) précise que le roi s'adresse aux officiers alors qu'il s'agit de valets de chambre dans le texte de Madame Campan. Si le premier exemple semble relever d'une simple inadvertance, le second pourrait être un acte intentionnel : que le Roi évoque les officiers plutôt que les domestiques (« *Vous me voyez, leur dit-il, occupé de faire manger Molière, que mes officiers ne trouvent pas d'assez bonne compagnie pour eux* ») renforce l'impact de son acte. D'autre part, dans la toile de Gérôme, Louis XIV lance cette adresse aux officiers eux-mêmes, les ridiculisant ainsi. Gérôme a peut-être pris des libertés avec le texte initial pour accentuer l'effet de la scène.

Dans le cas où la source d'inspiration est un texte ancien, la question de la langue se pose. Certains traduisent les extraits en français contemporain, tandis que d'autres s'attachent à les reprendre textuellement, au risque d'être moins accessibles pour le public. Nous l'avons vu, Jules Boncza Tomachevski et Antony Serres se servent tous deux des *Chroniques* de Jean de Royes (XV^e siècle) pour leurs toiles *Entrée de Louis XI à Paris* (Paris, Salon de 1869) et *Louis XI et l'oiseleur* (Paris, Salon de 1869). Serres transcrit avec une certaine précision un passage du texte du XV^e siècle :

« *Ce jour furent prises pour le roy en ladite ville de Paris, toutes les pies jays chouettes, estant en cages ou aultrement, et estant privées ; et estoit escript, enregistré le lieu où avoient été prins lesdits oiseaulx.* »¹⁷⁴

Le respect du texte original prouvait au public la recherche historique de l'artiste, tout en restant compréhensible. Jules Boncza Tomachevski, en revanche, s'en affranchit et transforme les phrases dans le français du XIX^e siècle :

« *...Il fut reçut par trois belles filles faisant personnages de sirènes, toutes nues, et disant de petits motets et bergerettes* »

À la place de : « *et si y avoit encores trois bien belles filles faisans personnaiges de seraines toutes nuës, et leur veoit on le beau tetin droit separé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisante, et disoient de petits motets et bergerettes.* »¹⁷⁵

Le souci de l'authenticité des sources semble cependant plus récurrent que les libertés prises par Boncza Tomachevski. Deux exemples l'illustrent bien : Léon Bailly ajoute à la suite des

¹⁷⁴ Le texte original, presque parfaitement respecté, est le suivant : « *en ce mesme jour furent prises pour le roy [...] en ladite ville de Paris toutes les pies, jays et chouettes, estans en caiges ou aultrement, et estants privees [...] et estoit escript et enregistré le lieu où avoient esté prins lesdits oiseaulx* », ROYES Jean de, *Histoire de Louys unzième, roy de France, et des choses mémorables advenues de son règne, depuis l'an 1460, jusques en 1483, autrement dicte la chronique scandaleuse*, Paris, Foucault, 1820, p. 384.

¹⁷⁵ ROYES Jean de, *op. cit.*, p. 262.

références de sa toile *Abélard au concile de Sens (1140)* (Paris, Salon de 1861, n° 105) un extrait de « *Hist. D'Abélard, Dom Gervaise* », dont il conserve le texte en l'état :

« Le roi et sa cour y assistoient. Henri, archevêque de Sens, présidoit le concile. Abélard avoit invité ses amis et les plus signalés de ses disciples à s'y trouver. Saint Bernard parla le premier comme agresseur, et, après avoir remontré aux Pères que les écrits d'Abélard suffisoient pour le convaincre des erreurs dont on l'accusoit, il produisit aussitôt une copie des propositions qui en avoient été extraites....En même temps, il mit son écrit entre les mains du promoteur pour en faire une lecture publique. Le promoteur n'eut pas plus tôt commencé d'en faire la lecture qu'Abélard, sans en attendre la fin ni dire un seul mot pour sa défense, se contenta de déclarer tout haut qu'il en appelleroit à Rome. En même temps, il sortit de l'assemblée, et se retira de Sens avec ses disciples. »

Le second exemple est Pierre-Charles Comte : pour sa toile *Bohémiens faisant danser des petits cochons devant Louis XI malade* (Paris, Salon de 1869), il mentionne seulement en référence « Jean de Saint-Gelais », qui correspond à l'*Histoire de Louis XII*¹⁷⁶. L'ouvrage paraît en 1622 aux éditions de Godefroi, en ancien français ; le texte ne connaît pas d'autre publication ensuite. Il est donc évident que Comte l'a lu en ancien français (bien que nous ayons observé que la scène ne s'y trouve pas), ce qui souligne ses prétentions de fidélité historique.

B. Différents types de textes : contextualiser et émouvoir

Les compléments de textes ajoutés dans les livrets des Salons sont de plusieurs sortes : ils sont le plus souvent narratifs, mais peuvent également être descriptifs, ou strictement informatifs. Ce dernier cas est peu fréquent : deux artistes seulement ajoutent une information technique. Auguste Férugu choisit une citation pour l'intitulé de sa toile "*Un athée ne doit pas être à son aise ici*" (Paris, Salon de 1861, n° 1080), et présente l'auteur de ces mots et le contexte de leur énonciation : « *Paroles de Bonaparte, 1^{er} consul, visitant avec Joséphine la cathédrale d'Amiens, le 8 messidor an XI* ». Eugène-Antoine Guillon, pour sa part, précise que sa toile *Le Grand Ferré, malade et surpris par les Anglais, se lève, prend sa hache et en tue cinq en un moment* (Paris, Salon de 1866, n° 897) représente un « *Épisode de la guerre de Cent Ans* ».

¹⁷⁶ Nous ne sommes pas parvenue à expliquer que l'*Histoire de Louis XII* serve de source pour une œuvre figurant Louis XI.

Un grand nombre de textes qui accompagnent les œuvres sont descriptifs. Ils développent notamment le contexte historique, afin d'aider le spectateur peu cultivé à comprendre des sujets trop inédits. C'est notamment le cas de Gabriel Navier, qui explicite et resitue chronologiquement l'épisode dans son contexte pour *Le duc de Guise, à Blois* (Paris, Salon de 1863) : « *Il quitta le Conseil pour se rendre dans le cabinet du roi, où il fut assassiné (23 décembre 1588)* ». Le commentaire est assez court dans ce dernier exemple, mais une toile plus complexe pouvait nécessiter une description bien détaillée, indiquant les personnages et expliquant leurs gestes. C'est ce que fait Alfred Mouillard pour clarifier le déroulement de la scène complexe qu'il représente dans sa toile *l'Arrestation de Robespierre le 10 thermidor* (Paris, Salon de 1868, n° 1831) : « *Le gendarme Méda entra le premier et tira sur Robespierre ; Lebas se suicida ; Coffhinal précipita Henriot par la fenêtre ; Saint-Just, Couthon, Dumas, Payen, etc., furent arrêtés sans résistance* ».

D'autres commentaires des livrets des Salons apportent une narration complémentaire, notamment par l'insertion de citations, voire de dialogues. Ils livrent les clés de la scène tout en la rendant « parlante ». La toile de Joseph Caraud intitulée *Retour du Grand Condé après la bataille de Senef (1674)* (Paris, Salon de 1863, n° 327) représente Condé en révérence devant Louis XIV qui l'accueille du haut des escaliers. Tous deux se regardent, et leurs gestes indiquent une discussion que le texte du catalogue du Salon nous livre :

« *Ce fut à son retour à la cour, que, montant lentement, à cause de sa goutte, les degrés de l'escalier, au haut duquel le Roi voulut le recevoir, Condé dit à Louis XIV : "Sire, je demande pardon à Votre Majesté de la faire attendre si longtemps. - Mon cousin, reprit gracieusement Louis, quand on est chargé de lauriers comme vous, on ne peut que difficilement marcher"* ».

Le texte offre une meilleure compréhension de cette scène anecdotique, tout en la rendant plus vivante encore.

La narration permet également d'accentuer le sentiment que le peintre fait ressortir dans sa toile : dans *Les derniers moments de François II* (Paris, Salon de 1865, n° 732) de Pierre Dupuis, le geste de Catherine de Médicis indique une parole impérieuse, que le texte du catalogue précise :

« *Aussitôt que MM. De Guise furent entrés, Ambroise Paré avait expliqué les causes de la maladie du roi, il avait démontré que, dans ce cas extrême, il fallait le trépaner et il attendait l'ordre des médecins. "Percer la tête de mon fils comme une planche avec cet horrible instrument, s'écria Catherine de Médicis, maître d'Ambroise, je ne le souffrirai pas."* »

La citation permet d'intensifier voire de dramatiser le mouvement de refus visible sur la toile, et de montrer l'attitude autoritaire de Catherine de Médicis comme un acte d'affliction maternelle.

Les différents types de textes écrits par les artistes pour accompagner leurs œuvres révèlent l'intention au moins de situer leur scène historiquement, sinon d'aider le spectateur à entrer dans la toile. De manière générale, les peintres de sujet historique respectent bien les sources. Le public du Salon peut compléter l'observation de l'œuvre par la lecture du texte, facteur qui contraint les artistes à s'y conformer plus ou moins strictement en composant leurs toiles. De fait, celles-ci auront une charge narrative d'emblée très forte.

C. Absence de mention de la source : la priorité à la narration

La mention de la référence d'une citation reproduite dans le livret du Salon indique que l'artiste veut insister sur la fiabilité de son œuvre, sur son historicité, et sur le respect du texte initial. Cependant, la référence à l'ouvrage-source est fréquemment absente. L'ajout d'un texte sans référence est significatif d'un désir de se concentrer sur la dimension narrative.

Dans de nombreux cas, nous sommes parvenue à retrouver les auteurs des extraits : cela nous indique que les artistes inventent rarement leurs textes, et préfèrent s'appuyer sur ceux des écrivains. Plusieurs de ces auteurs sont les mêmes que ceux cités par d'autres peintres. C'est le cas des *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette* de Jeanne Campan : elle décrit la scène du dîner que Louis XIV prit en compagnie de Molière, qui inspire Jean-Léon Gérôme en 1862 (*Louis XIV et Molière*, 1862, Malden public library, Malden, Massachusetts), Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1860 (*Louis XIV faisant dîner Molière à sa table*, 1860, New York, coll. Wildenstein), puis Jacques-Edmond Leman en 1863 (*Le petit lever du roi*, Arras, musée) et Jean-Hégésippe Vetter (*Molière et Louis XIV*, 1864, Paris, musée d'Orsay). Bien que la source ne soit mentionnée que par Gérôme, il est probable que toutes ces toiles, dont la scène choisie est identique, sont tirées des mémoires de Jeanne Campan.

Nous avons également pu déterminer que Frédéric Legrip s'inspire très largement d'un texte d'Henri Martin pour *Le supplice de Jeanne d'Arc (30 mai 1430)* (1860, Salon de 1861, Rouen, musée des Beaux-Arts). Le peintre cite dans le livret du Salon un long texte, qui est en réalité une paraphrase de l'*Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*

d'Henri Martin¹⁷⁷. Sur la toile, Legrip s'attache à transcrire précisément le texte, révélant son souci d'un grand réalisme historique : on retrouve la petite croix faite de deux bâtons qu'un Anglais fit à la demande de Jeanne ; le crucifix que le frère Isambard tient dressé devant elle, et le personnage de L'Advenu qui se remarque sur la droite. Une phrase du texte de Martin correspond au moment précis de la vision : « *Tout à coup, au moment où le bourreau l'attache au fatal poteau, on l'entend, à plusieurs reprises, appeler saint Michel d'une voix éclatante. La forme sous laquelle sa vocation lui a été révélée reparaît à la dernière heure* »¹⁷⁸. De plus, son souci du détail a poussé Legrip à élargir ses recherches : il transcrit consciencieusement l'inscription qui figurait sur le bûcher (« *Jehanne qui s'est fait nommer Pucelle, menteresse, pernicieuse, abuseresse du peuple, devineresse, superstitieuse, blasphémeresse de Dieu, malcréant de la foi de Jesus-Christ, vanteresse, idolâtre, cruelle, dissolue, invocateresse des diables, schismatique et hérétique* »), qu'il a pu lire dans la *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*¹⁷⁹. La démarche de réalisme historique est donc manifeste dans cette œuvre de Legrip. Pourtant, il ne livre aucune de ses sources, au profit d'un très long texte descriptif : le peintre renforce de cette manière la narration interne et externe de sa toile.

Il en est de même pour les exemples suivants. Benjamin Ulmann ajoute dans le livret du Salon, pour son œuvre *L'Entrée du régent de France Charles V à Paris, le 3 août 1358* (Paris, Salon de 1870, n° 2794 ; Puy-en-Velay, musée Crozatier), un extrait de texte nécessaire à la compréhension de cet épisode rarement représenté de la guerre de Cent Ans : il provient d'un ouvrage alors assez récent, *Etienne Marcel et le gouvernement de la bourgeoisie au quatorzième siècle : 1356-1358*, par François Perrens, publié en 1860 aux éditions Hachette (p. 324).

Charles Richard-Cavaro, pour son *Christophe Colomb* (Paris, Salon de 1867), mentionne dans le livret une phrase provenant d'un ouvrage (traduit de l'anglais) de Washington Irving, *Voyages et aventures de Christophe Colomb*¹⁸⁰.

Gabriel Martin, pour sa toile *Les Énergés* (1869, Rouen, musée des beaux-arts), ajoute une phrase qui relate l'histoire des fils de Clovis II :

¹⁷⁷ 1840, volume 7, p. 201.

¹⁷⁸ MARTIN Henri, *Histoire de France*, tome VI, Paris, 1857, p. 299.

¹⁷⁹ PETITOT Alexandre, *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. VIII, Paris, 1825, p. 308, réimpression des mémoires de Denis Godefroy.

¹⁸⁰ IRVING Washington, *Voyages et aventures de Christophe Colomb*, Tours, Mame et cie, 1839, p. 109.

« Les fils de Clovis II révoltés contre lui, après avoir subi le supplice de l'énervation, sont abandonnés sur la Seine dans un bateau sans voiles et sans rames et abordent Jumièges où ils sont reçus par saint Philibert. »

La légende des « Énervés de Jumièges » a été constituée à partir du manuscrit médiéval relatant la vie de la reine Bathilde¹⁸¹, leur mère. Eustache-Hyacinthe Langlois, peintre et écrivain rouennais¹⁸², publie en 1838 un ouvrage consacré à cette légende, partant des traces découvertes dans l'abbaye de Jumièges : *Essai sur les énervés de Jumièges et sur quelques décorations singulières des églises de cette abbaye, suivi du Miracle de sainte Bauthauch, publié pour la première fois*¹⁸³. Gabriel Martin étant également rouennais, il est probable qu'il a eu accès à cette source.

On peut enfin signaler le texte accompagnant l'œuvre d'Éléonore-Auguste Carliez, *François I^{er} et Triboulet* (Paris, Salon de 1868) : « Triboulet dit au roi qu'il avait écrit sur sa tablette que Charles V était fou de passer par le royaume de France. - "Mais, répondit le roi, si je le laisse sans lui rien faire ? - j'effacerai son nom et mettrai le vôtre à la place" ». Cet échange comique entre le bouffon Triboulet et François I^{er} est relayé par de nombreux auteurs, et notamment par Claude-Bernard Petitot dans sa *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*¹⁸⁴.

Dans ces quatre derniers exemples, les sources sont des textes certainement peu connus du public (car publiés récemment ou sur des sujets très spécifiques), ce qui peut expliquer que les artistes n'aient pas souhaité les mentionner. Cela montre aussi que les progrès de la science historique et la multiplication des publications sur l'histoire de France permettent aux artistes de développer des scènes inédites. Mais par dessus-tout, l'absence de référence pour ces textes, contrairement à ceux qui font la démarche d'indiquer leurs sources, indique que ces artistes cherchent moins à se montrer comme historiens eux-mêmes qu'à renforcer la narration. Grâce à ces petits artifices qui viennent compléter l'œuvre, le public peut entrer véritablement dans le récit et s'emparer du sujet.

D. L'absence de textes dans le livret : une narration amoindrie, compensée par le renfort des titres

¹⁸¹ *Vie de sainte Bathilde*, manuscrit inédit de la bibliothèque royale, aujourd'hui conservé à la BnF.

¹⁸² E.-H. Langlois naît à Pont-de-l'Arche, et s'installe à Rouen en 1816 où il sera très actif au sein des sociétés savantes locales. Voir la notice biographique qui lui est consacrée par Claudine Lebrun-Jouve sur le site de l'INHA, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/langlois-eustache-hyacinthe.html>

¹⁸³ LANGLOIS Eustache-Hyacinthe, *op. cit.*, 1838.

¹⁸⁴ PETITOT Claude-Bernard, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, tome XVII, Paris, Foucault, 1827, p. 155 (introduction aux mémoires de Du Bellay).

Dans les livrets des Salons, de nombreux artistes indiquent seulement le titre de leurs œuvres, sans l'accompagner ni de texte ni de source. La charge narrative est en conséquence amoindrie pour les visiteurs de l'exposition. Toutefois, cela ne constitue pas un problème en ce qui concerne les sujets bien connus du public : par exemple, le texte de la *Guerre des Gaules* de Jules César est fameux depuis longtemps et souvent réédité, et les écrits sur l'histoire des Gaulois se multiplient également depuis les années 1830. Si la réalisation de toiles sur cette période historique était alors inédite, les scènes n'étaient certainement pas toutes inconnues du public. Ainsi, bien qu'il ne l'indique pas dans le livret du Salon, Jules Marlet s'appuie sur le *De Bello Gallico* pour sa toile *La bataille d'Alésia* (1862, musée Sainte-Croix, Poitiers). Nous le savons grâce à une mention de sa main : « 1864 – Romains et Gaulois, Bataille d'Alésia inspirée des Commentaires de César »¹⁸⁵. L'extrait suivant provenant du livre VII est sans doute ce qui a guidé sa main :

« [...] *Les Gaulois, de toutes parts, [...] encourageaient leurs frères d'armes par des clameurs et des hurlements. Comme l'action se déroulait sous les yeux de tous, et qu'il n'était pas possible qu'un exploit ou une lâcheté restassent ignorés, des deux côtés l'amour de la gloire et la crainte du déshonneur excitaient les hommes à se montrer braves. Le combat durait depuis midi, on était presque au coucher du soleil, et la victoire restait indécise.* »¹⁸⁶

Marlet se serait également servi des textes de Tacite, ainsi qu'un texte écrit par l'artiste le révèle :

« *Les gaulois disent les historiens (Tacite etc) se déshabillaient et se jetaient nus dans la mêlée, où pour braver leurs ennemis ils accomplissaient des prodiges de courage, mais n'ayant ni les connaissances stratégiques, ni la tactique, ni la discipline, ni les armées perfectionnées, Désunis par la politique de César, les Romains en firent de grands carnages et les vainquirent facilement.* »¹⁸⁷

S'appuyant sur César, Tacite, et comme on l'a vu plus haut sur les conseils de Touzé de Longuemar, Jules Marlet a tenté de réaliser une œuvre « scientifique », sans pour autant rendre cette démarche visible par le visiteur du Salon.

De même, Gustave Boulanger s'est probablement servi du texte de César pour son *Jules César marchant à la tête de la X^e légion (campagne des Gaules)* (Paris, Salon de 1863,

¹⁸⁵ Document du 15 mars 1881. Dossier d'œuvre, musée Sainte-Croix de Poitiers.

¹⁸⁶ CESAR Jules, *De Bello Gallico*, livre VII, chapitre 80.

¹⁸⁷ CHAVANNE Blandine, GAUDICHON Bruno, *Catalogue raisonné des peintures du XIX^e siècle et XX^e siècle dans les collections du musée de Poitiers*, musée de Poitiers, 1988, notice n° 461.

n° 231). Les guerres de César lors de sa conquête des Gaules sont un sujet évoqué depuis plusieurs décennies par les historiens, et mis sur le devant de la scène grâce aux fouilles archéologiques (celles du site d'Alésia avaient débuté en 1861).

Dans tous les cas, il est une section de texte qui apparaît systématiquement : les titres. Ils sont révélateurs de l'intention de l'artiste, et contribuent à la caractérisation de la toile. Pour les peintures à sujet historique, dont les thèmes sont de plus en plus précis et concernent des épisodes parfois peu connus, les titres sont très souvent détaillés : ils précisent les noms des personnages, les lieux, dans certains cas la date de l'événement. Ainsi de Henri Coroenne, qui présente au Salon de 1863 une toile sous le titre de *Le duc de Guise au château de Blois, le 23 décembre 1588*. L'importance de préciser les noms des personnages et d'explicitier les actions tend à rallonger les intitulés, comme celui de cette œuvre d'Alfred Decaen, *Aimery de Rochechouart-Mortemart, à la tête de trente chevaliers et écuyers de renom, défait soixante-dix Anglais, chevaliers et gens de pied, qui sortis de Verteuil, sur la Charente, s'étaient vantés d'aller piller une église (1384)* (Paris, Salon de 1861, n° 815). Le titre est d'autant plus long que la scène est anecdotique, tel celui donné par Gustave-Lucien Marquerie : *M. l'abbé Soyer, depuis évêque de Luçon, donnant la première communion à plus de quatre cents enfants, dans un pré de la paroisse de Chanzeaux (Vendée angevine), au risque d'être surpris par les Bleus ; scène du temps de la Terreur* (Paris, Salon de 1870).

Probablement dans le but de se distinguer dans l'abondance de toiles présentées à chaque Salon, certains artistes prennent le parti de donner des titres qui interpellent, comme "*Rendez la main, Monseigneur*" (Salon de 1864, Paris, musée d'Orsay) d'Olivier Pichat. Le spectateur ainsi interpellé peut alors obtenir des précisions grâce à l'observation de la toile, et au texte du livret le cas échéant : « *Leçon d'équitation donnée par M. de la Guérinière au dauphin, en présence de Louis XV et de la reine Marie Leccinska* ». De même, lorsque Jacques-Edmond Leman expose au Salon de 1863 la scène du déjeuner de Louis XIV en compagnie de Molière, il ne choisit pas (contrairement à Ingres, Gérôme et Vetter dans les mêmes années) *Louis XIV et Molière*, mais *Le petit lever du roi*, auquel il ajoute une courte phrase en commentaire : « *Louis XIV fait déjeuner Molière avec lui* ».

Dans le cas d'un sujet original et en l'absence de textes dans le livret, le titre constitue un renfort narratif utile. Arnold Scheffer expose en 1868 une toile qu'il intitule *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois* (1868, Blois, musée du Château) : il indique ainsi tout ce qui est nécessaire à la compréhension de la représentation. Nous avons déterminé que Scheffer s'inspire d'une des sources majeures sur les guerres de

religion, les *Mémoires-Journaux* de Pierre de l'Estoile, dont un des extraits correspond à la scène figurée :

« Le lundi 30 janvier, on fit en la grande église de Paris un solemnel et magnifique service pour les défunts duc et cardinal de Guise, encor qu'étans martyrs, comme les prédicateurs et ligueurs le publioient, ils n'en eussent pas beaucoup affaire. Il y eut aussi grand concours que si c'eussent été les funérailles d'un roy. [...] Sur la fin de ce mois se firent plusieurs processions par la ville, premierement des enfans, puis des religieux, et ensuite toutes les paroisses de Paris, de tous âges, sexes et qualités, la plûpart en chemises et nuds pieds, quoiqu'il fist bien froid. »¹⁸⁸

Nous pouvons supposer que si Scheffer y a eu accès, le spectateur avide d'en savoir plus sur la scène qu'il a vue pourra également trouver l'ouvrage.

Enfin, certains titres nous permettent de repérer le parti-pris pittoresque de l'artiste. Dans son œuvre *En vue de Rome* (Salon de 1870, Nancy, musée des beaux-arts), Évariste Luminais exploite un épisode historique, la prise de Rome par les Gaulois en 387 avant Jésus-Christ, mais l'aborde sous l'angle de l'anecdote car il nous montre seulement l'arrivée de soldats gaulois dont l'habillement et l'armement sont rendus de manière très détaillée. La présence de Rome dans l'arrière-plan et des cavaliers gaulois qui avancent sur elle amène logiquement à envisager une scène de guerre, mais le spectateur doit le déduire. Cependant le manque de précision dans le titre suggère que l'événement historique sert à Luminais de prétexte pour la représentation d'une scène pittoresque.

Les titres des toiles à sujet historique sont donc eux-mêmes porteurs d'une part narrative : ils fournissent des renseignements complémentaires pour améliorer la compréhension de la scène représentée en peinture. Dans certains cas, comme celui de Luminais, les intitulés sont significatifs d'une approche particulière du peintre (historique, pittoresque, illustrative).

E. Les cycles

La narration est parfois répartie sur plusieurs œuvres, certains artistes s'étant spécialisés dans une période historique et proposant au fil des années des toiles qui se répondent. Ce système de cycles permet à l'artiste de réutiliser les mêmes recherches préparatoires, et offrait

¹⁸⁸ L'ESTOILE Pierre de, *Mémoires pour servir à l'histoire de France et journal de Henri III et de Henri IV*, Paris, 1825, p. 390-391.

également la possibilité d'édifier davantage le public. Dans cet esprit, Isidore Patrois réalise sur plusieurs années une véritable épopée historique autour de Jeanne d'Arc, inspirée d'Henri Martin, dont la continuité et le choix d'épisodes rarement figurés permettent d'instruire le spectateur. À la manière d'un ouvrage historique et avec une certaine pédagogie, Patrois peint les différentes étapes d'une narration de l'épopée johannique. En 1864 il représente *Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne* (musée des beaux-arts d'Orléans), puis en 1866 *Jeanne d'Arc insultée dans sa prison* (musée d'Angers) et en 1867 *Jeanne d'Arc allant au supplice (Rouen, 1431)* (musée des beaux arts de Rouen).

Arnold Scheffer fait lui aussi une série de toiles dont les sujets se déroulent pendant les guerres de Religion, autour des personnages d'Henri III et du duc de Guise : entre 1860 et 1870 il présente au Salon *Henri III reçoit à Chartres l'ambassade des ligueurs* (Paris, Salon de 1863), puis *La duchesse de Nemours réclame de Henri III le corps de son fils le duc de Guise* (Salon de 1864, Blois, musée du Château), *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois* (Salon de 1868, Blois, musée du Château), et enfin *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)* (1869, Blois, musée du Château).

On peut encore citer Jules Kienlin qui développe sur quatre toiles des épisodes de la vie de Marie Stuart : *Marie Stuart et Rizzio* (Paris, Salon de 1865, n° 1152), *Marie Stuart marchant au supplice* (Paris, Salon de 1866, n° 1042), *Marie Stuart distribuant ses bijoux, la veille de sa mort* (Paris, Salon de 1868, n° 1361) et enfin *Marie Stuart quittant la France* (Paris, Salon de 1869, n° 1304).

CONCLUSION DU CHAPITRE

Qu'ils travaillent à partir de sources historiques ou archéologiques, les peintres de sujet historique entre 1860 et 1870 se distinguent par l'importance du travail préparatoire à leurs œuvres. Les sujets sont de plus en plus inédits, et leur traitement nécessite de la part des artistes une maîtrise des costumes, décors et accessoires d'autant plus grande que la recherche historique s'affine. Les ressources accessibles se multiplient, en nombre comme en catégories. Peu à peu, ils sont amenés à devenir des « peintres-historiens », à proposer des reconstitutions positivistes, et incarnent cette génération de peintres qui renouvellent le genre de la peinture d'histoire par leur méthode de travail. Certains avaient pleinement conscience de cette évolution, comme Jean-Léon Gérôme qui définit presque le peintre historien : « *Les peintres avaient le droit d'écrire l'histoire avec leur pinceau aussi bien que les littérateurs avec leur plume* »¹⁸⁹.

La conséquence de cette exigence de vérité historique est l'importance accordée à la narration, dont on observe des manifestations dans les œuvres mais aussi au niveau des éléments de texte qui viennent les compléter. Méthodologiquement, le peintre de sujet historique est attentif à l'exactitude historique de son travail, et à la « lecture » qui en sera faite par le public.

¹⁸⁹ GÉRÔME Jean-Léon, *Notes autobiographiques présentées et annotées par G. M. Ackerman*, Vesoul, 1981, p. 16.

CHAPITRE II. La question du sujet

I. Présentation générale des peintures à sujet historique entre 1860 et 1870

Parmi les œuvres qui couvrent les cimaises des Salons du Second Empire, la peinture à sujet historique n'est pas majoritaire, loin s'en faut. La peinture de genre qui met en exergue le quotidien sur des toiles de formats parfois très importants est sans aucun doute le genre phare de la période, ainsi que nous l'avons vu et que l'ouvrage de Michaël Vottero le montre bien¹. Cependant, la peinture à sujet historique fait l'objet d'une grande attention : d'une part, ce type de sujets très narratifs appelle à la discussion, ce que les critiques n'ont pas manqué de faire systématiquement. D'autre part, le destinataire premier de ces toiles était l'État, et toutes ses acquisitions entraînaient de nombreux articles et commentaires dans la presse. Cette nouvelle forme de la peinture d'histoire était au centre des préoccupations des acteurs du monde de l'art.

A. Analyse des livrets du Salon

La grande majorité des toiles à sujet historique passait par l'exposition du Salon. Nous en avons relevé 625, auxquelles il faut ajouter 97 toiles qui n'y ont jamais figuré. Entre 1852 et 1870, le nombre de peintures de ce genre présentées à chaque Salon s'échelonne entre 39 et 103. Malgré l'écart entre ces deux chiffres, cela représente une proportion moyenne constante : entre 2,1 % et 3,7 % du total par Salon. Le maximum est atteint en 1863, où les 103 représentations de l'histoire de France correspondent à 3,7 % du total (annexe 1).

¹ VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

L'analyse détaillée des thèmes des peintures à sujet historique (annexe 13) met en lumière l'importance des représentations de l'histoire passée (antérieure au XIX^e siècle) : on en compte 300 sur 460 toiles² entre 1860 et 1870. L'époque moderne a la préférence, et l'intérêt pour les sujets qui s'en inspirent est croissant au fil des Salons durant tout le Second Empire. Dans la seconde partie du régime, l'histoire récente (le XIX^e siècle) figure à 160 reprises, dont 54 représentations du Second Empire. Le recours à l'histoire nationale, bien que minoritaire, est récurrent entre 1860 et 1870.

Pour comparaison, les toiles appartenant à la peinture d'histoire académique sont moins nombreuses encore : entre 1852 et 1870, la moyenne du nombre de sujets antiques ou mythologiques oscille entre 1,4 % et 3 % du total des toiles présentées aux Salons (annexe 2). Elle est donc systématiquement (à l'unique exception de 1867) inférieure en nombre à celui des sujets historiques. Ni l'histoire de France ni les thèmes académiques ne sont abandonnés sous le Second Empire. Les seconds sont moins nombreux que les premiers, et la peinture d'histoire en général ne concerne qu'une part négligeable du total. Aussi, lorsque Pierre Angrand parle d'une résurgence des thèmes allégoriques et mythologiques dans la seconde décennie du Second Empire, cela reste dans certaines limites³.

À l'occasion des Salons des refusés de 1863 et 1864, le nombre de peintures à sujet historique non admises par le jury correspond à 1,6 % et 1 % du total (annexe 1). Cela suggère qu'il s'agit d'un genre qui prête peu à des refus par un jury encore très marqué par les préceptes académiques : les œuvres sont lisibles, la facture est souvent lisse, les sujets peu avant-gardistes. Il faut cependant rester prudent, ces peintres ayant peut-être choisi de ne pas apparaître au Salon des refusés.

La part des peintures représentant l'histoire de pays étrangers est dérisoire (à l'exception des Expositions universelles pour lesquelles les pays envoient principalement des toiles relatant leur histoire). Le nombre d'œuvres est peu élevé (annexe 3) mais reste intéressant par comparaison avec le nombre de peintures à sujet historique : entre 1860 et 1870, la proportion de peintures sur l'histoire d'un pays étrangers par rapport au total des peintures à sujet historique exposées s'élève à 10 % en moyenne (annexe 4).

² Nous avons exclu du total les peintures de bataille et militaires, étudiées dans la partie I, chapitre 2.

³ ANGRAND Pierre, « L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968, p. 338.

Entre 1860 et 1870, les sujets illustrant l'histoire de Grande-Bretagne, d'Espagne et de Pologne arrivent en tête (annexe 5). Pour ces deux premiers pays, le nombre d'œuvres reste toujours assez élevé durant le Second Empire. En revanche, nous constatons une augmentation très nette des sujets sur l'histoire de l'Italie (qui passe de sept toiles entre 1852 et 1859 à treize entre 1860 et 1870) et surtout de la Pologne (de une toile, on passe à dix) : cet accroissement semble lié à l'attraction que Paris exerce sur les peintres polonais, puisque sur les dix œuvres, huit sont réalisées par des artistes indiquant une naissance en Pologne.

La représentation de l'histoire étrangère, dans de nombreux cas, est afférente aux racines des artistes. Dans ce schéma, la Grande-Bretagne apparaît comme un cas particulier : presque tous les peintres qui figurent son histoire sont français (même Auguste de Pinelli, qui est né à Genève, a passé presque toute sa vie en France), et l'engouement pour l'histoire d'Outre-Manche semble davantage lié à la période romantique et aux publications qui ont fleuri sur le sujet dans la première moitié du XIX^e siècle, comme l'*Histoire de la conquête d'Angleterre* d'Augustin Thierry (1825).

Au sein de ces peintures à sujet historique créées entre 1860 et 1870, plusieurs grandes tendances peuvent être dégagées. Dans le sillage de Thomas Gaehtgens, nous avons tenté de déterminer les positionnements des artistes à partir de l'étude de leurs œuvres. L'historien de l'art allemand, dans son article sur « Le peintre historien », a établi une liste non exhaustive de démarches : il distingue parmi les peintres les témoins oculaires, les biographes, les mythographes, les idéalistes, les provocateurs politiques, ceux qui veulent reconstituer l'histoire, en garder des traces, en donner une interprétation personnelle, etc.⁴ L'analyse de notre catalogue nous a permis de répartir les œuvres dans plusieurs de ces catégories, ce qui nous a amené à identifier trois grandes lignes de conduite principales : celle du « peintre historien », celle de l'artiste qui se positionne idéologiquement grâce à ses œuvres, et enfin celle des peintres marqués par un romantisme de seconde génération.

B. De rares toiles encore marquées par la peinture d'histoire traditionnelle

À ces trois principales démarches que nous allons détailler ensuite, il faut ajouter une catégorie restreinte de peintres qui restent fidèles aux critères académiques. Les œuvres en

⁴ GAEHTGENS Thomas W., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 10.

question, peu nombreuses, s'inscrivent dans l'héritage de la peinture d'histoire traditionnelle dont l'Académie dicte les critères depuis le XVII^e siècle, institution vieillissante au XIX^e siècle qui en vient à prôner essentiellement les sujets mythologiques et le nu. Dans ce cadre, les rares peintures qui concilient nettement les exigences de la peinture académique avec des sujets inspirés de l'histoire nationale sortent du lot. Ce cas de figure est peu fréquent, en raison de la difficulté à accorder l'expression de l'idéal et la nécessaire reconstitution qu'impose la représentation de l'histoire et qui tend à faire perdre la notion d'universalité. Quelques peintres y parviennent toutefois. Benjamin Ulmann est lauréat du Prix de Rome en 1859 et est adepte des sujets antiques. Il choisit pourtant de représenter une scène de la guerre de Cent Ans avec *Charles V contemplant le corps d'Etienne Marcel* (dit aussi *L'Entrée du régent de France Charles V à Paris, le 2 août 1358*, 1870, Le Puy-en-Velay, musée Crozatier). L'enseignement académique qu'il a reçu est visible à plusieurs éléments : d'une part, il applique le critère de bienséance en disposant les corps assassinés sur un pavage de briques rouges qui remplace les écoulements de sang qui seraient trop vulgaires. De plus, les corps présentent une nudité académique, préférée à un costume d'époque qui aurait donné davantage de couleur locale à l'œuvre. La démarche archéologique est donc limitée dans les accessoires mais aussi dans le décor puisqu'Ulmann n'a pas cherché à reconstituer l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers (détruite au XVIII^e siècle), lieu de l'événement évoqué dans la référence du livret du Salon. Ulmann aborde donc un sujet mettant en scène des personnages de l'Histoire de France mais à la manière d'un peintre académique, avec bienséance, une vraisemblance sans excès, et dans un grand format (H 325 ; L. 248 cm).

On remarque un schéma similaire dans *Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy* d'Augustin Feyen-Perrin (1865, Nancy, musée des beaux-arts) : conformément au déroulement de l'événement, le corps du duc de Bourgogne est retrouvé dépouillé de ses vêtements après la bataille de Nancy en 1477. Cette circonstance permet à Feyen-Perrin de représenter la scène de manière académique⁵ : nudité, unité d'action et grand format (H. 200 ; L. 305 cm). L'œuvre présentée au Salon de 1865 a d'ailleurs été récompensée par une médaille. Malgré tout, Ulmann et Feyen-Perrin prennent également soin de figurer certains personnages en costume d'époque, ainsi que l'impose un sujet d'histoire nationale⁶ : ces œuvres montrent donc une tentative de concilier plusieurs exigences.

⁵ PUPIL François, *La mort du Téméraire, peintures d'histoire*, cat. exp., Nancy, musée des beaux-arts (7 avril-18 mai 1997), Ville de Nancy, 1997, p. 37.

⁶ Le résultat ne fut pas toujours bien reçu, c'est notamment le cas de Marius Chaumelin, qui écrit pour *La tribune artistique et littéraire du midi* (n° 1, juillet 1865, p. 154) : « *Le terrible jouteur est étendu sur le bord d'un lac, dépouillé de ses vêtements, la tête prise dans la glace ; qui reconnaîtrait dans cet état pitoyable le brillant duc*

Auguste-Barthélémy Glaize, en 1867, cherche pour sa part à réaliser une toile à la frontière entre allégorie et représentation de l'histoire avec l'*Apothéose de Jeanne d'Arc* (dit aussi *La postérité à Jeanne d'Arc !* Orléans, musée des beaux-arts). Dans cette œuvre de très grandes dimensions (H. 435 ; L. 360 cm), Jeanne d'Arc est disposée au centre et est environnée par un grand nombre de personnages. Certains sont allégoriques : derrière Jeanne sont assis la Vérité (identifiable au miroir), la Justice (avec sa balance) et le Temps (avec sa faux). Une jeune femme couronne Jeanne, et lui attribue la palme du martyr. De part et d'autre, deux femmes tiennent des parchemins couverts d'inscriptions relatives aux personnages historiques visibles dans le registre inférieur de la toile : l'inscription de gauche est une « liste de ceux qui furent les bourreaux de Jeanne d'Arc ». On y lit les noms de Pierre Cauchon et du cardinal de Winchester qui la condamnèrent, et le nom de Jean d'Étivet, chanoine de Beauvais et de Bayeux très lié à Pierre Cauchon. En dessous, un homme noir dénudé traîne les trois hommes de force aux pieds de Jeanne d'Arc. À droite, l'inscription indique que là se trouvent ceux qui sont « coupables de félonie envers Jeanne Darc » : en tête de liste est mentionné « le Roy », qu'on reconnaît au personnage couronné peint d'après le portrait par Jean Fouquet (vers 1445, Paris, musée du Louvre). Jeanne d'Arc est également revêtue de son armure⁷.

Par son association avec les figures de la Justice et de la Vérité, elle incarne ici les vertus de sacrifice et de défense de la patrie ; l'allégorie du Temps implique leur atemporalité. Elle est l'héroïne historique par excellence, dont le modèle doit être suivi. En cela, l'œuvre se rattache à la peinture d'histoire traditionnelle, ce que confirme le très grand format. Elle s'inscrit en réalité dans un genre intermédiaire, l'allégorie historique, qui consiste à éviter la figuration d'un événement précis pour favoriser une observation générale sur le sujet. La toile de Glaize propose une réflexion morale et consiste à ériger l'héroïne française de la guerre de Cent Ans en modèle de noble comportement⁸. Mentionnons également la toile de Charles-

de Bourgogne ? Une femme penchée sur son corps, sa nourrice, a découvert un signe auquel elle n'a pu se méprendre. Un homme est à genoux près du cadavre qui est au premier plan. Dans le fond, une troupe de cavaliers bourguignons s'avance droit au spectateur. M. Feyen-Perrin s'est beaucoup trop préoccupé, selon nous, de dessiner ces cavaliers et leurs montures, il leur a donné beaucoup plus d'importance qu'au groupe principal et a détruit ainsi le véritable intérêt de son tableau. »

⁷ Sa posture, qui laisse penser qu'elle est en train d'écouter les Voix, évoque celle de la toile commandée par Louis-Philippe à Dominique Papety, *Jeanne d'Arc devant Charles VII* (vers 1837, Orléans, musée des beaux-arts), ou encore celle de l'esquisse de Charles Gleyre (*Jeanne d'Arc*, vers 1860, Lausanne, musée cantonal des Beaux Arts).

⁸ BORDES Philippe, MICHEL Régis (dir.), *Aux armes et aux arts, les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 113.

Émile Wattier qui s'inscrit dans le même esprit avec *Allégorie de l'annexion de la Savoie par la France* (1860) (entre 1860 et 1868, Paris, musée Carnavalet).

Avec *La réception de Christophe Colomb par Isabelle et Ferdinand* (1860, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot), Eugène Devéria s'inscrit aussi dans une démarche conciliatrice. Le peintre s'intéresse à l'histoire nationale depuis le début de sa carrière, ce que prouve sa toile au succès retentissant de la *Naissance d'Henri IV* (1827, Paris, musée du Louvre), considérée comme un chef-d'œuvre de peinture d'histoire. Pour la peinture de 1860, Devéria choisit des dimensions similaires à celle de 1827 : il annonce sa volonté du grand format dans un courrier à l'Administration (« *Les éléments de pittoresque [...] se développeraient admirablement dans une toile de quelques 4 mètres et hauteur et 3, 25 m en longueur* »⁹), et il adopte finalement presque exactement les mêmes mesures que la *Naissance d'Henri IV*, 4,90 mètres de haut pour 3,75 mètres de large. Cette démarche révèle l'intention de Devéria de réaliser une peinture appartenant au Grand Genre, peut-être dans le but de réitérer le succès de 1827. Le parallèle entre les deux œuvres peut également être prouvé grâce à l'étude de leur composition : on retrouve la même mise en scène construite autour d'un grand trône surélevé et couvert d'un dais rouge. Les personnages centraux sont pour l'une Christophe Colomb et Isabelle, et pour l'autre l'enfant tenu par son père Antoine de Bourbon. Tous les regards sont tournés vers eux. Dans les deux toiles, une foule se presse depuis un arrière-plan visible relégué dans la partie latérale de la moitié supérieure de l'œuvre. L'enfant dont le bras est tendu vers le lévrier à l'avant-plan dans l'œuvre de 1860 pourrait même faire écho au nain qui caresse un chien frisé dans celle de 1827. Tout ceci révèle la tentative de Devéria d'interpeler à nouveau, par le biais d'une peinture d'histoire élaborée dans le même esprit que son premier succès. Néanmoins le choix de ce sujet, *La réception de Christophe Colomb par Isabelle et Ferdinand*, implique un respect d'une couleur locale exotique qui règne dans le foisonnement d'objets, d'étoffes et d'hommes. Le travail sur les effets de lumière détourne l'attention de la reine. La moitié inférieure est presque saturée de toutes ces petites actions secondaires (tel l'enfant nu qui lève les bras vers sa mère occupée à admirer la reine), et l'espace de la moitié supérieure est envahi par les motifs décoratifs de l'architecture mauresque. Ce fourmillement anecdotique induit une dispersion du regard qui est détourné du véritable sujet, et crée une multiplicité de narrations internes et diffuses, renforçant le caractère pittoresque de l'œuvre. On ne peut toutefois pas complètement parler

⁹ Lettre retranscrite (document introuvable aux Archives nationales) et conservée dans le dossier d'œuvre, musée d'Art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand.

de réalisme archéologique : Devéria pratique ce que Paul Mironneau a pu appeler une « archéologie sélective » ciblée notamment sur le trône royal¹⁰. Malgré son intention initiale, l'artiste crée une œuvre qui se situe entre la peinture d'histoire et les critères du genre historique, selon une formule caractéristique de la peinture à sujet historique sous le Second Empire.

Ainsi, quelques rares cas montrent que les peintres utilisent l'histoire récente avec une intention idéaliste héritée de la tradition académique. Ils cherchent sans doute à renouveler les sujets classiques et proposent des toiles à la frontière entre les genres.

¹⁰ Cat. exp., *Eugène Devéria, 1805-1865*, Musée national du château de Pau, Musée des beaux-arts de Pau (17 décembre 2005-19 mars 2006), Paris, RMN, 2005, p. 120.

II. Le peintre historien

Le « peintre historien », figure caractéristique du XIX^e siècle, s'inscrit dans l'héritage du peintre d'histoire savant de l'époque classique dont l'érudition était nécessaire à la réalisation de grandes compositions historiques. La démarche de ces artistes – la référence à un texte historique – n'est pas une invention des peintres de sujet historique. Nous avons noté que lorsque la peinture d'histoire est définie au XVII^e siècle par l'Académie de peinture et de sculpture et plus particulièrement par André Félibien, il est établi que les sujets représentés, s'ils ne sont pas allégoriques, sont historiques ou littéraires¹¹. Le peintre d'histoire dès l'origine doit donc être un savant¹² afin de comprendre les scènes (et les textes qui les décrivent) et instruire au mieux le spectateur. Les Académiciens cherchent à se distinguer des artistes vulgaires et des simples praticiens : « *Les Académiciens semblent davantage soucieux, pour se démarquer des purs praticiens, d'étaler leur culture : histoire religieuse et profane, mythologique, « iconologie » (ou science des attributs symboliques), sans parler de tout ce que la langue de l'époque appelle « costume » : connaissance des usages du passé et rendu de la couleur historique* »¹³. L'érudition se manifeste par la maîtrise des costumes (tout en leur accordant une place secondaire pour ne pas dévier l'attention du spectateur), et par une bonne connaissance de l'histoire et surtout de l'Antiquité.

Au XIX^e siècle, les peintres vont conserver certains de ces préceptes académiques et les adapter au contexte historique : ainsi que l'explique Pierre Vaisse, les événements qui ont marqué le début de ce siècle ont eu pour effet le remplacement des sujets antiques par l'histoire récente, et le transfert de la valeur d'héroïsme vers d'autres récipiendaires¹⁴. L'évolution de la discipline historique et la multiplication des publications sur l'histoire nationale incitent les peintres d'histoire à renouveler le genre par les sujets autant que par une reconstitution précise. La peinture à sujet historique n'entre donc pas en contradiction avec les principes académiques, mais elle les adapte à l'histoire nationale et propose une nouvelle forme d'instruction. De morale, l'instruction par la peinture devient historique.

¹¹ KIRCHNER Thomas, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue de l'esthétique*, n° 31-32, 1993, p. 188

¹² VAISSE Pierre, « Les genres dans la peinture du 19^e siècle », in ELSIG Frédéric, DARBELLAY Laurent, KISS Imola (dir.), *Les genres picturaux, genèse, métamorphoses et transposition*, Genève, MetisPresses, 2010, p. 170.

¹³ MÉROT Alain, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, ENSBA, 2003 (1996), p. 19.

¹⁴ VAISSE Pierre, *art. cit.*, 2010, p. 174.

Le « peintre historien », pour reprendre l'expression de Thomas Gaehtgens¹⁵, s'attache à l'exactitude de ses reconstitutions et propose une forme d'instruction historique¹⁶ à destination de la population. Cette démarche est perceptible chez les artistes qui développent des sujets inédits, mais aussi inspirés de l'histoire locale ou de pays étrangers, ou encore qui réalisent de véritables enquêtes biographiques.

A. Des sujets inédits pour l'édification de la population

Déterminer jusqu'à quel point les artistes s'inscrivent dans une démarche d'édification de la population est complexe en l'absence de témoignages directs : la plupart souhaitaient peut-être simplement proposer des sujets nouveaux afin de se faire remarquer dans la foule des œuvres présentées aux Salons. Quoi qu'il en soit, le choix de périodes historiques rarement traitées ou de sujets inédits est suffisamment singulier pour être significatif. De plus, ces œuvres plaisent au public : leur impact est mesurable aux acquisitions faites par le public bourgeois et aux réactions des critiques d'art qui se plaisent à décrire le moment historique représenté.

Le cas de la période mérovingienne est exemplaire de cette idée de thématiques nouvelles. La légende en fut exploitée dès le XI^e siècle, mais elle prend au XIX^e siècle une importance particulière dans le cadre des questions des origines de la nation¹⁷ (voir infra). Les historiens du début du siècle étudient les origines de la France, et se penchent notamment sur les peuples gaulois, mérovingiens, carolingiens, francs. Parmi ces auteurs, Augustin Thierry se distingue en publiant dès 1833 les *Récits des temps mérovingiens*. L'ouvrage connaît un certain succès, puisque deux ans plus tard Tessier réalise une seconde édition, suivie en 1846 par une troisième par Furne et cie. Les rééditions se succèdent durant tout le Second Empire (1851, 1856, 1864, 1867, chez Furne), témoignant de la faveur de l'ouvrage et du grand nombre de ses lecteurs. Le succès des *Récits des temps mérovingiens* est confirmé par le fait qu'il attire même l'attention de l'Académie : celle-ci confie en 1866 un exercice à l'un des pensionnaires de l'Académie de France à Rome sur le sujet « *Le Corps du jeune Clodowig poignardé par les ordres de Frédégonde, sa belle-mère, retrouvé dans la Marne par un*

¹⁵ GAEHTGENS Thomas W., « Le peintre historien », *op. cit.*, 2011. La première publication de cet article date de 1996 : « Der Maler als Historiker », *Trigon 5*, Berlin, 1996, p. 73-93.

¹⁶ « *Un tableau d'histoire ne doit pas seulement faire la démonstration d'un comportement vertueux, il doit aussi informer sur l'histoire* » GAEHTGENS Thomas W., *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Sur la postérité des Mérovingiens, voir BÜHER-THIERRY Geneviève, MÉRIAUX Charles, *La France avant la France : 481-888*, Paris, Belin, 2014, p. 573-585.

pêcheur (Récits mérovingiens, Augustin Thierry) »¹⁸. Plusieurs toiles de notre catalogue sont révélatrices du rôle que l'ouvrage d'Augustin Thierry joue dans l'apparition de sujets totalement inédits issus de la période mérovingienne : alors qu'elle est rarement représentée avant 1850, elle fait sous le Second Empire l'objet de treize toiles, et cette inflexion s'accroît sous la Troisième République. Les œuvres présentent des scènes et des personnages variés, ce qui permet au spectateur de diversifier sa vision des temps mérovingiens.

Le peintre hollandais Lawrence Alma-Tadema est parmi les premiers à se passionner pour cette période : il lit Augustin Thierry ainsi que Grégoire de Tours¹⁹ (le premier s'étant largement servi du second), à partir desquels il réalise plusieurs toiles vers 1860. Il n'en expose que deux au Salon de Paris, qui transcrivent plus ou moins littéralement le texte historique. En 1862, il représente *Vénance Fortunat lisant ses poèmes à Radegonde VI, 555 après J.-C.* (1862, Dordrecht, Dordrechts Museum) ; Fortunat est un poète dont la vie est relatée au cinquième récit de Grégoire de Tours et dont les textes sont repris par Thierry comme pièces justificatives. Le peintre présente au Salon de 1865 *Frédégonde devant le lit de mort de l'évêque de Rouen Prétextat* (Moscou, musée Pouchkine ; Paris, Salon de 1865, n° 29), qui correspond au quatrième récit²⁰. La même année, il figure *La Mort de Galswinthe, 567 apr. J.-C.* (1865, non localisée)²¹, dont l'assassinat est développé dans le premier récit²². L'originalité de tels sujets peut expliquer l'ajout de dates dans les intitulés, renforçant l'historicité de l'œuvre et facilitant la compréhension du public. Augustin Thierry inspire également une toile au Belge Jean-Emmanuel Van den Bussche, *Funérailles du roi Clotaire à Soissons* (Paris, Salon de 1868, n° 2447), dont le récit apparaît au tout début de l'ouvrage²³.

Un autre sujet nouveau figuré par les peintres est le supplice de la reine Brunehaut²⁴. Elle est l'épouse de Sigebert (fils de Clotaire I^{er}), puis de Mérovée, le fils de Chilpéric. Ce dernier avait prit Frédégonde en troisièmes noces ; celle-ci, haineuse à l'égard de sa belle-fille Brunehaut, lui mène une véritable guerre. C'est finalement Clotaire II, fils de Frédégonde, qui l'assassine sauvagement²⁵. La violence de l'histoire de Brunehaut permet de proposer des

¹⁸ Exercice confié à M. Machard. LENIAUD Jean-Michel, *Procès-verbaux de l'académie des beaux-arts*, tome douzième, 1865-1869, Paris, École des Chartes, 2009, p. 374.

¹⁹ BARROW J. R., *Lawrence Alma-Tadema*, Paris, Phaidon, 2006, p. 13.

²⁰ THIERRY Augustin, *Récits des temps mérovingiens, précédés de considérations sur l'histoire de France*, Paris, Garnier, 1938, tome second, p. 159-160.

²¹ L'existence de cette toile nous est connue grâce à la mention dans BARROW J. R., *op. cit.*, p. 16.

²² THIERRY Augustin, *op. cit.*, p. 328.

²³ *Idem*, p. 296.

²⁴ DUMÉZIL Bruno, *La reine Brunehaut*, Paris, Fayard, 2008.

²⁵ *Idem*, p. 384-388.

œuvres dont le caractère tragique, allié au pittoresque de ces scènes du passé, pouvait plaire au public. On retrouve là le thème prisé par les romantiques de l'honnête femme contrainte à un injuste sort, et pourtant le sujet n'est représenté que cinq fois dans la première moitié du XIX^e siècle²⁶. Entre 1852 et 1870, cinq toiles illustrent le supplice de la reine mérovingienne, dont quatre après 1863 : Jules Boncza Tomachevski, *Supplice de Brunehaut* (Paris, Salon de 1865, n° 228), Pierre de Coninck, *Supplice de la reine Brunehaut*²⁷ (1863, Dunkerque, musée des beaux-arts ; Paris, Salon de 1864, n° 520), Henri le Secq, *Le supplice de Brunehaut* (Paris, Salon de 1866, n° 1226) et Édouard Toudouze, *Supplice de Brunehaut* (Paris, Salon de 1869, n° 2278). L'engouement pour Brunehaut prend donc nettement son essor après 1860. Les *Récits des temps mérovingiens* s'achèvent avant la mort de Brunehaut (dans l'ouvrage, Brunehilde), et c'est du côté d'Henri Martin ou de Jules Michelet que les peintres ont pu se tourner pour en lire le récit²⁸. Les deux historiens s'inspirent de la chronique dite de Frédégaire²⁹, et les artistes transcrivent sa description (pour ceux dont les œuvres sont connues) : la reine est attachée par un bras et une jambe à un cheval indompté, et elle meurt démembrée³⁰.

D'autres sujets rarement figurés illustrent la période mérovingienne, révélant le souci des artistes de se distinguer par leur choix iconographique : c'est le cas de Joseph Navlet avec la *Bataille de Voulon, gagnée par Chlodewig sur Alarik, qui y perdit la vie* (Paris, Salon de 1864, n° 1422) ou encore de Gabriel Martin avec *Les Énergés* (1869, Rouen, musée des beaux-arts ; Paris, Salon de 1869, n° 1641).

Si tous les sujets abordés par les peintres ne sont pas complètement inédits, leur apparition avant 1850 restait rare. C'est véritablement sous le Second Empire et particulièrement après 1860 que les représentations des Mérovingiens vont se multiplier. Cet exemple est donc révélateur d'un mécanisme de la création artistique typique du Second Empire : les travaux des historiens améliorent la connaissance des périodes anciennes de

²⁶ Entre 1802 et 1850, Brunehaut fait l'objet de seulement cinq toiles. Voir PACCOUD Stéphane, « Répertoire des peintures exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850 », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *L'invention du passé, Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, tome II, cat. exp., musée des beaux-arts de Lyon (19 avril-21 juillet 2014), Paris, Hazan, 2014, cédérom.

²⁷ C'est un sujet auquel Pierre de Coninck songe depuis longtemps. Voir DERUDDER Gustave, *Le peintre Pierre de Coninck et ses amis, 1828-1910*, Paris, Perrin et Cie, 1914, p. 230 et suiv.

²⁸ MARTIN Henri, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, Paris, Furne, 1855-1860, tome 2, p. 152 ; MICHELET Jules, *Précis de l'histoire de France*, dans *Œuvres de M. Michelet*, Bruxelles, Meline, Cans et Cie, 1840, tome 2, p. 463.

²⁹ Chronique constituée de plusieurs livres, attribuée à Frédégaire en 1579 mais qui est probablement une compilation d'écrits de plusieurs auteurs. RICHE Pierre (dir.), *Dictionnaire des Francs, les Mérovingiens et les Carolingiens*, Paris, Bartillat, 2013, p. 255.

³⁰ DUMÉZIL Bruno, *op. cit.*, p. 386.

l'histoire, les artistes peuvent s'en emparer et la nouveauté de ces sujets induit une curiosité permettant de propager les connaissances et d'instruire les spectateurs. Peut-être pouvons-nous aussi voir dans l'élan en faveur de ces sujets mérovingiens après 1860 un impact des recherches archéologiques menées dans toute la France par Napoléon III. Si les objets retrouvés lors des fouilles en forêt de Compiègne n'ont pu entrer au musée des Antiquités de Saint-Germain-en-Laye qu'après 1870, plusieurs publications dès le milieu du siècle permettent de mieux connaître ces peuples qui ont occupé la France³¹.

B. La veine de l'histoire locale : enseigner au peuple son histoire

Au sein des peintures à sujet historique de la période 1860-1870, plusieurs œuvres développent des sujets inspirés de l'histoire locale : l'artiste, souvent originaire du lieu de l'événement représenté, s'attache à figurer un moment de l'histoire de sa ville ou de sa région. La démarche d'édification de la population locale y est prégnante et fait écho à un engouement général manifeste dans les nombreuses revues publiées dans le cadre des sociétés d'histoire locales (dont nous mesurons l'impact dans la troisième partie de cette thèse). Les acteurs de ce mouvement de recherches sur l'histoire d'une région, d'un département ou d'une ville sont multiples, et les artistes en viennent à jouer un rôle équivalent à celui de l'historien ou de l'archéologue qui rendent accessibles les données historiques.

Le peintre Auguste Migette occupe une place spécifique dans cette dynamique. Messin d'adoption dès l'âge de 12 ans (il naît à Trèves en 1802), Migette est actif en Lorraine et consacre son énergie au développement historique et artistique local : professeur de dessin, décorateur du théâtre et donateur de l'ensemble de ses œuvres au musée municipal, il a principalement travaillé à Metz au point de ne pas exposer une seule toile au Salon de Paris³². L'ancrage régional de son œuvre révèle sa passion pour le patrimoine, dans un contexte de redécouverte du passé médiéval de la France. Il s'investit dans les fouilles archéologiques naissantes et devient membre de la commission d'archéologie de l'Académie de Metz en 1843, puis de la nouvelle Société d'histoire et d'archéologie de la Moselle en 1858. Il tente en

³¹ VALLET Françoise, *Collections mérovingiennes de Napoléon III provenant de la région de Compiègne*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, RMN, 2008, p. 1-14.

³² Les musées de la Cour d'Or de Metz ont consacré une exposition et un catalogue très complet à cet artiste en 2002 : voir cat. exp., *Auguste Migette 1802-1884 ou la chronique du pays messin*, Metz, Musées de la Cour d'or (12 décembre 2002-14 avril 2003), Metz, Gérard Klopp, 2002.

outre d'écrire une *Histoire de Metz*, dont seule la première partie verra le jour³³. Entre 1862 et 1864, il consacre un cycle de toiles à l'histoire de cette ville du XI^e au XVI^e siècle et plus précisément aux temps forts de la République instaurée au XIII^e siècle. Curieux de l'histoire locale et passionné par la notion encore naissante de patrimoine, Migette a développé une iconographie dont la destination était anticipée : ses œuvres étaient conçues pour le musée municipal de la ville, donc pour ses habitants. Une fois achevées, les œuvres sont rapidement exposées dans une salle de la mairie accessible au public dès 1867³⁴. Le peintre affirme clairement la visée historique et pédagogique de son travail dans un courrier au maire :

« *J'ai lu quelque part qu'une des choses qui pouvaient rendre le lieu que nous habitons intéressant et agréable, c'était d'en connaître l'histoire [...]. Voilà ce que j'ai essayé de faire en facilitant par des images l'instruction de ceux qui ne lisent pas.* »³⁵

Suivant cette ambition, Migette étudie l'histoire de la ville de Metz, fait des recherches dans les gravures anciennes et prospecte dans les rues pour retrouver des éléments d'architecture conservés (de nettes correspondances entre les toiles et certains monuments ont pu être établies pour presque chacune des toiles). Il mène personnellement de véritables enquêtes archéologiques dans les années 1860, qui l'amènent à réaliser un très grand nombre de dessins inspirés de l'histoire de Metz et de son patrimoine³⁶. Véritable peintre-historien, Migette se sert de divers ouvrages historiques locaux dont il fait mention dans son *Journal* : pour huit de ses neuf toiles, il indique comme source les *Chroniques messines ou de Metz*³⁷ (qui correspondent à plusieurs manuscrits) et l'*Histoire de Metz par deux religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Vanne* de Dom J. François et N. Tabouillot (Metz, 1769-1775)³⁸.

Le cycle de ses toiles inspirées de l'histoire locale se compose de neuf peintures³⁹. Six d'entre elles fonctionnent en série, puisqu'elles ont le même format (H. 110 ; L. 200 cm) : *Commencement de la République messine, Élection du 1^{er} Maître Echevin, 974-1055-1120-*

³³ « Rédigée entre 1876 et 1878, Les arts et les artistes à Metz : de l'époque gallo-romaine au VI^e siècle est la seule partie de son projet d'Histoire de Metz qu'il ait menée à son terme », HILBOLD Alain, *Auguste Migette, illustrateur de l'histoire de Metz*, Metz, éditions des Paraiges, 2013, p. 27. Les manuscrits sont conservés à la bibliothèque municipale de Metz.

³⁴ Elle s'appelle la « Galerie Migette ». Cat. exp., *Auguste Migette...op. cit.*

³⁵ Lettre du 1^{er} juin 1882. *Idem*, p. 14.

³⁶ Certains sont d'ailleurs les travaux préparatoires à ses grandes toiles historiques. *Ibidem*, p. 28-38.

³⁷ HUGUENIN Jean-François, *Les chroniques de la ville de Metz : recueillies, mises en ordre et publiées pour la première fois*, Metz, S. Lamort éditeur, 1838.

³⁸ Cat. exp., *Auguste Migette...op. cit.*, p. 231.

³⁹ Auguste Migette réalise également un grand nombre de dessins dont les techniques varient, entre 1860 et 1870, inspirés de l'histoire locale. Pour l'inventaire complet, voir HILBOLD Alain, *op. cit.*, p. 50-105.

1170- *Amolbert élu en 1055* (1862)⁴⁰, *Splendeur et richesse de la République, L'Empereur Charles IV à Metz en décembre 1356, Festin au Champ à Seille. Sept chapitres additionnels sont ajoutés à la bulle d'or* (1863), *Force de la République Messine. Les Messins pour résister à Charles VII roi de France et à René d'Anjou roi de Sicile, se préparent au siège de leur ville en détruisant les faubourgs, 1444* (1863), *Fin de la République Messine. Entrée à Metz de Henri II, roi de France le 18 avril 1552* (1864), *Massacre des Juifs à Metz par les premiers croisés 1095* (1863), *Entrée de l'Empereur Charles Quint à Metz, 10 janvier 1546* (1863).

Les quatre premières toiles sont conçues comme un groupe rendu cohérent par les intitulés (de « Commencement » à « Fin ») et portant spécifiquement sur l'histoire de la République de Metz.

Il peint trois autres toiles sur la même thématique, mais dont les formats sont légèrement différents des six autres (ce dont on ignore la raison) : *Les Messins décimés par la peste combattent le mal en se livrant à des réjouissances publiques ordonnées par les Seigneurs Treize – chroniques messines* (1862), *Le Duc de Guise, François de Lorraine prépare la défense de la ville de Metz* (1863), *Le Grauly, procession de Saint-Marc, 1631* (1863).

Ces neuf œuvres relatent des événements qui ont marqué l'histoire de Metz, faisant notamment intervenir des grands personnages de l'histoire de France : Charles IV, Charles VII, Henri II ou encore Charles Quint, ces deux derniers figurés dans l'iconographie traditionnelle de l'entrée royale. Chacune des toiles est chargée d'un grand nombre de personnages, des Messins auxquels les contemporains de Migette pouvaient s'identifier.

Depuis ses diverses fonctions administratives jusqu'à son activité de peintre en passant par son souci de se consacrer entièrement à la ville de Metz, l'ensemble de la démarche d'Auguste Migette va dans le sens d'un développement de l'histoire locale pour l'édification de la population.

Une intention similaire à celle de Migette guide le pinceau des artistes qui représentent l'histoire de leur ville ou de leur région natale. Mathieu Geslin, né à Saulieu en Côte d'Or, peint *Le Départ des Volontaires de la Côte d'Or* qui est aujourd'hui exposé dans la mairie de Chaumont (en Bourgogne également). Dans le même esprit, Bernard Bénézet, né à Toulouse

⁴⁰ Toutes les œuvres d'Auguste Migette sont conservées à Metz, musées de la Cour d'Or, à l'exception des deux suivantes : la toile *Le Duc de Guise, François de Lorraine prépare la défense de la ville de Metz* n'est pas localisée, et *Le Grauly, procession de Saint-Marc, 1631* a été détruite en 1944.

où il est actif pendant sa carrière, représente un événement majeur de l'histoire de sa ville, *Le vœu des Capitouls* (Paris, Salon de 1870, n° 198 ; Toulouse, musée du Capitole). Pour Auguste Feyen-Perrin, né dans la ville de Bey-sur-Seille toute proche de Nancy, le choix d'une œuvre sur *Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy* (Paris, Salon de 1865, n° 814 ; Nancy, musée des beaux-arts) correspond à un souci historique double, le sujet pouvant renseigner autant l'histoire nationale que la population lorraine, ainsi qu'il l'exprime lui-même dans un courrier à l'Administration des beaux-arts :

« *Ce dernier [tableau] reproduit un fait qui intéresse en même temps l'histoire de France en général et l'histoire de mon pays natal ; ce double caractère désignait plus particulièrement ce sujet à mon choix. Je serais heureux que vous lui fissiez l'honneur de le juger digne de figurer soit dans la galerie historique de Versailles, soit au musée de Nancy.* »⁴¹

Feyen-Perrin suggère la destination, souhaitant que son œuvre ait un impact historique et pédagogique : soit à Versailles parmi les autres toiles de la galerie de l'Histoire de France, soit à Nancy où ses compatriotes pourront s'instruire d'un épisode de leur histoire. L'artiste étant né près de cette ville, on peut deviner dans le choix d'un sujet local la volonté de mettre en valeur son pays, comme on l'a vu chez Auguste Migette, ou comme on l'observe aussi chez Diodore Rahoult : ce peintre natif de Grenoble présente au Salon de Paris de 1863 une toile intitulée *Une séance du jury d'expropriation dans la première chambre du Tribunal civil de Grenoble (ancienne Chambre des Comptes du palais des Dauphins)* (Paris, Salon de 1863, n° 1557). L'année suivante, elle est exposée à Lyon et trouve alors son propriétaire (un certain Paul Jouve)⁴². La toile nous est connue par une description rédigée dans sa notice nécrologique qui révèle que Rahoult a reproduit avec une grande exactitude la salle d'audience où les événements se sont déroulés, ce qui montre son intention de justesse historique⁴³. L'auteur de l'article ajoute que la création de cette œuvre répondait au besoin du peintre de donner à la ville une image de son histoire :

⁴¹ Lettre d'Auguste Feyen-Perrin au Surintendant des beaux-arts, avril 1865. AN, F²¹/139.

⁴² PETIT M., « Diodore Rahoult et son œuvre », *Bulletin de l'Académie delphinale*, Grenoble, 1874, tome X, p. 27. L'œuvre n'est actuellement pas localisée.

⁴³ « *Il rappelle avec exactitude, autant que la finesse des détails et l'éloignement ont pu le permettre, les délicates sculptures en bois qui recouvrent les murs de la chambre du tribunal civil de Grenoble, anciennement chambre des Comptes au parlement de Dauphiné. Les feuillages, les branchages sculptés, qui courent sur les portes des armoires creusées dans l'épaisseur du mur, où étaient déposés les archives et les registres de cette Cour, sont des chefs-d'œuvre d'un fini précieux qu'on laisse malheureusement se détériorer et se perdre chaque jour de plus en plus. Celles de ces sculptures d'un beau caractère qui ornent la cheminée, et les statuettes en bois qu'elles abritent, sont surtout remarquables par leur exécution. On les distingue assez dans la pénombre, dans le fond du tableau. Le plafond de cette salle était également orné de sculptures en bois, d'écussons, qui ont été détruits. — L'animation d'une salle d'audience est heureusement reproduite sur cette toile ; avocats en robe,*

« Depuis quelques années déjà, Rahoult était préoccupé de la pensée de laisser à sa ville natale je ne dirai pas un monument, sa modestie eût repoussé ce titre ambitieux, mais un souvenir, un recueil destiné à reproduire avec une scrupuleuse fidélité, sous une forme attrayante et légère, les édifices, les hôtels anciens de Grenoble, les vieux manoirs qui ornent ses environs, debout ou disparus en partie sous l'action du temps et les exigences d'une civilisation envahissante. Cette œuvre devait être le reflet [...] des mœurs, du costume, de l'histoire de ce beau pays. »⁴⁴

On remarque chez les peintres historiens un intérêt pour les modes de vie et les mœurs des habitants de leur région, c'est-à-dire pour l'ethnographie et le patrimoine local. Tout comme Auguste Migette, Diodore Rahoult menait ses propres enquêtes :

« Rahoult avait, dans cette pensée longtemps caressée et devenue le rêve de sa vie, parcouru les vallées, les montagnes de l'Isère, étudié ses sites, interrogé ses ruines, pénétré dans ses chaumières et fixé au crayon, sur place, tout ce qui lui semblait offrir de l'intérêt au point de vue de l'histoire ou de l'art. Les vieux quartiers de Grenoble, ses arrière-cours, ses moindres ruelles, furent explorés, fouillés avec soin, pour y découvrir un écusson, un médaillon, un emblème oubliés. »⁴⁵

Cette manière de pousser plus loin la recherche de couleur locale s'inscrit tout à fait dans celle des historiens du premier tiers du XIX^e siècle pratiquant l'histoire narrative, parmi lesquels Prosper de Barante ou les frères Thierry. L'influence de leurs travaux et leurs méthodes est perceptible chez les peintres historiens.

Ce souci d'édification de la population pouvait également être au cœur des démarches des édiles d'une ville, qui par patriotisme régional encouragent la transcription de l'histoire locale en peinture. Ainsi, la municipalité d'Orléans s'est portée acquéreur d'une toile de Pierre Dupuis représentant *Les derniers moments de François II* (1865, Orléans, musée des beaux-arts). La scène, qui se déroule en 1560, a lieu dans une des pièces de l'hôtel Groslot alors construit depuis peu. Depuis 1790, la municipalité avait installé en ces lieux son hôtel de ville ; il s'y trouve toujours en 1865 lorsque Dupuis réalise son œuvre. Nous n'avons pu trouver de document prouvant la commande, mais lorsque la toile est présentée au Salon de

plaiders debout ou assis sur les bancs demi-circulaires, sont occupés de l'affaire qui va recevoir une solution. La couleur de ce tableau est parfaite. » *Idem*, p. 27-28.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 27-28.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 28.

1865 (n° 732) le peintre indique dans le livret qu'elle appartient déjà à la ville d'Orléans. De plus, c'est dans cette ville qu'il est né en 1833. Ajoutons que Pierre Dupuis s'adonne rarement au genre de la peinture à sujet historique, confirmant l'hypothèse de la commande par la municipalité d'Orléans à un peintre local.

Dans le cas où l'artiste est également directeur du musée de la ville, les liens entre la municipalité et lui sont plus évidents encore. Jules-Joseph Dauban s'installe à Angers et devient directeur du musée vers 1850 ; il réalise plusieurs projets pour la ville, et peint sans doute pour elle (nous ignorons s'il s'agit d'une commande ou d'un achat postérieur) la scène de la remise par Louis XI de la charte communale et des clés de la ville au tout premier maire d'Angers : *Louis XI présente aux notables angevins Guillaume de Cerizay en qualité de maire, en 1474* (Paris, Salon de 1861, n° 790 ; Angers, hôtel de ville, salle de la Charte). On reconnaît assez distinctement la flèche de la cathédrale d'Angers à l'arrière-plan de la toile, ce qui renforce encore l'ancrage local. La toile est exposée dans l'hôtel de ville. Il en est de même pour l'œuvre de l'Aixoise Honoré Gibert, qui représente *Le duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et seigneur du pays de Provence (1593)* (Paris, Salon de 1870, n° 1170). Le dictionnaire Bénézit indique que la toile est localisée au musée d'Aix, depuis l'envoi de l'État effectué après l'achat en 1875⁴⁶. Gibert est directeur du musée entre 1862 et 1882 au moins, dates auxquelles il signe les catalogues d'œuvres conservées dans son établissement. Le retour à Aix d'une toile directement liée à son histoire et réalisée par un artiste natif de la ville où il reste actif correspond à la volonté de développer les connaissances de la population.

La volonté d'instruire est très nette dans ces cas de toiles peintes par un artiste local, représentant un événement historique rattaché à une ville ou une région, et qui sont destinées à être vues par la population locale.

C. Renouveler les sujets grâce à l'histoire des pays étrangers

La représentation de l'histoire d'un autre pays est un bon moyen pour les artistes de renouveler les sujets tout en proposant des scènes inédites pour le public français.

⁴⁶ « Le gouvernement vient de faire l'acquisition et de donner au musée d'Aix un tableau dû au pinceau du directeur de ce musée, M. Honoré Gibert, et qui avait été remarqué au dernier salon. Cette toile, tout à fait locale, représente le Siège d'Aix par le duc d'Épernon, au temps de la Ligue », *Le Mémorial d'Aix*, dimanche 21 février 1875, n° 8, p. 3.

Deux démarches sont à distinguer : d'une part, celle des peintres étrangers qui exposent en France des sujets illustrant l'histoire de leur pays. Ils cherchent à donner à voir leur histoire et à la diffuser par la peinture. Le public visé était certainement avant tout les compatriotes, mais l'exposition en France permettait d'atteindre un même objectif d'édification. D'autre part, les peintres français s'intéressent aussi à des sujets historiques étrangers : leur démarche est similaire au cas précédent, avec de surcroît la possibilité de renouveler ainsi les thématiques historiques et de surprendre le public (annexe 7), ainsi que l'intention historiciste d'éclairer l'histoire de notre pays par le recours à celle d'un autre.

Ces peintres français correspondent en moyenne à un quart des artistes figurant l'histoire étrangère durant les Salons du Second Empire, et ce chiffre augmente légèrement entre la première et la seconde décennie du régime, soit 20 % entre 1852 et 1860 et 36 % entre 1861 et 1870. Il apparaît également qu'au fil des années, les pays qui intéressent les artistes français sont de plus en plus lointains et originaux : l'Inde (Joseph Navlet, *Massacre des Taughs, épisode des guerres du Nizam*, Salon de 1861), la Tchéquie (Léon Fauré, *Jean Huss devant l'empereur Sigismond*, Salon de 1861), et l'Amérique font leur apparition (Eugène Guillon, *John Brown et ses complices devant le tribunal de Charlestown*, Salon de 1865 ; John-Lewis Brown, *Le 18 octobre 1781*, Salon de 1868 ; Constant Mayer, *La rencontre : épisode de la guerre d'Amérique, en 1863*, Salon de 1869). On peut certainement associer cette diversification des sujets aux nombreuses entreprises de colonisation. L'histoire de la Grande-Bretagne est toujours très représentée, dans le prolongement d'un engouement qui a pris naissance avec le genre historique dans les années 1830.

L'histoire des pays étrangers est un moyen de renouveler les sujets, ce que le cas du peintre Joseph Navlet tend à confirmer : il réalise un grand nombre de peintures à sujet historique représentant des épisodes de l'histoire de France, depuis la bataille de Gergovie jusqu'à la capture de Jeanne d'Arc. Lorsqu'il figure le *Massacre des Taughs, épisode des guerres du Nizam* (Paris, Salon de 1861, n° 2365) Navlet jette son dévolu sur un sujet peu classique pour interpeler le spectateur. Ce sujet révèle aussi l'apport croissant d'informations historiques sur les pays étrangers, sous la forme de publications par des auteurs français, de traductions, ou de rapports et autres textes rédigés en lien avec les expéditions diverses de la colonisation. C'est ce dernier cas qui est sans doute à l'origine du sujet développé par Navlet sur l'Inde : en 1847 est publié *La Guerre du Nizam* par Joseph Méry (réédité chez Hachette en 1859), qui a probablement inspiré l'artiste pour sa toile développant la lutte des Indiens contre les Anglais.

La dimension d'édification est d'autant plus grande que les sujets sont exotiques. Dans presque la moitié des cas, des éléments de texte complètent des titres souvent longs et détaillés. Ils sont nécessaires à une bonne compréhension par le spectateur et enrichissent l'observation de l'œuvre ; ils montrent également que la connaissance du contexte est primordiale, et que contrairement à la peinture d'histoire classique où l'expression d'une vertu était immédiatement visible, la peinture à sujet historique ne se suffit pas complètement à elle-même.

D. Les enquêtes biographiques

L'historien de l'art Thomas Gaetgens distingue, parmi les différentes catégories de peintres d'histoire, celle du biographe. Le travail des peintres de sujet historique peut s'y apparenter dans plusieurs cas : lorsqu'ils réalisent des séries de toiles sur un même personnage, ou lorsqu'ils développent des scènes inédites de la vie d'un grand homme déjà bien connu.

L'analyse du catalogue de peintures à sujet historique révèle la récurrence de certains sujets, et surtout de certains personnages : Jeanne d'Arc (25 toiles), Henri III (13 toiles) Louis XI (13 toiles), Louis XIII (12 toiles), Louis XIV (12 toiles), Marie Stuart (13 toiles), Christophe Colomb (10 toiles), Marie-Antoinette (10 toiles), Charles Quint (9 toiles).

Quelques artistes s'engagent dans l'illustration de l'épopée d'un héros national en particulier. Arnold Scheffer, par exemple, s'empare d'Henri III qu'il représente à trois reprises entre 1860 et 1870 (sur le total de six tableaux d'histoire qu'il peint pendant cette période) : *Henri III reçoit à Chartres l'ambassade des ligueurs* (Paris, Salon de 1863, n° 1683), *La duchesse de Nemours réclame de Henri III le corps de son fils le duc de Guise* (Paris, Salon de 1864, n° 1746), *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)* (Paris, Salon de 1869, n° 2145). La démarche de Scheffer n'est qu'un exemple parmi celle de nombreux artistes qui jettent leur dévolu sur une figure historique et en exploitent l'épopée.

Au-delà d'une fascination ponctuelle ciblée, la représentation récurrente d'un même personnage parmi les œuvres présentées aux Salons est habituelle. L'intérêt historique et l'attrait du public (suivant la vogue du temps) pour tel ou tel grand homme en sont à l'origine. Afin de se distinguer, certains peintres choisissent des scènes nouvelles et contribuent à donner à voir une variété de moments de la biographie d'un individu.

De cette question de la diversification des sujets, la figure de Jeanne d'Arc est un cas exemplaire. La passion pour l'époque médiévale qui prend naissance dans les années romantiques a entraîné la multiplication de travaux d'historiens sur le sujet, et notamment sur l'histoire de la jeune femme⁴⁷. L'engouement pour cette dernière est bien antérieur, mais ses représentations sont rares⁴⁸ jusqu'au XIX^e siècle où elle devient un sujet privilégié⁴⁹. Entre 1801 et 1824, Marie Pessiot dénombre dix-sept toiles sur la Pucelle⁵⁰, puis une trentaine d'œuvres sont réalisées entre 1825 et 1852⁵¹. Cette faveur de Jeanne d'Arc auprès des peintres se poursuit sous le Second Empire au cours duquel elle conserve sa place d'héroïne nationale ; en témoigne la plus forte souscription pour la création de monuments à la gloire des grands hommes de la nation, versée en 1866 pour le rachat de la tour Jeanne d'Arc à Rouen, et la construction d'un édifice en son honneur⁵².

Sous le Second Empire, on observe tout d'abord une rupture : entre 1852 et 1859, seule une toile est présentée au Salon de 1855 (n° 3356), celle de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII, dans la cathédrale de Reims* (Paris, musée du Louvre). Il s'agit d'une commande passée en 1851 par le gouvernement de la Deuxième République : Jeanne d'Arc étant un élément fort de l'iconographie républicaine, cela explique peut-être l'absence au début de l'Empire de représentations en dehors de celle d'Ingres, qu'il achève en 1854 et expose l'année suivante. Il faut attendre 1859 pour que renaisse l'intérêt des peintres pour la future sainte : au Salon de 1859, feu Léon-François Bénouville expose une *Jeanne d'Arc* (n° 227) et Alexandre Levasseur une *Mission de Jeanne d'Arc* (n° 1987). Après cette date, chaque Salon apporte son lot de créations inspirées de l'épopée johannique. Entre 1860 et 1870, vingt-cinq œuvres portent sur Jeanne d'Arc. Sur ce chiffre, onze mentions dans le livret sont accompagnées d'un texte dont la source historique est indiquée pour cinq d'entre elles. Les auteurs cités sont fréquemment les mêmes, pour des ouvrages qu'un grand

⁴⁷ SALOMÉ Laurent (dir.), *Jeanne d'Arc, les tableaux de l'Histoire, 1820-1920*, musée des beaux-arts de Rouen (30 mai-1^e septembre 2003), Paris, RMN, 2003, p. 38.

⁴⁸ Outre le dessin de 1429 de Clément de Fauquemberg, citons le *Portrait des échevins d'Orléans* (1581, Orléans, musée d'histoire et d'archéologie) et l'œuvre de Juste d'Egmont, *Dunois secourt la ville d'Orléans avec l'aide de Jeanne d'Arc* (1635-1645, Orléans, musée des beaux-arts).

⁴⁹ VERGNETTE François de, « Les héros du passé national mis en scène par la peinture d'histoire, des années romantiques à la belle époque », AMALVI Christian (dir.), *Les Mouvements religieux et culturels en France de 1800 à 1914*, Paris, Sedes, 2001, p. 157-172.

⁵⁰ PESSIOT Marie, « Illustre ou infortunée, figures de Jeanne d'Arc au début du XIX^e siècle », in SALOMÉ Laurent (dir.), *op. cit.*, p. 17.

⁵¹ Diederik Bakhuys écrit qu'entre 1824 et la fin du Second Empire, une soixantaine de tableaux sur Jeanne d'Arc sont exposés au Salon ; nous avons déduit notre propre chiffre pour le Second Empire afin d'avoir une approximation pour la fin de la Restauration et la monarchie de Juillet. BAKHUYS Diederik, « Entre drame romantique et histoire de France, de Delaroche à Thirion », in SALOMÉ Laurent (dir.), *op. cit.*, p. 35.

⁵² GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 106.

succès et de nombreuses éditions rendaient facilement accessibles. Entre 1841 et 1849, Jules Quicherat fait paraître un ouvrage fondamental dont l'intitulé précise l'intention de rigueur dans la restitution d'une image vraie de la Pucelle : *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc*⁵³. Quicherat est influencé par les travaux de Jules Michelet qui fait paraître son *Histoire de France* entre 1833 et 1844, dans laquelle il accorde une importante section à la Pucelle ; il lui consacre en 1853 un ouvrage monographique, *Jeanne d'Arc*. On peut également signaler la publication d'Henri Martin, qui développe et « met en scène » l'histoire de Jeanne d'Arc avec force détails dans le volume VII de son *Histoire de France* parue entre 1833 et 1836. Enfin, Prosper de Barante publie son *Histoire de Jeanne d'Arc* en 1859, ce qui montre que l'actualité des recherches historiques sur le sujet marque le Second Empire. L'usage de ces sources historiques, dont nous avons dressé le tableau général plus haut, renforce l'inscription des artistes dans une démarche de peintre historien, et leur permettait de développer des épisodes de la vie des personnages.

La majorité des représentations de Jeanne d'Arc entre 1860 et 1870 illustrent son sacrifice et les événements qui l'ont menée au bûcher, incluant sa capture, son emprisonnement et son jugement⁵⁴. La scène du bûcher proprement dite, finalement assez traditionnelle, n'est choisie que trois fois (Frédéric Legrip, Pierre-Charles Marquis et Joseph Navlet). Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'intérêt pour Jeanne d'Arc a contribué à développer son iconographie ; les grandes étapes de sa biographie ont été mises en peinture, depuis son enfance jusqu'à sa mort. Les publications des historiens ont permis de renouveler les sujets. La scène choisie en 1867 par Sophie Jobert montre bien une volonté d'originalité : pour sa *Jeanne Darc, à Poitiers* (Paris, Salon de 1867, n° 803), l'artiste ajoute dans le livret du Salon un paragraphe extrait de Jules Michelet : « *“Elle logeait chez la femme d'un avocat et toute la ville y allait pour la voir et l'entendre. Ses examinateurs y vinrent aussi afin de l'interroger et de la confondre ; mais ils subirent comme les autres l'ascendant qu'elle exerçait autour d'elle, et ils écrivirent docilement sous sa dictée sa lettre aux Anglais. Elle avait pris possession de ses juges eux-mêmes.” (M. Michelet)* ». Cette phrase montre que le peintre met l'accent sur la puissance psychologique de Jeanne et l'érige en être d'exception. Sophie Jobert n'a pas sélectionné un passage complet mais retranscrit certaines phrases en les

⁵³ CHALINE Nadine-Josette, « Images de Jeanne d'Arc aux XIX^e et XX^e siècles », dans NEVEUX François (dir.), *De l'hérétique à la sainte, les procès de Jeanne d'Arc revisités*, actes de colloque, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 273-284.

⁵⁴ Dix toiles illustrent sa capture, son emprisonnement et son jugement ; trois toiles son supplice ; quatre toiles s'attachent à son épopée patriotique ; six toiles figurent Jeanne d'Arc entendant les voix (connotation religieuse) ; deux toiles présentent des scènes très anecdotiques.

reformulant, se réappropriant ainsi le texte⁵⁵. L'ouvrage de Michelet développe les aspects spirituels et la question de la psychologie de Jeanne d'Arc, au risque de tomber dans une certaine fantaisie historique⁵⁶ : cette approche introspective permettait de faire varier les sujets traditionnels du bûcher ou des combats, et de proposer une vision plus intime de l'héroïne.

L'utilisation d'une source historique permettait également aux peintres d'histoire de parvenir à une grande précision dans la figuration des scènes. Une partie de l'ouvrage d'Henri Martin sur Jeanne d'Arc développe en détails le déroulement de l'ensemble des événements, et cela explique probablement pourquoi Isidore Patrois l'a utilisé comme principale référence. En effet, Patrois était très exigeant pour la restitution des décors et des costumes⁵⁷, et il emprunte à Henri Martin des récits d'épisodes relativement secondaires qui lui permettent d'exploiter des scènes inédites de la vie de Jeanne d'Arc. Pour son œuvre *Jeanne Darc insultée dans sa prison* (1866, musée d'Angers), il fait ajouter dans le livret du Salon un extrait de l'*Histoire de France* d'Henri Martin : « Pour rien, disait-elle, ne ferais-je le serment de ne me point armer et mettre en habit d'homme. ». Le reste du texte décrit assez précisément la scène figurée par Patrois, et l'on constate donc que ses recherches historiques guident fidèlement son inspiration : « Ils trouvèrent Jeanne en habit d'homme [...]. L'héroïne qu'un peuple tout entier adorait à genoux, livrée, enchaînée, à la merci de misérables de la plus vile populace anglaise...accablée d'injures et de coups par les bandits ivres de toute la rage de cette soldatesque qui, en la voyant sauvée du bûcher, avait voulu la lapider au cimetière de Saint-Ouen »⁵⁸. Patrois utilise presque systématiquement l'ouvrage d'Henri Martin pour la réalisation des œuvres sur Jeanne d'Arc, dont on retrouve des extraits dans les notices des livrets des Salons⁵⁹ : elles sont descriptives, renforçant le caractère narratif de ces œuvres, et offrant une meilleure compréhension de la scène pour le spectateur. Sa *Journée après Compiègne* (1864, musée des beaux-arts d'Orléans) et *Jeanne d'Arc allant au supplice, Rouen, 1431* (1867, musée des beaux arts de Rouen) sont en effet des moments de l'épopée johannique rarement exploités par les artistes, qu'il a pu restituer en détail grâce aux

⁵⁵ Elle les emprunte aux pages 210-211 de Jules Michelet, *Jeanne d'Arc*, Paris, Hachette, 1853.

⁵⁶ G. Rudler en a fait une analyse dans *Michelet, historien de Jeanne d'Arc*, Paris, Presses universitaires de France, 1925-1926.

⁵⁷ SALOMÉ Laurent (dir.), *op. cit.*, p. 58.

⁵⁸ Édition de 1857, t. VI, p. 268.

⁵⁹ Les livrets des Salons, pour *Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne* (Paris, Salon de 1864, n° 1485 ; musée des beaux-arts d'Orléans) et *Jeanne d'Arc allant au supplice, Rouen, 1431* (Paris, Salon de 1867, n° 1187 ; musée des beaux arts de Rouen) ainsi que pour *Jeanne d'Arc insultée dans sa prison* (Paris, Salon de 1866, n° 1504 ; musée d'Angers), comportent des notices assez longues dont les références sont extraites de l'*Histoire de France* d'Henri Martin. Seul le texte accompagnant *Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne* n'a pu être précisément retrouvé dans l'ouvrage de Martin, mais il est très probable, considérant que c'est sa source pour les autres toiles représentant Jeanne d'Arc, qu'il s'en soit servi également.

descriptions de Martin. Isidore Patrois participe donc de ce travail à partir de la biographie de Jeanne d'Arc menée par les peintres entre 1860 et 1870. Les nombreuses représentations de l'épopée johannique sont révélatrices de cette démarche du peintre historien.

III. Héritages romantique et troubadour : le parti de l'émotion et du pittoresque

Parmi les créateurs de sujets historiques entre 1860 et 1870, les « peintres historiens » restent relativement peu nombreux. En effet, la majorité des artistes abordent l'histoire avant tout par le biais de l'émotion ou de l'anecdote. Dans un grand nombre d'œuvres, l'histoire nationale est mise en scène afin d'inspirer un sentiment de nostalgie ou des passions dramatiques. Cette tendance n'est pas neuve : les sujets empruntés à l'histoire nationale avaient déjà été exploités par la génération des peintres romantiques, dans le sillage du courant troubadour qui débute après 1800⁶⁰. Ils s'étaient emparés de l'histoire – surtout médiévale mais aussi moderne – nationale⁶¹, utilisant le passé comme une « corne d'abondance »⁶². À leur tour, les peintres de genre historique introduisent pittoresque et couleur locale dans les sujets historiques⁶³. Un grand nombre d'artistes vont être marqués par cette esthétique et par son chef de file, Paul Delaroche.

Nous avons vu (partie I, chapitre 1) que le Second Empire est marqué par un pluralisme de genres comme de styles, qui cohabitent et s'influencent réciproquement. Nous avons également noté que la tendance au réalisme – l'école autant que la manière – s'affirme au milieu du XIX^e siècle, en lien avec le développement de la peinture de genre et l'intérêt pour l'individu dans son quotidien. Un art centré sur l'homme – poursuivant les idées des romantiques qui remplacent le chef par le peuple⁶⁴ – permettrait de trouver un sens moral et des valeurs de référence dans le quotidien, un nouvel idéal adapté à la société. Les peintres de l'histoire ont basculé dans cette tendance psychologique et anecdotique en allant chercher leurs sujets dans le quotidien du passé national.

Sous le Second Empire, le romantisme historique hérité de Paul Delaroche et des peintres de genre historique se retrouve dans des toiles qui touchent à l'affect, ce qui ne pouvait que plaire au public bourgeois du temps : ces œuvres perpétuent le drame romantique, et figurent un passé idéalisé et reconstitué avec soin.

⁶⁰ PUPIL François, *Le Style Troubadour*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985, p. 449.

⁶¹ VERGNETTE François de, *art. cit.*, 2001, p. 159.

⁶² « *New romantic conception of history [...] as the purging of the past of superfluous and extraneous detail with a historiography that favoured the polar opposite : the past as cornucopia* », DURO Paul, « Giving up on history ? Challenges to the hierarchy of the genres in early Nineteenth-century France », *Art history*, 2005, vol. 28, n° 5, p. 695.

⁶³ JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque (1847-1874), Réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, Paris-Ouest Nanterre, 2013, p. 10.

⁶⁴ WRIGHT Beth, *Painting and History during the French Restoration, abandoned by the past*, Cambridge University Press, 1997, p. 144.

A. Persistances du drame romantique

Paul Delaroche meurt en 1856, dans les premières années du Second Empire. Son romantisme historique, qui réunit drame, narration et histoire, a fait des émules dans sa génération comme dans la suivante. Les traces en sont encore visibles chez les peintres actifs entre 1860 et 1870, ne serait-ce que parce qu'ils sont nombreux à se revendiquer de son apprentissage : ils sont vingt-neuf à indiquer dans les livrets des Salons qu'ils ont été élèves de Paul Delaroche. L'État lui-même commande une copie de sa toile *La Mort du Président Duranti au parlement de Toulouse* (1827, Paris, Conseil d'État) à Léon-Désiré Alexandre pour la ville de Bordeaux (en 1869)⁶⁵. Delaroche est également exposé à titre posthume lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862, et Théophile Thoré-Bürger évoque le succès de l'artiste auprès des Anglais⁶⁶. Les critiques d'art comparent la technique de plusieurs peintres à celle du maître, comme Jean-Léon Gérôme, Eugène Devéria, ou encore Hugues Merle qui reçoit les éloges de Jules Castagnary pour sa toile *Assassinat de Henri III* (1863, Blois, musée du château) dans laquelle il perçoit l'influence du vieux peintre :

*« M. Hugues Merle travaille dans les grandes dimensions. Bien qu'élève de Léon Cogniet, il semble avoir ramassé le pinceau tombé des mains défaillantes de Delaroche expirant. Il a de ce maître le côté théâtral et les grandes attitudes. Son Assassinat de Henri III, dessiné avec une grande vigueur, faisait merveille sous la galerie extérieure, aperçu du jardin. Il étonnait et passionnait la foule, stupéfaite de voir entrer Henri IV, feutre en tête, sous la tente royale, au moment même où le dernier des Valois tombait sous le couteau de Jacques Clément. »*⁶⁷

La manière de Delaroche, qui accentue le caractère dramatique en théâtralisant la composition, se retrouve bien dans cette toile où Henri III assassiné chancelle sur une estrade, tandis qu'Henri IV arrive par un rideau entrouvert et que le criminel gît sur le sol, caché par une ombre épaisse.

⁶⁵ Léon Alexandre indique à ce sujet : « Un tel travail offrait un puissant intérêt par suite du mérite de l'œuvre originale ». Lettre de Léon Alexandre au comte de Nieuwerkerke, 4 septembre 1869. AN, F²¹/114.

⁶⁶ « Les tableaux qui attirent le plus l'attention sont ceux de Paul Delaroche, sa Marie-Antoinette, appartenant à un Anglais, M. Perluns ; sa Martyre sous le règne de Dioclétien, laquelle est généralement prise pour une Ophélie ; son portrait de M. Émile Pereire, le meilleur portrait de toute l'Exhibition, et trois petits sujets religieux. Paul Delaroche est bien connu et fort apprécié en Angleterre, et plusieurs de ses grandes compositions ornent les galeries anglaises », THORÉ Théophile, « Exposition internationale de Londres en 1862 », *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Renouard, 1870, p. 191.

⁶⁷ CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons (1857-1870)*, Paris, Charpentier et Fasquelle éditeurs, 1892, p. 134.

Le goût pour le drame dans la peinture à sujet historique entre 1860 et 1870 perdure sous la forme de scènes macabres où règnent les thèmes de la mort et de la conspiration, préfigurant la peinture « sensationnelle » d'un Jean-Paul Laurens sous la Troisième République⁶⁸. Le motif de l'assassinat est en effet récurrent⁶⁹ : celui d'Henri IV, représenté par Gustave Housez, reste dans la tradition de l'image du régicide (*L'assassinat de Henri IV*, 1860, Pau, Musée du Château). La composition, enfermée dans une étroite ruelle, est animée par le mouvement de la garde et de la population ; un trait de lumière artificielle éclaire le visage blanc et révolté du roi dont le corps tombe hors de sa voiture. Le décor de la scène est soigné et les costumes reconstitués. Le même désordre anime *l'Assassinat de Henri III* (1863, Blois, musée du château) d'Hugues Merle.

Charles-Victor-Eugène Lefebvre peint un sujet macabre et original avec *La mort de Guillaume le Conquérant* (1863, Rouen, musée des beaux-arts)⁷⁰. Le roi est étendu sans vie à même le sol au premier plan de la toile, tandis qu'autour de lui règne un grand désordre rendu par les nombreux drapés répandus en tous sens. Les couleurs chaudes de la tenue du fou contrastent avec le corps du roi, renforçant sa lividité. La position du Conquérant qui semble comme jeté hors de son lit, et la proximité du bouffon assis, main sur le sceptre et regard posé sur son souverain, rendent la scène déroutante et suscitent la curiosité. Le visiteur du Salon peut s'appuyer sur le long extrait de l'ouvrage d'Augustin Thierry transcrit dans le livret, et comprend ainsi que le palais vient d'être pillé par les serviteurs, laissant le roi mort. Des gens de religion viennent prier pour lui (on les voit arriver à l'arrière-plan à droite). L'atmosphère lugubre est renforcée par l'incongruité de ce corps abandonné sans aucune dignité, image d'un roi rendu à son humanité la plus crue. Le décor d'arcatures romanes est soigné et révèle l'accroissement des connaissances sur l'époque médiévale qui fascine depuis le début du XIX^e siècle.

⁶⁸ SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1860-1900), la lyre ou le poignard*, Paris, Arthéna, 2014, p. 25.

⁶⁹ Nous abordons dans le texte les toiles localisées. Plusieurs autres toiles que nous ne connaissons que par leur mention dans les livrets du Salon représentent des morts célèbres : SERVANT André, *Château de Rambouillet, 31 mars 1547* (Paris, Salon de 1870, n° 2634) (mort de François I^{er}) ; STRASZYNSKI Léonard de, *Assassinat de l'évêque de Liège, Louis de Bourbon, par Guillaume de Lamarck, le Sanglier des Ardennes* (Paris, Salon de 1863, n° 1755) ; GOSE Jean-François, *Assassinat du duc de Guise* (Paris, Salon de 1869, n° 1081) ; NAVLET Joseph, *Assassinat du Duc d'Orléans* (Paris, Salon de 1866, n° 1442) ; RICHARD-CAVARO Charles, *Mort du connétable de Bourbon devant Rome* (Paris, Salon de 1864, n° 1630) ; DECAEN Alfred-Charles-Ferdinand, *Mort du maréchal de Berwick duc de Fitz-James, au siège de Philisbourg, le 12 juin 1734* (Paris, Salon de 1866, n° 510).

⁷⁰ Le peintre avait déjà réalisé une toile sur Guillaume le Conquérant, dont l'épisode était inspiré de *l'Histoire de la conquête d'Angleterre* d'Augustin Thierry : *Guillaume le Conquérant, roi d'Angleterre*, Paris, Salon de 1850, n° 1968. Un autre artiste, Johann-Jacob Benninger, figure également une scène de l'histoire de ce personnage dans *Départ de Guillaume-le-Conquérant de Saint-Valéry-sur-Somme, le 27 septembre 1066 ; marine* (Paris, Salon de 1868, n° 189).

Le thème de la mort ou de l'assassinat a également été décliné du point de vue du meurtrier, comme c'est le cas dans l'œuvre de Jules Duval le Camus, *Jacques Clément* (1860-1861, Reims, musée des beaux-arts). Détruite au cours de la Grande Guerre, elle nous est connue par une description de Théophile Gautier qui insiste sur le parti-pris fantasmagorique :

« Dans son Jacques Clément, sujet purement historique, l'artiste, voulant rendre visibles les pensées du moine méditant l'assassinat, fait apparaître au fond de la cellule les figures spectrales du Fanatisme et de la Mort, non pas sous leur classique forme d'allégorie, mais avec une laideur hideusement romantique. »⁷¹

Alfred Nettement, allant dans le même sens, la qualifie de « peinture fantastique »⁷². Au-delà de la renommée de Jacques Clément, assassin d'Henri III, le succès de l'œuvre est dû à son traitement original qui fait intervenir le surnaturel.

B. Les grandes figures romantiques, permanence et renouvellement : Louis XVII, Marie Stuart, Louis XI.

Certaines figures de l'histoire incarnent parfaitement le drame romantique, et permettent aux peintres d'exacerber les émotions du spectateur. Parmi ces personnages qui véhiculent la *terribilité*, les figures de victimes que sont Louis XVII, Marie Stuart et celle du roi fou Louis XI occupent une place privilégiée.

Sous le Second Empire, plusieurs œuvres sont consacrées à Louis XVII : sa triste vie fournit des sujets qui réunissent le motif de l'enfant victime et le thème – cher au Romantisme – de la prison. Les six toiles recensées abordent toutes la scène de l'emprisonnement au Temple du jeune roi. Elles ont sans doute été vendues à des particuliers, friands de ce type de scènes émouvantes et accessibles. Il nous a été impossible de toutes les localiser, et seuls les commentaires ajoutés dans les livrets des Salons nous permettent d'émettre des suppositions sur les partis-pris des artistes : pathétique chez Alphonse L'Huillier (*Louis XVII au temple*, Paris, Salon de 1864, n° 1228) et Jacques-Émile Lafon (*Louis XVII et Simon à la tour du Temple*, Paris, Salon de 1863, n° 1062 ; *Louis XVII à la prison du Temple*, Paris, Salon de 1868, n° 1397), et psychologique chez Alfred Forgeron (*Louis XVII, chez Simon, à la prison du Temple*, Paris, Salon de 1870, n° 1078) et Joseph Beaume (*Louis XVII au Temple*, Paris, Salon de 1863, n° 104 ; *Louis XVII au temple*, Paris, Salon de 1868, n° 159). Notons que

⁷¹ GAUTIER Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, éditions E. Dentu, 1861, p. 142.

⁷² NETTEMENT Alfred, *Poètes et artistes contemporains*, Paris, éditions Jacques Lecoffre et Cie, 1862, p. 428.

Beaume et Lafon ont chacun peint deux toiles sur le même sujet. Lafon présente sa seconde œuvre au Salon de 1868⁷³ : le cadrage est très resserré sur l'enfant, figuré à peu près grandeur nature (H. 121 cm ; L. 81 cm) ; son corps tourné vers le spectateur se détache nettement du fond sombre de l'arrière-plan, où l'on distingue l'étroite fenêtre de sa geôle. Il tient à la main le bonnet rouge que son geôlier Simon tente de lui faire porter afin qu'il embrasse les convictions révolutionnaires. Le visage de l'héritier de Louis XVI, plein de tristesse et de résignation, semble concentrer toute la charge tragique de la toile.

Victime fameuse de l'histoire, incarnation de la martyr romantique, Marie Stuart devient l'un des sujets favoris des peintres dans le premier tiers du XIX^e siècle. Originaire d'Écosse mais d'ascendance française (elle est la nièce du duc de Guise), elle passe presque toute sa jeunesse en France et épouse le roi François II en 1559. Lorsqu'il meurt en 1560, elle est contrainte de quitter le pays. Une fois parvenue en Écosse, elle subit l'hostilité générale en raison de sa confession catholique, le pays s'étant converti au protestantisme. Elle épouse Henri Darnley, qui fera poignarder son confident David Rizzio. En 1567, Darnley est lui-même assassiné et les détracteurs de Marie Stuart la font accuser du meurtre. Elle se marie à nouveau, avec Bothwell, et elle est peu de temps après détrônée et enfermée au château de Lochleven, contrainte à abdiquer, puis exécutée par décapitation. La vie de Marie Stuart offre donc un panel d'épisodes bouleversants dont les artistes se sont emparés.

La dimension tragique de l'existence de Marie Stuart explique que sa légende ait connu un tel engouement⁷⁴. Dès les premières toiles réalisées par Fleury-Richard⁷⁵, on constate l'intérêt des tenants du courant troubadour pour son iconographie. Les artistes de l'époque romantique s'en emparent aussi en raison de leur fascination pour l'histoire anglaise⁷⁶. De 1808 à 1827, Marie Stuart apparaît quatorze fois au Salon, de 1830 à 1851, trente fois⁷⁷. Sous le Second Empire, on recense cinq toiles sur ce sujet entre 1852 et 1859,

⁷³ Sans doute vendue à un particulier, la toile est réapparue en 2005 lors d'une vente aux enchères (<http://fr.artprice.com/artiste/53014/jacques-emile-lafon/lot/past/3408388/le-dauphin-louis-xvii-au-temple>, site consulté le 21 avril 2015).

⁷⁴ PUPIL François, *op. cit.*, 1985, p. 492.

⁷⁵ NOTTER Annick, *Marie Stuart, une figure romantique ? La destinée artistique de la reine d'Écosse au XIX^e siècle*, musée des beaux-arts de La Rochelle (17 oct. 2009 - 18 janv. 2010), Versailles, Artlys, 2009, p. 39-42.

⁷⁶ VERGNETTE François de, « Paul Delaroche et les enjeux de la représentation de la mort de Charles I^{er} sous la monarchie de Juillet », in CHOPELIN Paul, ÉDOUARD Sylvène (dir.), *Le sang des princes, cultes et mémoires des souverains suppliciés, XVI^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 227.

⁷⁷ Recensements effectués dans ou à partir des travaux suivants : NOTTER Annick, CADÈNE Nicole, « Catalogue des œuvres d'art présentées au Salon entre 1808 et 1899 et autres œuvres originales concernant Marie Stuart au XIX^e siècle », in NOTTER Annick, *op. cit.*, p. 81-89. LACAMBRE Geneviève, « La politique d'acquisition sous la Restauration : les tableaux d'histoire », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, p. 338.

pour quatorze (dont un dessin à la plume) entre 1860 et 1870. Au cours des trente années de la fin du siècle, le sujet est abordé seulement quatorze fois. On constate donc un pic des représentations dans la seconde partie du Second Empire, révélant que le sujet fascine longtemps après l'époque troubadour et romantique⁷⁸.

Nicole Cadène, dans un article consacré à l'image de Marie Stuart au XIX^e siècle, distingue trois types d'approches de ce sujet par les artistes. La jeune reine est une martyre au nom de trois grandes causes : la royauté, la catholicisme, et la cause des femmes⁷⁹. Entre 1860 et 1870, ces deux derniers aspects sont très peu exploités par les peintres, et seules quatre toiles les abordent. Deux d'entre elles représentent le lien entre la reine et Rizzio (ou Riccio), son secrétaire avec lequel elle aurait eu une liaison. Cette interprétation, bien que déconstruite au XIX^e siècle, fut tenace chez les artistes qui se sont plu à peindre la femme amoureuse, surtout parce que l'issue est tragique : il se fait poignarder sous ses yeux⁸⁰. Auguste de Pinelli, élève de Paul Delaroche et de Claudius Jacquand, reconstitue cette scène dans *Après l'assassinat de Riccio* (Paris, Salon de 1861, n° 2557) en soignant tout particulièrement le décor, la cheminée sculptée et le mobilier. La pièce accuse un grand désordre ; Marie Stuart est debout près de Ruthwen, le visage tourné vers Douglas, l'agresseur, qui revient de l'antichambre où le corps de Rizzio avait été traîné. Le peintre Jules Kienlin, en revanche, préfère au drame une scène galante avec *Marie Stuart et Rizzio* (Paris, Salon de 1865, n° 1152) : le secrétaire joue d'un instrument pour le plaisir de la reine, assise au centre de la pièce dont elle se détache par la blancheur de sa robe. Dames de compagnie et serviteurs l'entourent, vêtus de tissus chatoyants. La reconstitution des costumes et de la pièce, dont l'atmosphère reste encore très médiévale grâce aux vitraux et à la décoration, est réalisée avec un grand soin. Cette attention aux détails tend à détourner l'attention de cette scène déjà anecdotique, plus encore que dans la toile de Pinelli où l'accent est mis sur l'effet tragique. Avec Kienlin, on retrouve un sujet et un traitement dans le style troubadour.

Le peintre Jean-François Gose s'intéresse plutôt à l'image de la martyr catholique et expose au Salon *Marie Stuart à ses derniers moments, communie de sa propre main avec l'hostie qu'elle tenait du pape Paul V* (Paris, Salon de 1870, n° 1225). Victor-Jean-Baptiste Loutrel, lui, mêle ce sentiment religieux à un épisode de sa vie politique avec *Marie Stuart priant Dieu de veiller sur les jours de son enfant, au moment où elle quitte Édimbourg pour*

⁷⁸ Pour une étude transversale du mythe de Marie Stuart, voir POUGETOUX Alain, SOUBIGOU Gilles, « une reine martyre dans la peinture française », in NOTTER Annick, *op. cit.*, p. 37-61.

⁷⁹ CADÈNE Nicole, « Marie Stuart trois fois martyre ? Relégitimations posthumes de la reine d'Écosse au XIX^e siècle français », in CHOPELIN Paul, ÉDOUARD Sylvène (dir.), *op. cit.*, p. 199-210.

⁸⁰ *Idem*, p. 205.

rejoindre Bothwel (Paris, Salon de 1867, n° 993). Il est curieux que cette approche chrétienne n'ait pas eu plus de succès auprès des peintres, sachant que la canonisation de Marie Stuart est sollicitée durant le XIX^e siècle⁸¹.

Les huit autres toiles peintes entre 1860 et 1870 figurent les tribulations politiques qu'elle eut à subir : son départ de France, son abdication, son supplice. Jules Kienlin, qui exploite à quatre reprises le thème de Marie Stuart, expose en 1869 une œuvre illustrant le premier de ces sujets avec *Marie Stuart quittant la France* (Paris, Salon de 1869, n° 1304, loc. inc.). Édouard Hamman avait déjà présenté au Salon de 1863 une toile au titre identique (*Marie Stuart quittant la France*, 1863, La Rochelle, musée d'art et d'histoire), dans laquelle il fixe l'instant où Marie Stuart, debout sur le pont du bateau avec sa compagne (sans doute Marie Seton), ne peut détourner son regard de Calais et du rivage français. Elle est vêtue d'une grande robe noire à col de dentelle blanche, selon l'iconographie qui s'est fixée au cours du XIX^e siècle. Cette masse noire crée un violent contraste avec la pâleur de son visage, accentuant ainsi ses émotions. À l'arrière-plan, le ciel tourmenté renforce la tension de l'œuvre. La scène est centrée sur ces deux femmes, et le visage de Marie Seton qui est tourné vers Marie Stuart guide le regard du spectateur. Les deux personnages sur la gauche sont à peine visibles et ne détournent pas l'attention du sujet. La Marie Stuart d'Hamman incarne l'héroïne exilée qui voit son destin politique français anéanti, selon une approche sentimentale. Malgré les petites dimensions de la toile, il s'en dégage un élan patriotique puissant qui a sans doute été déterminant dans l'obtention par Hamman d'une médaille de seconde classe au Salon. Le peintre Louis-Frédéric Schutzenberger semble s'être attaché à la tristesse due à l'exil dans sa *Marie Stuart en Écosse* (Paris, Salon de 1861, n° 2849), à en juger d'après la description d'Olivier Merson : « *Le peintre représente la triste reine montant un poney à tous crins ; séparée de son escorte, qui se tient à distance, elle s'est arrêtée pensive au bord de la mer houleuse* »⁸². L'effet n'est cependant pas complètement réussi, d'après la critique⁸³.

Deux toiles développent le sujet de l'abdication forcée de la reine, victime des complots fomentés à son encontre : dans l'aquarelle d'Eugène Lami, *L'abdication de Marie Stuart* (1865, La Rochelle, Musée du Nouveau Monde), son attitude est celle du désespoir.

⁸¹ La procédure de canonisation échouera. *Ibidem*, p. 205-206.

⁸² MERSON Olivier, *La peinture en France, Salon de 1861*, Paris, Dentu, 1861, p. 193.

⁸³ « *Ce n'est pas des toiles de M. Schutzenberger celle que j'aime le plus. Voilà pourquoi : la robe de Marie Stuart est d'un bleu cru, la peinture montre trop d'uniformité, et dans le jaillissement des flots qui viennent mouiller les pieds du poney, il y a des scintillements dont le tort est au moins de diviser l'attention. Il est certain que ces flocons d'écume sont exécutés d'un pinceau si sérieux, qu'on se demande s'ils ne constituent pas, dans la pensée de l'artiste, l'intérêt principal de la composition. À part cela, le tableau est agréable ; il porte surtout le cachet d'une noble élégance.* » *Idem*, p. 193.

Assise et appuyant sa tête dans sa main tandis que l'autre est posée sur la table où se trouvent les documents de sa renonciation au pouvoir, elle semble tristement résignée. Au contraire, dans la toile du peintre anglais Charles Lucy, *Abdication forcée de Marie Stuart* (1868, Collection particulière), elle oppose aux trois hommes un regard dur et provocateur, tenant relevée sa main en une dernière menace de refus. Le contraste avec les deux servantes éplorées, debout derrière la reine dans le registre supérieur gauche, renforce encore l'autorité de Marie Stuart. On retrouve dans cette toile le souci du décor et des costumes : les ouvertures à l'arrière-plan ainsi que l'armure de l'homme qui nous fait face contribuent à inscrire la toile dans la veine historique.

L'image de Marie Stuart victime des conspirations politiques atteint son paroxysme avec les représentations de son supplice : puisqu'elle fut décapitée, l'instant de sa mort n'est plus montré depuis la Révolution, au profit de scènes qui précèdent et suggèrent l'issue fatale⁸⁴. Cette habitude se maintient sous le Second Empire : Charles-Henri Pille, dans un dessin à la plume présenté au Salon de 1865, figure l'attente avant l'exécution dans *Marie Stuart au château de Lochleven* (Paris, Salon de 1865, n° 2724). Jules Kienlin, qui traite le sujet à deux reprises, la représente allant à la mort dans *Marie Stuart marchant au supplice* (Paris, Salon de 1866, n° 1042), puis la veille du funeste jour avec *Marie Stuart distribuant ses bijoux, la veille de sa mort* (Verdun, musée de la Prinerie). Le choix de ce sujet hautement pathétique permet d'exacerber les émotions des personnages qui se résignent à la mort de leur souveraine ; toutefois, l'expression de ces nobles sentiments est perturbée par la triviale scène de distribution des bijoux, ainsi que par le manque de dignité de son visage aux traits tirés et à l'air attristé⁸⁵. Cette dernière toile présente en effet la particularité de montrer la reine âgée, dans un souci de réalisme qui est fort rare dans ces tableaux historiques. Enfin, Charles-Joseph Nigote présente au Salon de 1869 la *Dernière heure de Marie Stuart* (Paris, Salon de 1869, n° 1808).

En définitive, entre 1860 et 1870 les artistes français (à l'exception de l'Anglais Charles Lucy) s'intéressent davantage à la Marie Stuart victime au cours sa vie politique

⁸⁴ CHOPELIN Paul, ÉDOUARD Sylvène (dir.), *op. cit.*, p. 202.

⁸⁵ Le critique Firmin Boissin a mentionné les faiblesses de la toile : « *La grande robe de Marie Stuart, en taffetas rouge, toute neuve comme si elle sortait de chez la modiste, produit un effet particulièrement désagréable. La reine d'Écosse, vieillie à plaisir par je ne sais quel caprice de l'artiste, donne froidement son collier de perles à une de ses suivantes. Cela sent d'une lieue la tragédienne. Le visage de la condamnée n'a rien d'aristocratique, ses yeux sont morts ; son attitude est celle d'une flegmatique. Détails contraires à la vérité. À l'instar de toutes les femmes fortement trempées qui ont bu jusqu'à la lie l'amer calice des souffrances morales, "les yeux de Marie Stuart, dit un chroniqueur du temps, voilés par ses longs cils, luisaient, la veille de sa mort, comme de la braise. On n'osait pas les regarder en face, voilés par ses longs cils, luisaient, la veille de sa mort, comme de la braise. On n'osait pas les regarder en face, voilés par ses longs cils, luisaient, la veille de sa mort, comme de la braise. On n'osait pas les regarder en face, voilés par ses longs cils, luisaient, la veille de sa mort, comme de la braise. On n'osait pas les regarder en face, voilés par ses longs cils, luisaient, la veille de sa mort, comme de la braise.* » BOISSIN Firmin, *Salon de 1868*, Paris, Douniol, 1868, p. 31-32.

lorsqu'elle est reine d'Écosse, qu'à ses drames amoureux⁸⁶. En lien avec la multiplication des travaux historiques à son sujet et avec l'esprit positiviste du temps, son iconographie évolue vers celle d'une « figure historique »⁸⁷, tout en restant dans la tradition des représentations de l'époque troubadour. Avant 1860, le départ pour l'Écosse n'est traité que deux fois, en 1833 et en 1840⁸⁸. Les trois représentations par Hamman, Kienlin et moins directement par Schutzenberger, apparaissent donc comme quasi inédites. Si on ne retrouve pas le thème après 1870, en revanche celui de la vie de Marie Stuart en France augmente progressivement. Le Second Empire en compte deux (contre une unique dans la première moitié du XIX^e siècle⁸⁹, et cinq occurrences entre 1871 et 1889⁹⁰) : Bernard Pegot réalise une *Marie Stuart enfant* (Paris, Salon de 1864, n° 1491), qui se déroule sans doute en France puisqu'elle y arrive en 1548 à l'âge de six ans. Pierre Dupuis peint en 1865 *Les derniers moments de François II* (1865, Orléans, musée des beaux-arts), mais Marie Stuart y reste toutefois un personnage secondaire : elle est figurée en veuve éplorée, agenouillée au chevet de son époux François II alors mourant. La réapparition du thème de l'exil et son évolution vers celui de la vie française de Marie Stuart, déjà entre 1860 et 1870 puis clairement après la chute de l'Empire, autorise à voir une dimension patriotique dans le personnage de la reine qui devient véritablement une victime française.

Personnage emblématique de la redécouverte du Moyen Âge, d'après Isabelle Durand-Le Guern qui lui consacre une étude intéressante⁹¹, Louis XI fascine les auteurs de la génération romantique⁹². Dans la première partie du Second Empire, les peintres ne semblent

⁸⁶ Et ce, contrairement à ce qui est dit dans l'article d'Alain Pougetoux et Gilles Soubigou : « On doit ici constater combien les artistes français s'intéressèrent peu à la vie politique de la reine d'Écosse et négligèrent totalement de peindre certaines scènes que leurs confrères britanniques eurent à cœur de montrer, telles l'abdication de Marie », POUGETOUX Alain, SOUBIGOU Gilles, « Une reine martyre dans la peinture française », *Marie Stuart, une figure romantique ? La destinée artistique de la reine d'Écosse au XIX^e siècle*, Versailles, Artlys, 2009, p. 55.

⁸⁷ Alain Pougetoux et Gilles Soubigou notent que cette évolution débute après 1830. *Idem*, p. 54.

⁸⁸ Charles-Alexandre Debacq, *Marie Stuart embarque pour l'Écosse*, Salon de 1833, n° 572, Paris, musée du Louvre ; Théophile Lacaze, *L'embarquement de Marie Stuart*, Salon de 1840, n° 951, Libourne, musée des beaux-arts.

⁸⁹ Félicie Frappart, *Marie Stuart à la cour de France*, Salon de 1835, n° 834.

⁹⁰ Rémi Uldaric Poirer, *François II et Marie Stuart*, peinture sur émail, Salon de 1876, n° 2846. Herbert Sidney, *Marie Stuart compose une élégie sur la mort de François II, son mari*, Salon de 1878, n° 2076. Jean-Didier Debut, *Marie Stuart reine de France* (buste en bronze), Salon de 1879, n° 4945. Victorine veuve Nocq, *François II et Marie Stuart* (émaux), Salon de 1881, n° 3219. Henry Coëylas, *Marie Stuart et François II*, Salon de 1894, n° 456.

⁹¹ DURAND-LE GUERN Isabelle, « Louis XI entre mythe et histoire », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 6 mars 2008, consulté le 11 décembre 2014. URL : <http://crm.revues.org/1703>.

⁹² Entre 1827 et 1850 (aucune toile sur ce sujet n'est peinte avant 1827), vingt-deux peintures illustrant la vie de Louis XI sont présentées au Salon. PACCOD Stéphane, « Répertoire des peintures exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850 », in BANN Stephen, PACCOD Stéphane (dir.), *op. cit.*, Cédérom.

pas beaucoup s'intéresser à lui car entre 1852 et 1859, aucune toile n'illustre son règne. En revanche, entre 1860 et 1870, onze artistes s'en emparent et le mettent en scène dans treize toiles. Bien que cherchant une image plus authentique que celle en vigueur jusqu'à la Révolution – où prévalait l'obscurantisme médiéval –, les historiens de la première moitié du siècle contribuent à fixer dans les esprits la vision romanesque d'un Louis XI stigmatisé pour plusieurs traits de sa personnalité dont les artistes se font le relais.

La légende a avant tout retenu la cruauté de Louis XI. La majorité des auteurs romantiques évoquent les instruments de torture que le roi aurait imaginés, telles les cages de fer dont parle Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*⁹³. Elles inspirent au peintre Jules Boncza Tomachevski une œuvre qu'il présente au Salon de 1870, *Louis XI devant la cage où il avait fait enfermer le cardinal de la Balue* (Paris, Salon de 1870, n° 295). La toile nous est connue par une description de Marius Chaumelin, peu sympathique envers le prisonnier ni envers le roi terrible :

« Un artiste russe, M. Boncza, a représenté avec assez de vigueur, dans un tout petit cadre, Louis XI devant la cage où est enfermé le cardinal de La Balue. Plongeant les regards à travers les madriers qui forment les barreaux de cette cage d'homme, le sire de Plessis-les-Tours semble se délecter à la vue de son ancien ministre réduit au dernier degré de l'abjection. Il ne viendra à l'idée de personne de plaindre cet infâme La Balue. »⁹⁴

Jean-Léon Gérôme avait déjà exploité ce même sujet, et l'œuvre correspond bien à la description de celle de Boncza ; le second s'est peut-être inspiré du premier⁹⁵.

Malgré les nombreux récits sur ces fameuses cages, la toile de Boncza est la seule qui les évoque. Antony Serres, dans *Louis XI et l'oiseleur* (Paris, Salon de 1869, n° 2191), aborde la cruauté du roi d'une manière adoucie en représentant Louis XI décidant de faire abattre tous les oiseaux de Paris. La *Chronique scandaleuse* citée dans le livret du Salon relate qu'à la suite de son humiliation face à Charles le Téméraire à Péronne, Louis XI avait fait annoncer

⁹³ DURAND-LE GUERN Isabelle, *art. cit.*, p. 33.

⁹⁴ CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870 », *La Presse*, 12 juin 1870, p. 3.

⁹⁵ Jean-Léon Gérôme, *Louis XI visitant le Cardinal La Balue*. Paul Mantz annonce sa présentation dans une exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, et indique sa date de 1853 (MANTZ Paul, « Exposition de Bordeaux », *Gazette des beaux-arts*, 1860, tome VI, p. 295-301). D'après Dominique de Font-Réaulx, l'œuvre est photographiée en 1862 par Richebourg (COGEVAL Guy, SCOTT Allan, VERGNETTE François de (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), l'Histoire en spectacle*, cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (15 juin-12 septembre 2010), Paris, Musée d'Orsay (19 octobre 2010-23 janvier 2011), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (1^{er} mars-22 mai 2011), Paris, Flammarion, 2010, p. 220). *Le Magasin Pittoresque* en publie une version gravée la même année (janvier 1862, tome XXX, p. 9) à partir d'un dessin de Bocourt. Plus récemment, la toile est apparue sur le site de la galerie Suisse Jean-François Heim (huile sur panneau d'acajou, H. 50 ; L. 42 cm), mais elle comporterait la date de 1883
http://www.galerieheim.ch/img/GEROME_Louis%20XI_F.pdf, consulté le 10/04/15.

au peuple de Paris cette alliance forcée et imposa l'interdiction d'en parler à nouveau. Par bravade, les Parisiens auraient alors appris aux oiseaux parleurs à répéter des mots évoquant cette affaire, ce qui poussa le roi à ordonner qu'on les tue tous, acte absurde révélant sa folie. Bien qu'il s'agisse d'un événement secondaire, l'anecdote est souvent mentionnée dans les textes⁹⁶. Antony Serres avait déjà exposé en 1866 une toile traitant de la même période avec *Le corps de Charles-le-Téméraire à Nancy* (Paris, Salon de 1866, n° 1773) : la mort du Téméraire, ennemi de Louis XI, profita à ce dernier qui put récupérer les terres qu'il avait dû lui céder à Péronne. Bien que ne concernant pas directement Louis XI, cette œuvre aussi semble contribuer à sa diabolisation.

On retrouve cette même image de cruauté dans le sujet choisi par Eugène Fines, *Louis XI et les paysans de Plessis-lès-Tours* (Paris, Salon de 1867, n° 591) : le peintre s'inspire de la pièce de Casimir Delavigne, *Louis XI*, qui donne une image assez noire du roi. Fines choisit un extrait dans lequel le conseiller Olivier le Daim contraint le peuple à se divertir pour le plaisir de leur souverain : la vision du monarque abusant de son pouvoir semble au cœur du sujet. L'œuvre est marquée par une autre caractéristique de Louis XI qui revient régulièrement chez les peintres entre 1860 et 1870 : son goût pour le divertissement, composante de la « mythologie » du roi⁹⁷.

Pierre-Charles Comte réalise deux toiles sur ce sujet, toutes deux des mises en scène d'amusements réclamés par Louis XI pour le distraire de la maladie dont il était atteint à la fin de sa vie : en 1863, il présente au Salon la *Récréation de Louis XI* (Paris, Salon de 1863, n° 441), et à celui de 1869 des *Bohémiens faisant danser des petits cochons devant Louis XI malade* (Paris, Salon de 1869, n° 531). Dans l'œuvre de 1869, Louis XI apparaît dans l'arrière-plan très sombre de la toile, couché dans un lit et à peine visible. Alors que des moines prient devant une cheminée dans la partie droite, le reste de l'espace est occupé par des gardes, des membres de la cour et les bohémiens qui ont habillé deux cochons dressés à danser. La tonalité est sombre, les attitudes réservées, rendant l'œuvre à la fois statique et

⁹⁶ Plusieurs auteurs en parlent, notamment François-Charles Liskenne, *Histoire de Louis XI*, Paris, Guyonnet éditeur, 1830, tome 1, p. 261. Alexandre Lenoir, *Musée royal des Monumens français ou mémorial de l'histoire de France et de ses monumens*, Paris, 1815, p. 214. François-Alexandre Aubert de la Chesnaye, *Dictionnaire historique des mœurs, usages et coutumes des Français*, Paris, Chez Vincent, 1767, tome 3, p. 217. Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France*, Paris, Chez Gandouin et Giffart, tome 4, p. 109.

⁹⁷ « En outre, Louis XI, plus que n'importe quel autre personnage médiéval, offre aux auteurs les ressources de la vie privée. Sa réputation de se mêler secrètement au peuple et de dissimuler son identité, jointe à ses goûts supposés pour les divertissements populaires, ouvrent aux romanciers et aux dramaturges des horizons imaginaires illimités ». DURAND-LE GUERN Isabelle, *art. cit.*, p. 44.

sérieuse bien que le sujet paraisse léger. Théophile Gautier remarque le tableau et en fait une description élogieuse :

« Les Bohémiens faisant danser de petits cochons devant Louis XI malade ne peuvent se regarder sans rire, quoique, au fond, ce soit une peinture sérieuse. Un grand drôle basané, jouant simultanément du tambourin et du fifre, fait danser près du lit où repose le roi deux jeunes cochons habillés à la mode du temps, le seigneur en surcot mi-parti et la dame coiffée du hennin. On ne saurait rien imaginer de plus drôle. D'autres acteurs grognant, costumés dans le même style, attendent leur tour d'entrer en scène, sous la garde d'une jeune gitana fauve comme un cuir de Cordoue. Les familiers et les serviteurs rient à se tenir les côtes ; un faible sourire voltige sur les lèvres pâles du mourant, et le médecin paraît compter sur l'effet salutaire de ces distractions bizarres, que deux moines marmottant des prières sous le manteau de la cheminée n'ont pas l'air de trouver de leur goût. »⁹⁸

Le caractère incongru de l'association d'une scène comique avec l'image du roi mourant à l'arrière-plan confère une certaine gravité à la toile. Louis XI n'y est pas raillé ou condamné pour ses agissements. D'ailleurs, cette toile a séduit le public par le soin porté aux décors et costumes⁹⁹.

Le divertissement est encore à l'honneur dans la toile de Célestin Allard-Cambray qui, malgré l'intérêt général pour l'iconographie de Louis XI, est refusée au Salon de 1863. Son tableau *Dernier jour de Louis XI* (Paris, Salon des Refusés, 1863, n° 3) nous est connu grâce à la description critique de Jules-Antoine Castagnary :

« Pour réjouir les regards mourants de Louis XI et réchauffer ses sens affaiblis, les courtisans avaient imaginé de faire danser devant lui des groupes de jeunes filles. Ce qui manque dans cette toile, c'est l'animation, la vie. Les personnages se découpent sur le fond en silhouettes plates [...]. Mais ce qu'il faut placer à l'actif du peintre, c'est une certaine recherche du pittoresque qui n'est pas commune, et des qualités bien équilibrées de dessin et de couleur. »¹⁰⁰

Là encore, on retrouve la réunion des thèmes de la mort et des festivités, dans une formule apparemment moins réussie que pour Pierre-Charles Comte.

⁹⁸ Cité dans FERAL E., *Catalogue des tableaux anciens et modernes, livres d'art formant la collection de feu M. François Nieuwenhuys*, 1881, p. VIII-IX.

⁹⁹ « On se rappelle cette peinture qui obtint un succès si légitime au Salon de 1869. » *Idem*, p. VIII.

¹⁰⁰ CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, p. 160.

Au Salon de 1869, Jules Boncza-Tomaszewski expose lui aussi un sujet inspiré par Louis XI : *Entrée de Louis XI à Paris* (Paris, Salon de 1869, n° 263)¹⁰¹. Le titre évoque sa glorieuse arrivée dans Paris le 30 août 1461¹⁰², s'inscrivant dans le thème traditionnel de l'entrée royale qui consacre la gloire du souverain. Cependant, le commentaire dans le livret du Salon indique que le peintre montre en réalité son accueil par trois belles jeunes femmes déguisées. Boncza-Tomaszewski semble donc détourner le thème pour mettre l'accent sur l'esprit badin de Louis XI.

Les auteurs de la génération romantique ont largement évoqué un autre trait de la personnalité du roi : ses croyances irrationnelles qui tendent à la superstition, et sa dévotion liée à la peur de la mort¹⁰³. On retrouve là une vision d'un Moyen Âge entachée d'obscurantisme. Pierre Outin et Émile Boilvin représentent tous deux *Louis XI en prière* (Paris, Salon de 1869, n° 1842 ; Paris, Salon de 1870, n° 290) : le second mêle dans sa composition l'acte de dévotion et la toilette matinale, ainsi que le révèle ce commentaire :

« *Voici maintenant Louis XI en prière vêtu d'une large houppelande bordée de fourrure, la tête coiffée d'un bonnet de soie noire, il est humblement prosterné et appuie ses mains jointes sur une table où est posé son chapeau orné de médailles, comme celui d'un pèlerin. Près de lui, un plat à barbe à la main, se tient maître Olivier, attendant patiemment que le sire ait fini ses patenôtres, pour remplir ses doubles fonctions de barbier et de conseiller intime. Je laisse à penser quelles honnêtes pendaisons, quels salutaires écartèlements, les deux compères vont décider, séance tenante, dans l'intérêt de l'État. M. Boilvin a peint ce tableau dans des tons qui ne manquent pas de finesse; mais il a donné à ses personnages des mines caricaturales qui nous ont fait ressouvenir de la scène rabelaisienne, la Harangue de maistre Janotus de Bragmardo, à laquelle il a dû son premier succès.* »¹⁰⁴

¹⁰¹ La toile ne nous est malheureusement connue que par cette courte description de Marius Chaumelin, qui confirme seulement qu'elle est fidèle au commentaire du livret du Salon : « *Un artiste russe, M. Boncza Tomaszewski, nous le montre faisant son entrée à Paris où l'accueillent trois belles filles faisant personnages de sirènes, toutes nues, et disant de petits motets et bergerettes.* (Jean de Troyes). » CHAUMELIN Marius, « Salon de 1869 », *La Presse*, 5 mai 1869, p. 3.

¹⁰² Cette scène a d'ailleurs également inspiré une composition à Francis Tattegrain : *Louis XI à Paris le 30 août 1461*, Paris, Salon de 1892.

¹⁰³ DURAND-LE GUERN Isabelle, *art. cit.*, p. 35.

¹⁰⁴ CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870 », *La Presse*, 12 juin 1870, p. 3.

Tout le sérieux de l'acte de prière est sapé par la présence des accessoires de barbier et celle d'Olivier le Daim, dont les actes diaboliques qui ont forgé sa réputation avaient attiré l'attention des Romantiques¹⁰⁵.

Si la peur de la mort est seulement évoquée dans le *Louis XI à Condé* (Paris, Salon de 1863, n° 947) de Gustave Housez qui représente une anecdote révélant les précautions extrêmes du roi contre l'empoisonnement, elle est très claire dans le *Louis XI sollicitant de François de Paule la prolongation de sa vie* (Paris, Salon de 1863, n° 38) d'Henri d'Angeli. Frappé par la maladie et sentant ses jours comptés, sa crainte du Jugement dernier s'exacerbe et le roi demande à l'ermite François de Paule de le soigner. Casimir Delavigne notamment, dans sa pièce *Louis XI*, détaille sur un ton très critique cet épisode déjà connu à en juger par cette toile de 1730 de Jacques Dumont, *Louis XI accueillant saint François de Paule* (Tours, musée des beaux-arts).

Roi cruel, amateur de festivités, atteint de thanatophobie, l'image de Louis XI reste peu flatteuse voire sombre, dans le sillage des textes de l'époque romantique. Le regard plus neutre porté par Jules Michelet¹⁰⁶ ne semble pas avoir modifié sous le Second Empire la légende noire du roi. La vision nouvelle d'un monarque moderne qui a mis fin aux traditions médiévales et a permis la jonction avec la Renaissance ne connaît aucun succès chez les artistes. La toile d'Adolphe Aze « *Louis XI promenait dans Lyon, par les boutiques, le vieux René pour l'amuser aux marchandises ; lui, il prit les marchandes* » (Michelet) (Paris, Salon de 1869, n° 85), qui pourrait évoquer la question du commerce, n'est finalement qu'une anecdote permettant de montrer la proximité d'un roi qui se mêlait facilement à la population en se vêtant en bourgeois¹⁰⁷. Seule l'œuvre de Joseph-Jules Dauban met en scène Louis XI dans une fonction officielle et sérieuse avec *Louis XI présente aux notables angevins Guillaume de Cerizay en qualité de maire, en 1474* (1861, Angers, hôtel de ville, salle de la Charte), mais nous avons vu que l'artiste cherche davantage à représenter un épisode de l'histoire d'Angers qu'à figurer le roi.

Louis XVII, Marie Stuart et Louis XI sont des figures privilégiées pour les artistes qui souhaitent exacerber les émotions dans leurs peintures, présentées dans une vision archétypale

¹⁰⁵ BOUDET Jean-Patrice, « Genèse et efficacité du mythe d'Olivier le Daim », *Médiévales*, vol. 5, n° 10, 1986, p. 5.

¹⁰⁶ DURAND-LE GUERN Isabelle, *art. cit.*, p. 34.

¹⁰⁷ Cette description nous l'indique : « *M. Adolphe Aze [...] nous conduit à Lyon où, sous prétexte de faire admirer au vieux roi René les produits de l'Industrie locale, le joyeux compère couronné s'amuse à courtiser les marchandes.* » CHAUMELIN Marius, « Salon de 1869 », *La Presse*, 5 mai 1869, p. 3.

qui plaît au public. Ces œuvres sont marquées par une approche dramatique qui les inscrit dans l'héritage des peintures romantiques de la première moitié du XIX^e siècle.

C. Le passé national idéalisé

Un grand nombre de peintures à sujet historique abordent des grands personnages de l'histoire sous l'angle de l'anecdote, proposant des scènes élégantes tout à fait dans l'esprit de la peinture troubadour du tout début du siècle. Cette approche se retrouve tout particulièrement dans les représentations de l'époque moderne.

Depuis les années 1830, le public est amateur de peintures figurant de grands personnages qui apparaissent dans des actions secondaires suscitant la sympathie. De tels sujets ne véhiculent ni vertu ni noblesse de comportement, mais cherchent à établir une proximité entre le « grand homme » et l'homme du peuple du XIX^e siècle – ce dernier étant un potentiel acquéreur. Thierry Laugée qualifie cette familiarité nouvelle de « popularisation de la vie privée des grands hommes »¹⁰⁸. Sous le Second Empire, cette approche anecdotique de la grande histoire se poursuit, et bon nombre de toiles tendent encore à démocratiser la vie des souverains et notamment ceux d'Ancien Régime. Ce dernier point est une particularité du régime impérial : alors que le début du XIX^e siècle est marqué par la faveur pour les pastiches du Moyen-Âge (le style « cathédrale », ou néo-gothique), l'attrait pour les temps modernes n'apparaît que plus tard, jusqu'à devenir primordial sous le Second Empire. Certains poursuivent dans la veine médiévale alors un peu dépassée, ainsi que l'écrit Sylvain Boyer à propos de Claudius Jacquand : « [Claudius Jacquand] se montre encore fidèle à la peinture néogothique de sa jeunesse, genre alors (1861) quelque peu suranné »¹⁰⁹. L'étude des chiffres montre bien cette tendance : dans les peintures à sujet historique réalisées entre 1860 et 1870, l'époque médiévale est représentée dans quatre-vingt-dix-neuf toiles, pour cent soixante-six sur l'époque moderne.

L'humanisation des rois implique leur représentation dans des contextes où ils ont éprouvé des émotions, des sentiments universels tels que l'amour ou la tristesse. Joseph Beaume figure le Roi-Soleil pleurant la mort de sa secrète épouse dans *Louis XIV aux*

¹⁰⁸ LAUGÉE Thierry, « Les grandes maîtresses de l'art français », BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁹ BOYER Sylvain, Notice biographique, in Cat. exp. *Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, Musée des beaux-arts de Nantes (4 décembre 1995-17 mars 1996), Galeries nationales du Grand Palais (16 avril-15 juillet 1996), Palazzo gotico, Plaisance (6 septembre-17 novembre 1996), Paris, RMN, 1995, p. 406.

derniers moments de Mme de Maintenon (vers 1860, loc. inc.). Eugène Accard montre Charles IX abattu par ses échecs politiques dans une scène où le roi avoue sa faiblesse à sa maîtresse Marie Touchet (*Charles IX chez Marie Touchet*, Paris, Salon de 1861, n° 4). Édouard-Jean-Conrad Hamman présente non seulement François I^{er} prisonnier mais surtout sa sœur qui tente de le distraire avec *Les contes de Marguerite d'Angoulême* (Paris, Salon de 1861, n° 1437). Le point commun de ces toiles est la présence de femmes, sœurs ou maîtresses, qui induisent une approche sentimentale. Les peintres et le public étaient friands de scènes frivoles où les rois séduisent les dames : c'est ce qui est représenté dans *Philippe-le-Bon donnant à sa maîtresse le collier de la Toison-d'Or* (Paris, Salon de 1865, n° 789) de Léon Fauré, ou encore de *Charles Quint et la duchesse d'Étampes* (Paris, Salon de 1863, n° 440) où Pierre-Charles Comte reprend les mémoires de Martin du Bellay qui relate l'anecdote du roi offrant un diamant à la duchesse. Joséphine Houssay représente la même scène de badinerie en 1870 dans une petite huile sur bois au titre identique : *Charles Quint et la duchesse d'Étampes* (Paris, Salon 1870, n° 1388). François I^{er} est encore figuré dans une scène élégante de rencontre avec sa future épouse dans la toile d'Antonio Gisbert présentée au Salon de 1866, *Entrevue de François I^{er} et de sa fiancée, Éléonore d'Autriche, à Illescas (Espagne)* (Paris, Salon de 1866, n° 827). Louis-Antoine-Victor Pellegrin peint Louis XIV chez sa maîtresse en compagnie de la duchesse de Bourgogne avec *Louis XIV fait des présents à la duchesse de Bourgogne, chez Madame de Maintenon (mars 1704)* (Paris, Salon de 1864, n° 1493). On remarque que les mêmes grands personnages, Charles Quint, François I^{er}, Louis XIV, sont prioritairement choisis par les artistes souhaitant montrer des instants de vulnérabilité ou de badinerie ; déjà souvent représentés dans la première moitié du XIX^e siècle, il s'agissait sans doute d'une manière de renouveler leur iconographie tout en bénéficiant du succès des personnages auprès du public.

Les scènes de loisirs, également très populaires, font notamment intervenir le cardinal de Richelieu. Il apparaît dans trois toiles : il danse dans *Richelieu dansant la sarabande devant Anne d'Autriche et la duchesse de Chevreuse* (Paris, Salon de 1870, n° 1496) de Jules Kienlin ; il apprend à jouer du luth (et le commentaire du livret précise le ridicule de la scène) dans *Le cardinal de Richelieu et la reine-mère* (Paris, Salon de 1869, n° 553) d'Oreste Cortazzo. Un article de *La Presse* nous apprend que le tableau *Les loisirs du cardinal de Richelieu* (Paris, Salon de 1870, n° 102) de Ladislas Bakalowicz représente l'Éminence

jouant avec des chats¹¹⁰. Ce dernier est présenté avec plus de sérieux dans la toile d'Édouard Nieuwenhuys, *Louis XIII et Richelieu au siège de Perpignan* (Paris, Salon de 1869, n° 1807) : l'extrait d'Alfred de Vigny que le peintre prend soin d'ajouter dans le livret du Salon nous révèle que le sujet, malgré le titre de la toile, porte sur les rapports entre Louis XIII et Richelieu et surtout sur l'ascendant que ce dernier exerce sur le roi qui, par voie de conséquence, est montré comme un faible personnage. Nous remarquons que sur les quatre toiles figurant le Cardinal, trois sont peintes par des artistes étrangers (respectivement italien, autrichien et belge).

Édouard Hamman reprend à nouveau le personnage de François I^{er} qu'il met en scène partant à la chasse, dans une toile marquée par le courant troubadour : dans *Enfance de François I^{er}, le départ pour la chasse (Angoulême, 1507)* (Paris, Salon de 1863, n° 877 ; Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts), l'ancrage historique ne va pas au-delà de la date indiquée dans le titre et le sujet est ciblé sur la représentation des costumes et du décor. François I^{er}, très populaire après 1800¹¹¹, incarne à la fois le héros chevaleresque¹¹² et une monarchie glorieuse : ce roi conserve une image positive sous le Second Empire, au cours duquel il est représenté à neuf reprises¹¹³.

Louis XVI apparaît également dans une scène anecdotique suscitant la sympathie où le roi s'adonne à une activité artisanale : Joseph Caraud, dans *Le roi Louis XVI dans son atelier de serrurerie* (Paris, Salon de 1865, n° 360), montre le souverain dans un atelier de serrurerie à Versailles, les manches retroussées, comme un homme du peuple. Il serait un ouvrier si sa tenue et le luxueux fauteuil derrière lui n'indiquaient son véritable statut. L'image véhiculée est celle d'une monarchie idéalisée, accessible et sereine.

Hormis Louis XI, la représentation de la folie est principalement rattachée à Charles VI qui est figuré par deux peintres : Jacques-Joseph-Léopold Loustau présente au Salon de 1861 *Charles VI et Odette* (Paris, Salon de 1861, n° 2042), dont le sujet est probablement identique à celui choisi par Eugène Leygue qui peint en 1868 *Charles VI distrait de sa folie par Odette et son fou* (1868, Rochefort, Musée d'Art et d'Histoire)¹¹⁴. Dans un assez grand format (H. 210 ; L. 145 cm), Leygue figure le roi assis sur un chaise au dossier sculpté dans le

¹¹⁰ CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870 », *La Presse*, 12 juin 1870.

¹¹¹ Geneviève Lacambre dénombre trente-six toiles représentant François I^{er} entre 1814 et 1827. LACAMBRE Geneviève, *art. cit.*, p. 338.

¹¹² L'iconographie de François I^{er} est très appréciée des peintres troubadour. PUPIL François, *op. cit.*, p. 414-415.

¹¹³ Trois entre 1852 et 1859, et six entre 1860 et 1870, d'après les livrets des Salons.

¹¹⁴ Le sujet avait déjà été exploité notamment par Casimir Delavigne dans son texte pour l'opéra *Charles VI* (1842, paroles de Casimir et Germain Delavigne, musique de Fromental Halévy).

style néogothique, le regard perdu dans le vague. À ses pieds, sa maîtresse Odette de Champdivers joue aux cartes pour divertir le roi, aidée du fou qui se tient debout derrière elle. L'entreprise semble pourtant échouer, à en juger par le regard vide de Charles VI.

Les rois de France sont donc présentés par les peintres dans toute leur vulnérabilité grâce à une approche sentimentale, et dans la simplicité du cadre privé. Les femmes, dont la présence est récurrente, servent de faire-valoir et permettent l'humanisation du monarque. Elles sont parfois représentées seules, bien que leur évocation se rapporte toujours à celui du roi grâce auquel l'histoire a conservé la mémoire de leur nom : en 1868, Albert-Pierre-René précise le nom du souverain dans le titre de *L'archiduchesse Élisabeth quitte l'Allemagne pour se rendre à la cour de Charles IX, son fiancé* (Paris, Salon de 1868, n° 1647). Pierre-Charles Comte s'intéresse pour sa part à Marie Touchet qu'il représente tenant son fils illégitime dans ses bras tandis que des hommes la surveillent à l'arrière-plan (*Marie Touchet*, Paris, Salon de 1870, n° 625). L'accent est mis sur l'image de la femme amante mais surtout victime ; le thème de la maîtresse n'est pas neuf, et est déjà très exploité dans les toiles de genre historique de la première moitié du XIX^e siècle, bien que la femme y soit davantage montrée comme détentrice de pouvoir¹¹⁵.

Quelques autres toiles abordent d'autres sentiments qui pouvaient tout à fait attendrir le public du Second Empire : l'amertume d'un mariage arrangé dans *Le duc de Chartres chez Mademoiselle de Blois, sa future* (Paris, Salon de 1867, n° 997) de Charles Loyeux ; la pitié à l'égard des nécessiteux dans *Ambroise Paré implore la pitié du duc de Nemours pour des malheureux mourant de faim et de misère* (Paris, Salon de 1868, n° 1291) de Ferdinand Humbert ; la tristesse d'une mère face au départ de son jeune fils dans *Gaston, dit l'Ange de Foix, quitte sa mère réfugiée à la cour de Charles le Mauvais, son frère ; pour retourner au château de Foix* (1861, Autun, musée Rolin). Cette dernière toile met l'accent sur l'amour maternel, dans une scène au décor très soigné.

L'enfance des rois, thème qui permet de les montrer dans toute leur humanité, est illustrée dans trois toiles : *Louis XIV enfant, prenant une leçon d'équitation* (Paris, Salon de 1864, n° 456) par Frédéric de Courcy ; *Louis XV enfant* (Paris, Salon des refusés de 1864, n° 3367) par François-Joseph Vergnion ; "*Rendez la main, Monseigneur*" (1864, Paris, musée d'Orsay) dans laquelle Olivier Pichat figure une leçon d'équitation donnée au fils de Louis XV, Louis-Ferdinand.

¹¹⁵ LAUGÉE Thierry, *art. cit.*, p. 67.

Quatre autres toiles représentent des scènes de voyage et de festivités : deux d'entre elles concernent le voyage d'Henri III à Venise (l'une est d'Hippolyte Debon, *Fête donnée à Henri III, à son passage à Venise*, Paris, Salon de 1869, n° 643 ; la seconde est peinte par le vénitien Luigi Querena, *Régates de Venise, au XVI^e siècle, en présence du duc d'Anjou, plus tard Henri III*, Paris, Salon de 1861 n° 2630). Une œuvre concerne le séjour de Louis XIII pour une cure à Forges, par Jules Ravel (*Louis XIII aux eaux de Forges*, Paris, Salon de 1861, n° 2648). Arnold Scheffer transforme le thème classique de l'entrée royale en une scène de bacchanale dans *Une fête sous Henri II* (Paris, Salon de 1865, n° 1938). Le commentaire du livret du Salon, qui correspond à un extrait d'un texte d'Henri Estienne, précise que la fête grivoise a lieu à l'occasion de l'entrée du roi après son couronnement dans la ville de Blois, dont le château était résidence royale¹¹⁶. Le sujet historique (ces festivités eurent un certain retentissement) est ciblé sur le début de règne d'Henri II, mais est orienté vers les débordements de la fête auxquels la composition saturée en personnages répond bien, le tout dans une reconstitution précise habituelle chez Arnold Scheffer.

Au-delà des scènes de festivités, la nostalgie de l'Ancien Régime intervient dans des toiles rappelant l'élégance royale, comme dans *Marguerite de Valois à sa toilette* (Paris, Salon de 1868, n° 1632) de Victor Loutrel. Certaines scènes se veulent amusantes, comme celle de Léon Rousseau qui, dans *Le rêve d'Henri IV*, rappelle avec légèreté la tradition qui veut que ce roi ait inventé la poule au pot :

« M. Léon Rousseau a mis la main sur un bon motif et l'a bien rendu : Le Rêve d'Henri IV, c'est assez dire, vous entendez qu'il s'agit de la fameuse poule au pot. Le tableau met en image l'idée du bon roi : la marmite est ouverte, la poule est appendue et les légumes sont là sur la table qui attendent la ménagère. — Une petite estampe à la muraille, le portrait du roi vaillant, c'est tout. »¹¹⁷

L'Histoire est ici ramenée à son registre le plus populaire, mettant en scène un des rois les plus aimés et parmi les plus représentés¹¹⁸.

¹¹⁶ Marie-Claude Chaudonneret, analysant l'iconographie d'Henri II dans la première moitié du XIX^e siècle, constate que ce roi est très peu représenté (CHAUDONNERET Marie-Claude, « Henri II dans la peinture de la première moitié du XIX^e siècle », in OURSEL Hervé, FRITSCH Julia (dir.), *Henri II et les arts*, Paris, École du Louvre, 2003, p. 337-341). Nous faisons la même observation pour le Second Empire, où seules deux toiles abordent son règne : outre celle, indirecte, d'Arnold Scheffer, Auguste Migette peint l'entrée d'Henri II à Metz (*Fin de la République Messine. Entrée à Metz de Henri II, roi de France le 18 avril 1552*, 1864, Metz, Musées de la cour d'Or). Toutefois, il souhaite moins représenter le roi que les grands épisodes de l'histoire messine.

¹¹⁷ BROWNE L., *Les beaux-arts, Revue Nouvelle*, 1^e juillet 1861, p. 20.

¹¹⁸ TUCOO-CHALA Pierre et MIRONNEAU Paul (dir.), *La Légende d'Henri IV*, Pau, Association Henri IV, J & D Éditions, 1995, p. 85.

On retrouve la même idée dans certaines œuvres figurant Catherine de Médicis. Les seules qui la concernent spécifiquement mettent en avant sa superstition : Eugénie Hautier la montre pratiquant des envoûtements dans *Catherine de Médicis chez René-le-Florentin* (Paris, Salon 1863, n° 888) ; Alphonse Cornet, avec *La reine de Navarre chez Ruggieri* (1868, Collection particulière), représente la visite de Jeanne d'Albret, reine de Navarre et mère d'Henri IV, à Cosme Ruggieri, l'astrologue de Catherine de Médicis. Il est vêtu d'un manteau rouge à col de fourrure, et se lève à l'arrivée de la reine. La scène se déroule dans une pièce sous combles du palais du Louvre où Catherine de Médicis avait fait venir l'astrologue. Laurent-Didier Detouche figure la même scène dans *Les derniers Valois* (Paris, Salon de 1866, n° 575). Au sujet de ce type de sujets, Antoinette Ehrard parle d'« anecdotes bizarres »¹¹⁹.

Plus solennelles sont ces deux toiles qui figurent la nostalgie de la grandeur monarchique passée : Joseph Caraud met en scène la magnificence et la puissance royale dans le *Retour du Grand Condé après la bataille de Senef (1674)* (Paris, Salon de 1863, n° 327). La composition, centrée sur les deux personnages et montrant Louis XIV au sommet de l'escalier, tend à valoriser le roi ; ils n'occupent toutefois que la moitié inférieure de la toile, le reste étant consacré à montrer la splendeur de l'architecture et du décor fastueux. Dans un autre registre, Eugène Lejeune figure une scène de charité royale avec *La reine Hortense à Écouen* (Paris, Salon de 1867, n° 931).

La peinture à sujet historique entre 1860 et 1870 présente un grand nombre de toiles inspirées de l'histoire moderne de la France, et plus particulièrement de sujets de l'Ancien Régime qui sont prétextes à montrer des grands personnages de l'histoire s'adonnant à des activités élégantes et raffinées, dans un esprit très troubadour. Ils sont mis en scène dans des toiles où sont déployés des sentiments simples et universels, ou des actions anecdotiques et pittoresques. Les rois sont ainsi humanisés, et le spectateur peut aisément s'identifier à ces « héros » de l'histoire rendus plus populaires. Les sujets concernent pour beaucoup la monarchie, dans le contexte d'une rhétorique antirévolutionnaire, ou simplement dans cette mélancolie d'une époque révolue.

¹¹⁹ EHRARD Antoinette, DEVYNCK Danièle, *Alphonse Cornet (1839-1898)*, Catalogue de l'exposition du Musée Mandet de Riom, 1981, p. 47-48.

IV. Peinture et idéologie

Nous avons vu que sous le Second Empire, l'histoire nationale peut servir à émouvoir le spectateur par le biais de sujets anecdotiques ou sentimentaux. Or, le fait même de représenter tel ou tel régime politique, l'Ancien Régime par exemple, implique un positionnement des artistes qui leur accordent leur faveur. Si une majorité de peintres ne le font pas avec cette intention déclarée, représenter l'Ancien Régime reste en soi l'expression d'une nostalgie d'un temps révolu. Certains peintres vont plus franchement dans ce sens et utilisent volontairement l'Histoire de France pour exposer des idées, les toiles servant alors de vecteurs d'une pensée historico-politique.

Afin d'éviter le piège de l'interprétation abusive, et comme les artistes n'ont que rarement précisé leurs intentions, nous abordons cette question en fonction des principales thématiques ou des périodes choisies prioritairement par l'ensemble des artistes. Lorsqu'un événement ou une époque historique est traitée dans de nombreuses toiles, cela nous amène à nous interroger sur la raison non pas individuelle mais sociétale d'un tel déploiement iconographique. Les créations des peintres de sujet historique font écho aux idéologies dominantes sous le Second Empire, et manifestent un état de la pensée politique. L'étude qui suit sur ces toiles peintes entre 1860 et 1870 consiste à mettre en lumière une certaine vision dont les peintres se sont fait le relais, par idéologie ou mimétisme, et non de tenter de montrer la vérité historique à partir des toiles, démarche contre laquelle Pascale Goetschel a eu l'occasion de mettre les chercheurs en garde¹²⁰.

Au sein de peintures à sujet historique réalisées entre 1860 et 1870, nous avons pu distinguer trois principales orientations : le développement du thème des origines de l'histoire de France, celui des guerres de Religion, et enfin de l'iconographie révolutionnaire.

A. La question des origines nationales dans la peinture à sujet historique

La question des origines de l'histoire de France, qui va de pair avec celle de la nation, prend une ampleur considérable au XIX^e siècle. Elle s'est révélée cruciale politiquement et a été au cœur des préoccupations des historiens. Les différentes réflexions qui émergent concernent trois grands thèmes : l'opposition entre Francs et Gaulois, l'héritage romain, et les origines

¹²⁰ Il s'agit de mettre GOETSCHER Pascale, « De l'usage de l'art en politique », *Vie Sociale*, n° 1, 2005, p. 21-41.

germaniques¹²¹. Ces questions intéressent déjà des auteurs de la fin du XVIII^e siècle (comme le comte de Boulainvilliers) et quelques révolutionnaires tel l'abbé Sieyès qui défend l'existence de racines gauloises contre celles des Francs dont la noblesse serait héritière (ce qui permet à cette dernière de revendiquer le « droit de conquête » et sa supériorité sur le tiers état). Ce sujet revient sur le devant de la scène sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Les souverains eux-mêmes tendent à légitimer leur position en ayant recours à l'histoire¹²², mais ce sont avant tout les travaux des historiens libéraux qui auront une portée essentielle : Augustin Thierry et François Guizot sont les pionniers de cette école historique qui cherche à dresser la généalogie d'une France conçue comme une « famille ». En parallèle, la doctrine des providentialistes, prônée par Joseph de Maistre ou Louis de Bonald, répond à la volonté de justifier la supériorité de la France monarchique sur celle héritée de la Révolution, primauté basée sur l'idée que sa durabilité prouve sa validité (légitimité par le temps historique)¹²³. Citons encore la doctrine des romanistes qui aura un bel avenir sous Napoléon III, point sur lequel nous reviendrons. La défense de chacune de ces positions conduit à porter des regards nouveaux sur les racines de la France, que les artistes ont pu relayer. L'iconographie relative aux origines nationales se développe fortement au XIX^e siècle notamment parce que sous le Second Empire et en particulier vers 1860, cette question est au cœur des préoccupations de nombreux historiens¹²⁴. Les peintres de sujet historique sous Napoléon III défendent certaines idées historiques, ou simplement manifestent un état des opinions générales : l'influence des historiens s'observe sur les questions des origines multiples des Français, de la barbarie des temps premiers, et de la préhistoire.

De nombreux artistes créent des œuvres qui véhiculent les nouvelles visions relatives aux racines franques. Cette notion était bien ancrée jusqu'au XIX^e siècle : ce peuple était le conquérant victorieux dont descend la noblesse, et de laquelle était issu le roi. Il était donc avant tout nécessaire d'identifier et de valoriser le premier *Rex Francorum*. Jusqu'au début du siècle, Pharamond tenait cette place, établie d'après un document du VIII^e siècle qui le cite ; il aurait été le législateur originel de la loi salique, considérée comme point central du droit

¹²¹ Pour une étude transversale de l'histoire des origines de la France au XIX^e siècle, voir VENAYRE Sylvain, *Les Origines de la France, quand les historiens racontaient la nation*, Paris, Seuil, 2013.

¹²² Louis XVIII se place notamment dans l'héritage de Louis le Gros et de son image de libérateur du peuple. *Idem*, p. 28.

¹²³ Sur Clovis chez les historiens, voir *ibidem*, p. 77-84.

¹²⁴ Sylvain Venayre parle du « renouveau de l'intérêt des historiens pour la question des origines nationales dans les années 1860 » dans son ouvrage. *Ibidem*, p. 117.

français dès le XIV^e siècle¹²⁵. Mais les historiens, doutant de l'existence réelle de Pharamond, s'abstiennent peu à peu de le mentionner¹²⁶ et le nombre de ses représentations diminue. La commande de la monarchie de Juillet à Pierre-Henri Révoil d'une toile pour le musée de Versailles représentant *Pharamond, élevé sur le pavois par les Francs* (1841-1845, Versailles, musée national du Château) reste une exception, et ce personnage est inexistant dans la peinture du Second Empire.

En contrepoint, l'iconographie de Clovis se développe au début du XIX^e siècle. Pierre Vaisse a décrit l'évolution de l'intérêt des gouvernements à l'égard du « Sicambre »¹²⁷ : sous la Restauration, l'État commande des œuvres qui le représentent dans un but de propagande légitimiste¹²⁸, puis la monarchie de Juillet fait réaliser pour Versailles une *Bataille de Tolbiac* (Ary Scheffer, 1837, Versailles, musée national du Château). La valorisation de Clovis au détriment de Pharamond est symptomatique de la modification du point de vue qui s'opère en même temps que les changements de régimes : avec la fin de la Restauration, qui sonne le glas des rois légitimés par la dynastie, l'intérêt pour les origines de la royauté décroît et celui pour la France chrétienne née avec Clovis prend de l'ampleur¹²⁹. En conséquence, l'image du baptême revêt une importance particulière car elle correspond à l'instauration de la France chrétienne et à la conception « providentielle » de l'histoire, pour laquelle la recherche des origines est secondaire au profit de figures fondatrices, telle celle de Clovis.

Sous le Second Empire, le roi franc fait l'objet de quelques commandes de peintures décoratives par le gouvernement. En revanche, dans la peinture de chevalet, la représentation du baptême de Clovis ne concerne que trois œuvres, dont une seule entre 1860 et 1870 : Jean-Baptiste Bin (Paris, Salon de 1857, n° 230), Jules Rigo (Paris, Salon de 1859, n° 2581), et Charles-Alexandre Crauk (Paris, Salon de 1861, n° 761). Une autre toile, dont la localisation est malheureusement inconnue, concerne un sujet inédit révélant le souci de développer les scènes relatives aux origines nationales : Joseph Navlet, qui s'est spécialisé dans l'histoire de France, représente la *Bataille de Voulon, gagnée par Chlodewig sur Alarik, qui y perdit la vie*

¹²⁵ BÜHER-THIERRY Geneviève, MÉRIAUX Charles, *op. cit.*, p. 576.

¹²⁶ Sur Pharamond chez les historiens, voir VENAYRE Sylvain, *op. cit.*, p. 73-76.

¹²⁷ VAISSE Pierre, « Ce chef barbare de hordes sauvages ! », in ALEMANY-DESSAINT Véronique (dir.), *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., musée des beaux-arts de Reims (22 juin-16 novembre 1996), Reims, musée des beaux-arts de la ville de Reims, 1996 p. 36-46.

¹²⁸ Geneviève Lacambre dénombre cinq toiles sur Clovis entre 1814 et 1827. LACAMBRE Geneviève, *art. cit.*, p. 338.

¹²⁹ « La chute de Charles X signifiait avec une grande clarté que la Révolution était bien cet événement inaugural que l'on avait annoncé dès 1789. L'Ancien Régime ne serait pas restauré ; les principes libéraux l'emporteraient. Les historiens providentialistes, on l'a vu, en conclurent à un soigneux partage entre la question des origines de la royauté, désormais accessoires, et celles des origines de la France chrétienne, qui seules importaient vraiment. » VENAYRE Sylvain, *op. cit.*, p. 85.

(Paris, Salon de 1864, n° 1422). Le peintre se base très certainement sur l'*Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789* d'Henri Martin qui développe cette bataille de Voulon marquée par la victoire de Clovis (H. Martin le nomme Chlodowig) sur le roi wisigoth Alarik II¹³⁰. Les toiles de Joseph Navlet et Charles-Alexandre Crauk sont les deux seules peintes entre 1860 et 1870 qui se rapportent directement à Clovis.

En réalité, les sujets traditionnels sont délaissés au profit d'épisodes plus inédits : cette démarche, ainsi que nous l'avons vu à propos des Mérovingiens, est liée à l'avancée des recherches des historiens. Les *Récits des temps mérovingiens* (1833) d'Augustin Thierry, ouvrage abondamment réédité, jette les bases d'une recherche qui va faire des émules, notamment François Guizot, suivi ensuite par Henri Martin et dans une moindre mesure Jules Michelet¹³¹. Ils développent dans les années 1840 l'idée que l'origine de la France correspond à un mélange des races dû aux invasions barbares¹³². En plus des Francs et des Gaulois, il apparaît nécessaire de prendre en compte nos racines issues de peuples tels que les Wisigoths ou les Burgondes. Or, nombre de peintures à sujet historique mettent en scène ce mélange qui est manifeste chez les Francs, et montrent les alliances entre les différents peuples conclues par les descendants de Clovis. L'épouse de ce dernier était elle-même fille de roi burgonde : elle est figurée par Lawrence Alma-Tadema, qui présente à l'Exposition universelle de 1867 l'*Éducation des petits-fils de Clotilde* dit aussi *L'éducation des enfants de Clovis* (1861, coll. partic.) : les jeunes enfants s'entraînent au lancer de hache devant Clotilde assise à l'arrière-plan¹³³. La reine Brunehaut, dont on a vu le succès auprès des peintres sous le Second Empire, est un personnage nouvellement représenté et qui illustre bien cette question d'origines mélangées : la Mérovingienne était fille d'un roi wisigoth et mariée à un roi d'Austrasie, et elle est le sujet principal (plus précisément son supplice) de quatre toiles¹³⁴. Galswinthe, sœur de Brunehaut et épouse du roi de Neustrie, figure dans la toile de Lawrence Alma-Tadema *La Mort de Galswinthe, 567 apr. J.-C.* (1865, non localisée). Les autres toiles consacrées aux Francs concernent la descendance de Clovis : Alma-Tadema peint un épisode de la vie de l'épouse de Clotaire I^{er} (fils de Clovis), *Vénance Fortunat lisant ses poèmes à Radegonde VI, 555 après J.-C.* (1862, Dordrecht, Dordrechts Museum). Jean-Emmanuel Van den Bussche

¹³⁰ MARTIN Henri, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, Paris, Furne éditions, 1855-1860, tome I, livre VIII, p. 448-450.

¹³¹ BÜHER-THIERRY Geneviève, MÉRIAUX Charles, *op. cit.*, p. 578.

¹³² VENAYRE Sylvain, *op. cit.*, p. 47.

¹³³ J. R. Barrow interprète la scène comme un apprentissage réalisé en vue de venger le meurtre des parents de Clotilde, perpétré par le roi des Burgondes Gondobald. Ce sujet, absent du texte de Grégoire de Tours, serait une invention d'Alma-Tadema. BARROW J. R., *op. cit.*, p. 16.

¹³⁴ Jules Boncza Tomachevski (Paris, Salon de 1865, n° 228), Pierre de Coninck (1863, Dunkerque, musée des beaux-arts), Henri le Secq (Paris, Salon de 1866, n° 1226) et Édouard Toudouze (Paris, Salon de 1869, n° 2278).

s'intéresse à la mort du roi dans les *Funérailles du roi Clotaire à Soissons* (Paris, Salon de 1868, n° 2447). La manipulatrice Frédégonde, épouse de Chilpéric (un autre fils de Clotaire I^{er})¹³⁵, est figurée allant voir l'évêque Prétextat qu'elle avait fait assassiner¹³⁶ : *Frédégonde devant le lit de mort de l'évêque de Rouen Prétextat* par Lawrence Alma-Tadema (Moscou, musée Pouchkine ; Paris, Salon de 1865, n° 29). Enfin, Gabriel Martin illustre une légende relative aux fils de Clovis II (petit-fils de Clotaire II et fils de Dagobert) : *Les Énervés* (1869, Rouen, musée des beaux-arts) montre les deux enfants qui sont envoyés à la dérive sur une barque après avoir subi le supplice de l'énervation.

La représentation des Francs ne se limite donc pas à la figure de Clovis, et on voit apparaître un grand nombre de personnages (deux toiles abordent Clovis directement, les autres Francs sont le sujet de dix œuvres) dont les origines mélangées (burgondes, wisigothes, mérovingiennes) vont dans le sens des travaux des historiens comme Guizot, Martin ou Michelet, prouvant le succès de leurs théories auprès des peintres, et leur victoire sur celles des providentialistes. Nous avons détaillé plus haut les mentions des sources historiques par les peintres dans les livrets des Salons, et notamment celles concernant les historiens libéraux : les peintres avaient de meilleures connaissances garanties par un accès aux textes détaillant les origines franques de l'histoire nationale¹³⁷, et pouvaient être influencés par les nouvelles conceptions des origines de l'histoire de France.

Nombre de ces toiles abordant les Francs sont réalisées par des artistes non-français (Boncza est Russe, Van den Bussche est Belge, Alma-Tadema est Britannique avec des origines néerlandaises) : on peut en déduire soit que ces artistes souhaitent se faire remarquer grâce à des sujets originaux à Paris, alors capitale européenne de l'art, ou alors qu'ils conçoivent ce pan de l'histoire comme transnational. C'est probablement le cas des peintres étrangers, et le Belge Van den Bussche proposait certainement une œuvre en lien avec l'histoire de son pays (Soissons, où Clotaire meurt, est très proche de la Belgique ; son royaume comprenait certaines parties de la Belgique du XIX^e siècle) qui pouvait aussi intéresser les Français. Il devient progressivement délicat au XIX^e siècle d'évoquer les Mérovingiens comme nos ancêtres : puisque qu'ils ont également régné sur le territoire de l'Allemagne, celle-ci s'en réclamait aussi¹³⁸. Mais les artistes français abordant ces sujets font donc fi de cette problématique, par idéologie ou simplement par méconnaissance. En effet, la

¹³⁵ RICHE Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 255.

¹³⁶ *Idem*, p. 435.

¹³⁷ Au-delà de *l'Histoire des Francs* de Grégoire de Tours, on peut citer les *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry, et *l'Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789* d'Henri Martin, qui reprennent largement l'historien du VI^e siècle.

¹³⁸ BÜHER-THIERRY Geneviève, MÉRIAUX Charles, *op. cit.*, p. 577.

distinction entre royaume des Francs, Mérovingiens et Germains était sans doute alors très subtile ; preuve en est que dans son *Histoire des temps mérovingiens*, Augustin Thierry germanise tous les noms¹³⁹. Il est probable que les peintres ont moins représenté ces sujets par revendication historique qu'en raison d'une volonté de renouveler les thématiques de leurs œuvres ; il n'en reste pas moins que ces dernières mettent en avant une nouvelle vision de la question des origines.

La question des origines nationales est également abordée selon l'angle de la barbarie : les peuples qui ont envahi le territoire français sont pour la plupart présentés par les peintres comme non civilisés, voire cruels. L'iconographie qu'ils déploient véhicule deux idées : tout d'abord, elle montre bien que les racines des Français sont mélangées, ce qui va là encore dans le sens des travaux de certains historiens libéraux. D'autre part l'envahisseur, qui assaille des terres sur lesquelles il n'a pas de légitimité, est de fait un barbare : cela soulève la question de défense du territoire, au sujet desquelles on peut voir un écho aux théories de Jules Michelet qui a établi que la France est une *personne*, en ce sens qu'elle est un espace délimité par des frontières induisant des caractéristiques qui lui sont propres¹⁴⁰. La lutte contre la barbarie illustre l'idée de défense de la patrie telle qu'elle en vient à être conçue au XIX^e siècle.

Certaines toiles sur les Francs montrent déjà cette thématique. Plusieurs autres l'abordent également : Alphonse Cornet présente au Salon de 1867 une œuvre intitulée *Un épisode de l'invasion des Francs dans les Gaules ; fin de la domination romaine* (1867, Riom, musée Mandet). Elle représente la fin de l'époque gallo-romaine, et le moment où les Francs s'emparent de la Gaule, par un combat symbolique entre les peuples¹⁴¹. Les Francs sont ici des barbares sauvages armés de haches. Les trois séquences de la composition de la toile, qui s'étagent en fonction des plans, présentent chacune une scène de massacre. Le choix, pour le titre, du terme « invasion » confirme la volonté de Cornet de montrer une vision négative des Francs (on s'éloigne de l'image centrée sur le baptême de Clovis), et de fait favorable aux Gaulois, les envahis, qui sont progressivement érigés comme les nouveaux ancêtres. On peut supposer que l'intention de Félix Philippoteaux est identique dans son tableau perdu sur les *Victimes d'une invasion de barbares dans les Gaules, V^e siècle* (Paris, Salon de 1870, n° 2254). Augustin-Joseph du Pays, à propos de la toile d'Alma-Tadema *Frédégonde devant*

¹³⁹ *Idem*, p. 579.

¹⁴⁰ VENAYRE Sylvain, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴¹ EHRARD Antoinette, DEVYNCK Danièle, *op. cit.*, p. 45-46.

le lit de mort de l'évêque de Rouen Prétextat, décrit ces Francs comme appartenant à un monde barbare, que le peintre cherche à représenter de manière réaliste¹⁴². Ce regard sur les Francs conçus comme un des peuples barbares dont nous descendons est issue des travaux d'Augustin Thierry.

Les Gaulois eux aussi sont perçus comme des barbares. En atteste la toile d'Évariste Luminais *En vue de Rome* (1870, Nancy, musée des beaux-arts) : probable représentation du Sac de Rome, il subsiste un doute sur l'identité de ces guerriers, Gaulois d'après Castagnary, Wisigoths d'après Ernest Boetzel¹⁴³. Dans tous les cas, ce sont des barbares qui viennent ébranler la grande civilisation romaine. L'influence d'Augustin Thierry sur ces artistes est d'autant plus forte chez Luminais qui avait été surnommé « l'Augustin Thierry de la peinture ». L'historien avait également écrit sur les gallo-romains¹⁴⁴ dont on retrouve la trace dans des œuvres comme celle de Lawrence Alma-Tadema, *Femmes gallo-romaines* (collection particulière).

Le peintre Alfred Didier choisit d'autres barbares pour sa toile présentée au Salon de 1870, *Les rois de mer ou pirates normands au 9^e siècle* (1870, Rouen, musée des beaux-arts). Structurée par une composition pyramidale dont le sommet est la voile d'une grande barque, la toile s'inspire clairement du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (1818-1819, Paris, musée du Louvre). Les naufragés sont ici remplacés par des Normands, certains tout en armes, d'autres le torse nu et montrant une puissante musculature. Le titre indique que la scène se déroule au IX^e siècle, ce qui nous permet d'identifier ces combattants à des Vikings¹⁴⁵ qui attaquèrent par la mer les côtes françaises avant de s'établir en Normandie. Didier représente donc les invasions vikings, dont la violence est suggérée par les armes brandies et la puissance de leurs corps. Une analogie – ou une confusion – avec les Gaulois, là considérés sous l'angle de la barbarie, peut être vue dans leurs cheveux clairs et longs, ainsi que leur épaisses barbes, et surtout dans le casque ailé qui couvre la tête du chef disposé au centre. Plus mystérieuse est cette femme au sein dénudé qui se tient à côté de lui (une figure de Marianne ?). Son bras gauche est levé, et couvre partiellement l'image d'un aigle imprimé sur une bannière : on peut reconnaître dans cet aigle le symbole héraldique de la Prusse. Au-delà d'une représentation des attaques barbares que connut la France au IX^e siècle, on peut

¹⁴² DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1865 », *L'Illustration*, tome XLV, janv.-juin 1865, p. 399-402.

¹⁴³ JAGOT Hélène, *L'image des gaulois au XIX^e siècle, problèmes iconographiques et utilisations idéologiques*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Alain Bonnet, Université de Nantes, 2002, p. 158.

¹⁴⁴ « Les populations « gallo-romaines » firent avec eux leur première apparition dans les études historiques. » VENAYRE Sylvain, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁵ Le terme de « viking » n'est employé largement que depuis peu de temps encore, depuis le milieu du XIX^e siècle. GLOT Claudine, LE BRIS Michel, *L'Europe des Vikings*, cat. exp., Daoulas, Paris Hoëbeke, 2004, p. 165.

également voir dans cette œuvre une préfiguration de la guerre franco-prussienne qui va éclater en 1870, date de la toile d'Alfred Didier. Il n'aura pas été le premier à mettre en place de telles analogies : Hélène Jagot s'était interrogée sur les scènes d'invasion peintes par Évariste Luminais au lendemain de la révolution de 1848 et de la Commune en 1871, comme le *Siège de Paris par les Normands, IX^e siècle* (Salon de 1849) et *Invasion* (1872, loc. inc.)¹⁴⁶. La figuration des barbares de l'histoire sert de miroir aux événements contemporains.

Au milieu du XIX^e siècle, les recherches sur les origines de la France abordées à travers la question du sol, du territoire dans ses frontières, en lien avec les découvertes dans le domaine naissant de la préhistoire¹⁴⁷, font concevoir l'existence d'une occupation par des populations plus anciennes. Ces études sont menées sous le Second Empire : en 1860 les nouvelles chronologies établies par les préhistoriens sont acceptées¹⁴⁸. Le musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en Laye ouvre en 1867 avec deux salles consacrées à la préhistoire, agrémentées par les nombreuses fouilles entreprises au cours de la décennie¹⁴⁹. Bien que cette nouvelle discipline n'ait pas immédiatement entraîné en France de grands débats, d'après Nathalie Richard¹⁵⁰, on constate malgré tout que certains peintres se font le relais de ces nouvelles visions des origines de la France, comme Xénophon Hellouin avec *Funérailles au bord de la Seine (Gaule préhistorique)* (1870, Paris, musée d'Orsay). Cette toile est un premier jalon, lié aux avancées scientifiques du Second Empire, qui sera largement relayé sous la Troisième République par des artistes tels que Fernand Cormon¹⁵¹.

Le Second Empire est donc marqué par les questionnements sur les ancêtres des peuples, et tous sont abordés par les peintres : Francs, Mérovingiens, Gaulois (dont nous développons la problématique plus loin) sont chacun plus ou moins revendiqués comme nos plus lointains ancêtres, et détrônent Clovis dont le baptême devient un événement secondaire. Les artistes qui reprennent ces sujets sont ainsi vecteurs d'une construction de l'Histoire de

¹⁴⁶ JAGOT Hélène, *op. cit.*, 2002, p. 215.

¹⁴⁷ Pour une étude de la conception de la préhistoire au XIX^e siècle, voir BON François, *Préhistoire, la fabrique de l'homme*, Seuil, Paris, 2009.

¹⁴⁸ Cat. exp., *Vénus et Caïn, figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux, Musée d'Aquitaine (13 mars-15 juin 2003), Altamira, Museo nacional y centro de investigación (1^{er} juillet-7 septembre 2003), Québec, Musée du Québec (8 octobre 2003-4 janvier 2004), Paris, RMN, 2003, p. 46.

¹⁴⁹ Découverte du site de Solutré en 1866, Thenay en 1867, Cro-Magnon en 1868. VENAYRE Sylvain, *op. cit.*, p. 143.

¹⁵⁰ RICHARD Nathalie, *Inventer la Préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert, 2008, p. 165 et 195-200.

¹⁵¹ Voir PENG Chang Ming, *Fernand Cormon, 1845-1924 : sa vie, son œuvre et son influence*, thèse de doctorat de l'université de Paris IV-Sorbonne, 1995.

France dont les origines sont recherchées ailleurs qu'auprès du premier roi chrétien. Ils héritent de la démarche des travaux menés par les historiens dans les décennies précédentes. Toutes les approches de ces auteurs n'eurent cependant pas le même succès chez les peintres. Par exemple, Augustin Thierry (qui meurt en 1856) développe l'idée selon laquelle le mouvement communal du XII^e siècle, premier jalon de la liberté du peuple, était une révolution majeure : ni cet événement ni son instigateur le roi Louis le Gros ne font l'objet de toiles. De plus, l'Empereur lui-même s'attache à voir l'origine nationale dans la romanité : il est probable que la valorisation de l'histoire romaine par l'Académie, et dans les peintures d'histoire classiques depuis alors presque deux siècles, brouille l'analyse des preuves de cette romanité dans les œuvres. Cependant, en dehors de quelques toiles telles que *La Peste à Rome* de Jules-Elie Delaunay (1869, Paris, musée d'Orsay), la peinture d'histoire académique s'oriente davantage vers le nu et persiste dans les sujets mythologiques, comme si l'histoire nationale était devenue l'apanage des peintres de sujet historique. De fait, la construction de l'histoire et des origines de la France au XIX^e siècle se ressent fortement dans la peinture du Second Empire.

B. Les guerres de Religion : le combat des confessions et l'idéal de liberté

Le XIX^e siècle est une période de développement du protestantisme en France, rendu possible par l'instauration du concordat en 1802 et la promulgation des textes relatifs à la liberté de culte¹⁵². Ainsi, temples et pasteurs se propagent au début du siècle. Historiens et écrivains intéressés par l'histoire chrétienne s'emparent des grands événements auxquels les Huguenots¹⁵³ ont pris part, en s'appuyant notamment sur diverses sources telles que les textes d'Agrippa d'Aubigné, Blaise de Montluc, Brantôme, Pierre de L'Estoile¹⁵⁴. À partir de 1830, les ouvrages se multiplient, romans historiques par Balzac ou Alexandre Dumas, travaux d'historiens comme ceux des frères Haag ou de Napoléon Peyrat¹⁵⁵. Ces derniers mettent l'accent sur la problématique des origines chrétiennes de la France. Du côté des catholiques

¹⁵² Ces textes (décret et loi) concernent les catholiques, mais aussi les protestants, luthériens et réformés.

¹⁵³ Étant majoritaires en France, nous abordons principalement la question des protestants réformés, aussi appelés Huguenots. Calvinistes et Luthériens n'entrent en jeu que dans quelques cas particuliers que nous verrons peu après.

¹⁵⁴ ESTEBE Janine, « Image de la Saint-Barthélemy à travers les romans populaires du XIX^e siècle », in JOUTARD Philippe (dir.), *Historiographie de la Réforme*, Paris, Delachaux et Niestle, 1977, p. 389.

¹⁵⁵ BALZAC Honoré de, *Sur Catherine de Médicis* (1830-1842) ; Alexandre Dumas, *La Reine Margot* (1845), *La Dame de Montsoreau* (1846). Pour les ouvrages historiques, mentionnons Émile et Eugène Haag, *La France protestante* (1846-1859) ; Napoléon Peyrat, *Histoire des pasteurs du Désert*.

comme des protestants, des réflexions théologiques voient le jour, amenant notamment à des orthodoxies¹⁵⁶ et surtout attestant de la grande vitalité de la question chrétienne. Napoléon III porte une grande attention à l'entretien de bonnes relations entre son gouvernement et l'Église de Rome¹⁵⁷, mais agit également en faveur des protestants afin de leur prouver sa bienveillance, ou au moins son absence d'hostilité¹⁵⁸. Le décret-loi du 26 mars 1852 qui leur donne un nouveau statut légal ainsi que le décret de 1859 d'ouverture des lieux de culte protestants vont dans ce sens. En parallèle, la création de la Société de l'histoire du protestantisme français en 1852 montre leur volonté de mieux faire connaître leur passé¹⁵⁹.

Les protestants occupent dans l'histoire une position récurrente de marginaux et de réprouvés. Leur acharnement dans la lutte et les violentes répressions dont ils ont été les victimes leur octroie un statut de martyrs de la foi. L'idée du rejet de l'intolérance s'est cristallisée sur leur exemple, dès le XVIII^e siècle¹⁶⁰. Dans *La Henriade* (1728), Voltaire dénonce le fanatisme des guerres de Religion et valorise ses opposants, au rang desquels figure Henri IV¹⁶¹. Les auteurs du XIX^e siècle, notamment Jules Michelet et Henri Martin, vont contribuer à montrer les protestants comme l'incarnation du peuple¹⁶² tandis que les historiens protestants construisent un véritable martyrologe¹⁶³. Cette image peuple/protestants a conduit à l'analogie entre ces derniers et les révolutionnaires de 1789, ainsi que le montre Patrick Cabanel : « *Héritiers reconnaissants de 1789, les protestants se veulent à jamais fidèles aux principes qui ont fait d'eux, pour la première fois de leur histoire, des citoyens libres et égaux* »¹⁶⁴. La liberté acquise dans le contexte révolutionnaire ainsi que la volonté d'indépendance qui a conduit à la Réforme – au risque de la répression – confèrent aux

¹⁵⁶ Du côté catholique, il s'agit de l'école formée autour de la pensée de Lacordaire, et de la Société de Saint-Jean (voir FOUCART Bruno, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 45-46). Du côté protestant, on parle du phénomène de Réveil des années 1810-1840, voir CABANEL Patrick, *Histoire des protestants en France (XVI^e-XXI^e siècles)*, Paris, Fayard, 2012, p. 954.

¹⁵⁷ Olivier Boudon a étudié les actions du Second Empire en faveur du développement de Paris comme capitale religieuse de la France et va jusqu'à parler d'une « haussmannisation » religieuse de la capitale par Napoléon III. BOUDON Olivier, *Paris, capitale religieuse sous le Second Empire*, Paris, éditions du Cerf, 2001.

¹⁵⁸ ENCREVÉ André, *L'expérience et la foi, pensée et vie religieuse des huguenots au XIX^e siècle*, Genève, Labor et fides, 2001, p. 28.

¹⁵⁹ CABANEL Patrick, *op. cit.*, p. 1004.

¹⁶⁰ « *Avec le XVIII^e siècle et les progrès de l'idée de la tolérance, la révocation de l'Édit de Nantes devient le symbole du plus grand crime qu'a commis Louis XIV contre son pays et son peuple* », YARDENI Myriam, *Repenser l'histoire, aspects de l'historiographie huguenote des guerres de religion à la Révolution française*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 196.

¹⁶¹ ERGAL Yves-Michel, « L'Évangile apocryphe : La Henriade de Voltaire », in TUCOO-CHALA Pierre et MIRONNEAU Paul (dir.), *op. cit.*, p. 45-59.

¹⁶² YARDENI Myriam, *op. cit.*, p. 201.

¹⁶³ ENCREVÉ André, « Image de la Réforme chez les protestants français de 1830 à 1870 », in JOUTARD Philippe (dir.), *op. cit.*, p. 182-204.

¹⁶⁴ CABANEL Patrick, *op. cit.*, p. 1008. Ajoutons que cette association se retrouve dans certains ouvrages comme celui de Louis Blanc : dans son *Histoire de la Révolution française* (1847), le chapitre deux du second tome est intitulé : « Souviens-toi de la Saint-Barthélemy ».

protestants l'image d'une modernité de pensée, teintée de laïcité. Certains auteurs tel François Guizot voient dans la Réforme les racines de l'esprit français : « [Guizot, dans *l'Histoire de la civilisation en Europe*] s'attache à démontrer que la Réforme a donné naissance à un mouvement émancipateur dont le XIX^e siècle est l'héritier »¹⁶⁵.

Les Réformés incarnent donc au XIX^e siècle un certain idéal de liberté, de modernité, et servent d'argument à l'idée de rejet de l'intolérance religieuse. La peinture à sujet historique se fait le relais de cette vision, schématisée dans la dichotomie des « bons protestants » contre les « méchants catholiques ».

Dans l'élan postrévolutionnaire, l'art religieux catholique connaît un vif développement, ce que Bruno Foucart a bien établi dans son ouvrage sur la peinture religieuse¹⁶⁶. En parallèle, les représentations des affrontements religieux, qui mettent en scène notamment les protestants et leur histoire, deviennent un sujet très fréquent des tableaux peints entre 1860 et 1870. Les représentations des conflits religieux (principalement les guerres de Religion du XVI^e siècle) correspondent à presque la moitié des sujets empruntés à l'histoire de l'époque moderne. Ces sujets sont exploités dès le début du Second Empire, mais on constate une légère augmentation entre les deux décennies : parmi les œuvres présentées aux Salons entre 1852 et 1859, les sujets inspirés de l'époque moderne représentent 25 % du total, et sur ce chiffre les guerres de Religion correspondent à 30 % ; entre 1860 et 1870, on compte 23 % de sujets modernes, pour 30 % de sujets sur les Huguenots (environ cinquante œuvres). Dans la première moitié du XIX^e siècle, le sujet semble abordé plus ponctuellement : grâce à l'inventaire des peintures à sujets historiques exposées au Salon entre 1802 et 1850 par Stéphane Paccoud¹⁶⁷, nous constatons la récurrence des sujets consacrés aux guerres de Religion, mais en quantité moins importante : par exemple, entre 1802 et 1850 les toiles se rapportant à la Saint-Barthélemy sont au nombre de seize, pour onze sous le Second Empire (dont sept entre 1860 et 1870). Même constat dans l'illustration : les gravures de *l'Histoire de France* d'Henri Martin ne seront ajoutées que dans le second tirage de la quatrième édition, entre 1855 et 1860¹⁶⁸. Il y a donc une augmentation progressive de ces sujets, concomitante

¹⁶⁵ BERNARD-GRIFFITHS Simone, DEMERSON Guy, GLAUDES Pierre, *Images de la Réforme au XIX^e siècle*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, Besançon, Université de Besançon, 1992, p. 7.

¹⁶⁶ FOUCART Bruno, *op. cit.* Sur la question de l'art spiritualiste, qui répond aux exigences des protestants, voir le chapitre « La critique protestante et l'art spiritualiste », p. 141-153.

¹⁶⁷ PACCOUD Stéphane, « Répertoire des peintures exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850 », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *op. cit.*, Cédérom.

¹⁶⁸ MALLET Rémi, « Henri Martin et la Réforme d'après ses histoires de France », in JOUTARD Philippe (dir.), *Historiographie de la Réforme*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1977, p. 405.

avec la multiplication des publications qui diffusent les données historiques sur les guerres de Religion.

L'histoire des protestants en France a donc servi de sujet à des toiles dont l'enjeu est moins dévotionnel que politique. Les artistes ne sont d'ailleurs, sauf exception, pas protestants eux-mêmes. Le lien entre création artistique et foi n'est en effet pas automatique : Barthélémy Jobert a eu l'occasion de montrer que la foi protestante d'Eugène Devéria n'a pas eu de véritable impact sur ses œuvres¹⁶⁹. On peut s'interroger sur les cas de Pierre-Charles Comte et d'Arnold Scheffer : tous deux sont enfants de familles protestantes, et peignent plusieurs toiles sur la Réforme¹⁷⁰. Nous verrons cependant que l'approche est plus historique que pieuse. Le seul artiste entre 1860 et 1870 qui puisse être vraiment qualifié de « peintre protestant » est Pierre-Antoine Labouchère. C'est ainsi que le nomme Françoise Boniol dans son ouvrage consacré à l'artiste. Né à Nantes et originaire d'une famille huguenote, Labouchère consacre son œuvre à l'histoire des protestants et expose de nombreuses toiles sur ce sujet aux Salons ; il présente notamment cinq peintures à sujet historique entre 1860 et 1870, sur lesquelles nous reviendrons. Toutefois, Françoise Boniol a déterminé qu'il ne s'agit pas d'une peinture militante, mais qu'elle est au contraire « *l'expression de cette normalité* », le protestantisme ne dénotant plus dans le paysage des confessions en France¹⁷¹. Finalement, l'intérêt de Labouchère pour ce thème fut peut-être autant impulsé par sa foi que par le mouvement historique général, à en juger par sa démarche préparatoire quasi archéologique. Ferdinand de Schickler, le président de la Société d'histoire du protestantisme français, la décrit ainsi : « *M. Labouchère [...] aimait à visiter les lieux où [les protestants] avaient agi, à relire leurs écrits, à recueillir leurs portraits, à rassembler les lettres tracées par leurs mains* »¹⁷². L'analogie avec l'archéologie avait été relevée quelques années avant par Jules Delaborde : « *Les scènes vivifiées par son habile pinceau demeureront comme autant de pages mémorables de cette noble histoire, qu'ainsi que nous, il chérissait, et au*

¹⁶⁹ JOBERT Barthélémy, « Eugène Devéria, protestant romantique », in JOBLIN Alain, SYS Jacques (dir.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire (des Réformateurs aux Romantiques)*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 67-76.

¹⁷⁰ Pierre-Charles Comte était issu d'une riche famille des Flandres, et ses deux parents étaient enfants de protestants (voir CHARLIN Émilie, *Monographie de Pierre-Charles Comte, 1823-1895*), sous la direction de Gilles Chomer, Université Lumière-Lyon II, 1997-1998, p. 13). L'oncle d'Arnold Scheffer, Ary Scheffer, était lui-même réformé (*Idem*, p. 76).

¹⁷¹ BONIOL Françoise, *Pierre-Antoine Labouchère, un peintre protestant du XIX^e siècle*, Carrières-sous-Poissy, La Cause, 2010, p. 75.

¹⁷² SCHICKLER Ferdinand de, « Rapport de M. le Baron de F. Schickler, Président, sur les travaux de la Société », dans *Bulletin historique et littéraire de la Société de l'histoire du Protestantisme français*, 3^e série, vol. XXIII (1884), p. 203.

développement de laquelle il se plaisait à concourir, non seulement en artiste, mais encore en archéologue »¹⁷³.

Si le lien entre les œuvres de Labouchère et la confession protestante est évident, nous n'avons pu le prouver pour les autres peintres français. La création d'œuvres sur la Réforme n'est pas nécessairement liée à une expression de la foi. La mise en avant de ces sujets, pour historiques et politiques qu'ils soient, propage tout de même une image positive de cette confession. La France étant majoritairement catholique, les peintres français figurant l'histoire de la Réforme s'inscrivent de fait dans une démarche nettement plus atypique (partisane, dénonciatrice, revendicatrice) que celle des artistes originaires des pays frontaliers. Le cas de ces derniers est en effet un peu différent. Hormis les toiles peintes par Labouchère, tous les sujets mettant en scène Luther sont réalisés par des artistes natifs d'autres pays européens : Auguste de Pinelli et Albert Anker sont nés en Suisse ; Auguste von Heyden est né à Breslau (en Prusse) et s'est établi à Berlin. Paul Hagelstein est né à Holstein, ville prussienne depuis 1864, et Charles Huhn, natif de Livonie (actuels États Baltes). Ajoutons également que le Français Lucien-Léon Goupil demande au ministère que sa toile sur Luther, acquise par l'État, puisse être envoyée à une exposition d'Anvers, en Belgique. Représenter des sujets inspirés par l'histoire de la Réforme est plus logique pour ces artistes que pour les peintres français : en effet, si les Protestants sont minoritaires en France, ce n'est pas le cas des pays frontaliers et notamment de l'Allemagne, où la Réforme luthérienne a pris place. La Prusse également est majoritairement protestante. De plus, d'après Patrick Cabanel, le Réveil protestant en France s'effectue sous l'influence doctrinale de la Suisse et de l'Allemagne¹⁷⁴. Ces artistes étrangers ont donc baigné dans un milieu protestant, où Luther incarne un des grands personnages de leur histoire au même titre qu'un saint Louis pour les Français. Il est donc probable que leur démarche soit en réalité culturelle. Même le peintre Albert Anker, qui avait entrepris des études de théologie en Suisse¹⁷⁵ et qui hérite de la foi protestante de sa famille, ne représente que rarement l'histoire de la Réforme¹⁷⁶.

¹⁷³ DELABORDE Jules, « Rapport de M. le comte J. Delaborde sur les travaux de la Société », dans *Bulletin historique et littéraire de la Société de l'histoire du Protestantisme français*, 2^e série, vol. XXIV (1875), p. 158.

¹⁷⁴ « Les théologiens français de la nouvelle génération sont surtout des passeurs qui vulgarisent la pensée des maîtres étrangers », CABANEL Patrick, *op. cit.*, p. 955.

¹⁷⁵ BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, tome 1, p. 345.

¹⁷⁶ « Sowohl Spyri als auch Anker sind durch ihre protestantische Herkunft geprägt. [...] Anker war ein selbständig denkender Christ. Bis an sein Lebense hat er theologische Dispute mit seinen einstigen Studienkollegen geführt und noch am Abend vor seinem Tod das Buch Hiob im hebräischen Urtext gelesen ». BHATTACHARYA-STETTLER Thérèse, FREHNER Matthias, MESSERLI Isabelle, *Albert Anker, Schöne Welt*, Bern, Stämpfli Verlag AG, 2010, p. 77. Malgré l'importance de la foi d'Anker, la monographie publiée à l'occasion du centenaire de sa mort par le Kunstmuseum de Bern n'évoque pas sa toile qui représente Luther.

De manière générale, les sujets abordés sont d'une part inspirés par les figures des réformateurs et des martyrs, mais aussi par le peuple en tant que groupe opprimé. D'autre part, la thématique des luttes pour l'héritage dynastique (roi catholique ou roi protestant) est exploitée car elle permet d'introduire la question religieuse dans un cadre historique. Enfin, nous verrons que les protestants sont le sujet privilégié de la question des conflits religieux, et que seules quelques rares toiles représentent les affrontements avec les partisans d'une autre confession, « sarrasins ».

Figures de contestataires, de réformateurs et de martyrs : valoriser la doctrine et susciter la pitié

Au sein des peintures sur l'histoire des protestants, plusieurs personnages sont les sujets principaux et servent à justifier les positions doctrinales, ou à susciter la pitié chez le spectateur.

Deux artistes s'emparent de figures qui incarnent la contestation des dogmes, notamment Jean Huss et Abélard, dans des scènes qui se déroulent avant les guerres de Religion. Pierre Abélard (ou Abailard), philosophe et théologien scolastique, n'est pas un réformateur protestant mais personnifie la lutte contre une vision religieuse sectaire. Il est condamné par l'Église pour sa conception hétérodoxe de la foi, qu'il expose aux Conciles de Soissons (1122) et de Sens (1140). C'est ce dernier concile que Léon Bailly choisit pour mettre en scène Abélard dans sa toile présentée au Salon de 1861, *Abélard au concile de Sens (1140)* (Paris, Salon de 1861, n° 105). Plus connu pour sa célèbre liaison avec Héloïse (leur tombeau était visible depuis le début du XIX^e siècle au Musée des Monuments français), le théologien est souvent figuré en sa compagnie dans les œuvres avant 1850 ; celle de Bailly semble donc être la première qui développe la question de ses opinions peu conformes à celles de Rome.

Jean Huss (ou Hus) est un réformateur tchèque dont les idées révolutionnaires l'ont conduit à être excommunié par le Pape en 1411, et jusqu'au bûcher pour son hérésie. Léon Fauré représente *Jean Huss devant l'Empereur Sigismond* (1861, Toulouse, musée des Augustins), c'est-à-dire la rencontre entre l'hérétique et l'Empereur qui le fait condamner lors du Concile de Constance, après qu'il a refusé de se rétracter. La composition de la toile, vantée par Thoré-Bürger, montre l'opposition entre les deux hommes : Jean Huss se tient debout dans la moitié droite, vêtu de noir, et fait face à Sigismond recroquevillé dans un fauteuil et entouré d'autres hommes en rouge et de quelques soldats. La partie gauche est très

chargée en personnages et en différentes matières, ce qui produit un effet de saturation visuelle qui contraste avec la figure raide et sobre de Huss. L'abondance de la couleur rouge, que Thoré-Bürger reproche à Fauré¹⁷⁷, est peut-être une manière pour le peintre d'évoquer l'issue de cette entrevue : l'immolation par le feu du Réformateur. Ce dernier incarne la libre pensée qui refuse la contrainte de dogmes obligatoires. Le sujet n'est pas fréquent : on le rencontre à trois reprises seulement dans la première moitié du XIX^e siècle, ainsi que dans certains manuels scolaires de la Troisième République¹⁷⁸.

Quelques artistes, dont on a vu qu'ils sont majoritairement d'origine étrangère, s'attachent à représenter la figure du père de la Réforme, Martin Luther. Il est figuré dans ses activités théologiques par Albert Anker, qui choisit un épisode de retraite ascétique avec *Luther au couvent d'Erfurt* (Paris, Salon de 1861, n° 56). Olivier Merson a décrit cette toile aujourd'hui perdue :

«*Le futur réformateur, assis sur son lit, est assailli par le doute : le supérieur du monastère, Jean de Stamplitz, lui prend la main et semble vouloir rappeler dans son âme le calme et la foi. On trouve là du Robert-Fleury, – du bien, – et du Jacquand – du mal.*»¹⁷⁹

Montrer Luther en proie au doute contribue à l'humaniser, et renforce la validité de son action qui apparaît comme le fruit d'une mûre réflexion.

Auguste de Pinelli le représente en compagnie d'un ami également réformé : *Luther et Melancton* [Melanchthon] (Paris, Salon de 1866, n° 1553). Auguste Von Heyden relate une rencontre précédant la Diète de Worms à l'issue de laquelle Luther sera mis au ban de l'Empire par Charles Quint, dans *Rencontre de Luther et de George Frundeberg à Worms, le 17 avril 1521* (Paris, Salon de 1868, n° 2533). Cette toile fut peut-être peinte en lien avec l'inauguration du monument en l'honneur du père du protestantisme, qui eut lieu à Worms en

¹⁷⁷ « Un élève de M. Eugène Delacroix, M. Léon Fauré, exagère aussi ses qualités de coloriste dans un tableau très-bien conçu et très-bien ordonné : Jean Huss devant l'empereur Sigismond [...]. Il y a trop de rouge : en éteignant un peu ces rouges par des glacis, le tableau y gagnerait une simplicité tranquille. M. Fauré semble être d'ailleurs un peintre très-bien doué pour les compositions historiques. » THORÉ Théophile, « Salon de 1861 », *op. cit.*, p. 119.

¹⁷⁸ Entre 1802 et 1850, il faut mentionner les toiles de Friedrich Martersteig, *Condamnation de Jean Huss au concile de Constance (1415)* (Paris, Salon de 1848, n° 3177) ; Benoît Thollot, *Dernier interrogatoire de Jean Huss, dans la tour de Gottben* (Paris, Salon de 1850, n° 2908) ; Carl Friedrich Lessing, *Le Serment d'un Hussite* (Paris, Salon de 1837, n° 1229). Sur Jean Huss dans les manuels scolaires de la Troisième République, voir AMALVI Christian, *L'histoire pour tous : la vulgarisation historique en France d'Augustin Thierry à Ernest Lavisse, 1814-1914*, thèse de doctorat d'État, Montpellier III, 1994, p. 589 et suiv.

¹⁷⁹ MERSON Olivier, *op. cit.*, p. 283.

juin 1868 et à laquelle Pierre-Antoine Labouchère assista¹⁸⁰. Ce dernier illustre entre 1860 et 1870 des épisodes de la vie de Luther à trois reprises, dans des œuvres centrées sur sa vie privée : en 1865, il expose au Salon *La famille de Luther en prière* (Paris, Salon de 1865, n° 1177) et *Lucas Cranach peignant le portrait de Luther pendant qu'il compose son choral, à Wittemberg* (Paris, Salon de 1865, n° 1178), puis en 1866 *Mort de Luther à Eisleben (1546). Ses trois enfants ; son serviteur Ambroise ; Coelius, son ami ; le comte et la comtesse de Mansfeld et Justus Jonas entourent son lit* (Paris, Salon de 1866, n° 1063). On peut y voir une approche affective : dans cette dernière toile, Labouchère figure l'homme alité entouré de ses proches dans une petite pièce ; la composition fermée, le cadrage resserré et la faible profondeur renforcent le caractère intimiste de la scène.

Martin Luther personnifie une forme d'idéal révolutionnaire, il est un intellectuel qui s'inscrit en marge des pensées traditionnelles ; au XIX^e siècle, cette image était bien ancrée et les artistes voient sans doute plus en lui le contestataire que le théologien¹⁸¹. En atteste ce commentaire de Théophile Thoré-Bürger, à propos des débuts de Luther : « *Il semble qu'il s'émuovait là, dans la pénombre de cette chambre, les germes d'une révolution qui a fait du bruit* »¹⁸². Malgré tout, on constate que dans la seconde moitié du Second Empire, les peintres s'orientent vers une approche sensible du personnage : il est montré au moment de sa mort, entouré de sa famille ou de ses amis.

Sortes de révolutionnaires également, Bernard Palissy et Gaspard de Coligny font l'objet de plusieurs toiles. Ils incarnent plus précisément le martyr pour la foi, et la lutte contre la violence dont ils ont été victimes. Palissy était un céramiste et savant reconnu dans les plus hautes sphères (notamment par les Valois, au sein desquels Catherine de Médicis), mais dont la conversion au protestantisme a fait de lui la proie d'attaques et l'objet d'arrestations. À la fin de sa vie, emprisonné pour ses convictions, il reçoit la visite du roi Henri III qui lui demande d'abjurer afin qu'il puisse le sauver. Palissy n'y consent pas : il meurt dans sa geôle, en 1590¹⁸³. C'est précisément ce sujet que les artistes représentent : Eugène-Edmond Midy réalise deux toiles qui montrent la confrontation entre le savant et le roi : *Bernard de Palissy et Henri III* (Paris, Salon de 1861, n° 2179) et *Henri III visitant*

¹⁸⁰ BONIOL Françoise, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸¹ En atteste ce commentaire de C. Vignon à propos de tradition et de modernité, dernier point qu'il qualifie de « luthérien » : « *La peinture et la sculpture ont eu leurs papes et leurs Luthers ; entre la légitimité des lignes et la souveraineté révolutionnaire de la couleur, de grands combats se sont livrés, et la victoire est encore indécise, parce que les deux partis rivaux se l'attribuent* », VIGNON C., *Salon de 1850-1851*, Paris, Dentu, 1851, p. 8.

¹⁸² THORÉ Théophile, « Exposition de 1867 », *op. cit.*, p. 377.

¹⁸³ JOUANNA Arlette, BOUCHER Jacqueline, BILOGHI Dominique, LE THIEC Guy (dir.), *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 1176-1178.

Bernard Palissy, prisonnier à la Bastille (Paris, Salon de 1868, n° 1772). Henri Coroenne développe la même scène dans *Bernard Palissy à la Bastille* (Paris, Salon de 1866, n° 451). Cette toile nous est connue par une description de Charles Clément :

« *L'artiste, presque centenaire, est assis sur un grabat dans sa prison ; le roi Henri III lui parle avec animation et le supplie d'abjurer le protestantisme. Le vieillard fait un geste de refus et répond sans doute la parole souvent citée : « Sire, j'étais bien tout prêt de donner ma vie pour l'amour de Dieu ; si c'eût été avec quelque regret, certes il se serait éteint, entendant mon roi prononcer ces paroles, je suis contraint. C'est ce que vous, Sire, et tous ceux qui vous contraignent, ne pourrez jamais sur moi, parce que je sais mourir. » En arrière est un cardinal debout qui attend la rétractation du pauvre et grand artiste. »*¹⁸⁴

Augustin du Pays complète cette analyse en indiquant que l'air « *de familière bonhomie* » d'Henri III contraste « *avec l'air rogue et la mine grimée du cardinal jetant sur la victime un regard plein de colère* »¹⁸⁵. La présence de ce cardinal agressif est significative de l'intention de Coroenne : il peint l'indépendance et la résistance des convictions de Palissy, et critique l'oppression des autorités ecclésiastiques. De fait, ce héros du panthéon français sert autant les idées des Réformés que celles des anticléricaux¹⁸⁶. Cela explique le succès de son iconographie dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et que l'on constate déjà sous le Second Empire¹⁸⁷.

L'amiral Gaspard de Coligny personnalise la même lutte contre la violence dont il est victime. Chef des huguenots, il joue un rôle de premier plan dans les guerres de Religion jusqu'à son meurtre pendant la Saint-Barthélemy. Son corps est pendu à un gibet pendant plusieurs jours. Cette scène appartient également à l'imagerie d'Épinal, largement relayée par les ouvrages historiques populaires¹⁸⁸. On la trouve également dans la peinture, à cinq reprises sous le Second Empire (pour seulement quatre fois entre 1802 et 1850). Deux sont peintes pour les Salons de 1863 et 1865 : Jean-François Gose, *Charles IX chez l'amiral Coligny*, (Paris, Salon de 1863, n° 814), et Laurent-Didier Detouche, *La mort de Coligny* (Paris, Salon de 1865, n° 661). Detouche ajoute un extrait de la *Henriade* de Voltaire dans le livret du Salon qui laisse penser que la scène figure une impitoyable Catherine de Médicis recevant la

¹⁸⁴ CLÉMENT Charles, « Salon de 1866 », *Journal des débats artistiques et littéraires*, 26 mai 1866, p. 2.

¹⁸⁵ DU PAYS Augustin, « Salon de 1866 », *L'Illustration*, tome XLVII, janv.-juin 1866, p. 418.

¹⁸⁶ « *Symbole de l'indépendance à l'égard des autorités dans les sciences, Palissy, huguenot et martyr, était tout désigné pour devenir un des phares du mouvement laïc et de la libre pensée. Au XIX^e siècle, le protestantisme et l'anticléricalisme ont souvent fait cause commune* », LECOQ Anne-Marie, « Morts et résurrections de Bernard Palissy », *Revue de l'Art*, 1987, n° 78, p. 26-27.

¹⁸⁷ Six peintures abordent ce sujet entre 1802 et 1850, et trois en seulement dix ans (1860-1870).

¹⁸⁸ ESTEBE Janine, *art. cit.*, p. 396.

tête de Coligny, ce qui suggère que le peintre met l'accent sur l'ignominie des responsables de la Saint-Barthélemy. Jean-François Gose semble vouloir nuancer cette image manichéenne, en montrant sa sympathie à l'égard de Coligny alors blessé par un attentat : alors que Charles IX est traditionnellement associé aux instigateurs des massacres du 24 août 1572, il est ici présenté comme un soutien à l'Amiral.

Montrer le peuple comme victime pour condamner l'intolérance religieuse

Si Palissy et Coligny sont représentés comme des incarnations de la lutte contre l'oppression de la pensée et comme des martyrs de cette cause, les artistes s'intéressent également aux victimes anonymes de la répression protestante, et aux exactions commises pendant la Saint-Barthélemy puis aux XVII^e et XVIII^e siècles¹⁸⁹. La représentation des persécutions populaires permet sans doute d'interpeler plus efficacement le peuple.

Parmi les thèmes développés par les artistes concernant les guerres de Religion, la Saint-Barthélemy occupe une place spécifique. Elle est l'image même de la violence de la répression. Les peintres la condamnent en utilisant dans le titre de leurs œuvres le terme de *massacre*. Ainsi de Charles Berthet, qui expose *Après le massacre ; épisode de la Saint-Barthélemy* (Paris, Salon de 1867, n° 125), et Eugène Fichel, qui représente *La nuit du 24 août 1572, avant le massacre* (Paris, Salon de 1869, n° 933). Dans cette dernière œuvre, Fichel choisit de figurer la veille du 24 août et met l'accent sur la tension dramatique plutôt que de montrer une scène sanglante d'extermination. C'est également le choix de Charles Huhn, *La veille de la Saint-Barthélemy* (Paris, Salon de 1868, n° 1290). D'autres s'attachent à figurer un moment de cette journée : Charles Huhn à nouveau avec *Une scène de la Saint-Barthélemy* (Paris, Salon de 1870, n° 1408), mais aussi Émile de Specht, *Épisode de la Saint-Barthélemy* (Paris, Salon de 1868, n° 2326), ou encore Eugène Isabey, *Épisode de la Saint-Barthélemy* (Paris, Salon de 1867, n° 779). Dans cette dernière toile, l'action se situe dans une église en proie aux flammes, où des affrontements violents ont lieu. Au premier plan, les cadavres s'empilent, juste devant des hommes combattant à l'aide de haches. Au contraire de Maxime du Camp¹⁹⁰, Théophile Gautier (fils) admire le tragique de la scène : « *Cela est*

¹⁸⁹ Deux toiles représentent le siège de La Rochelle en 1620, et bien que l'événement soit en lien avec la lutte contre les protestants, nous ne les avons pas abordés dans cette section. En effet, l'analyse des œuvres révèle une démarche correspondant à une peinture de bataille traditionnelle. Il s'agit de Léonce Ricau, *Le siège de La Rochelle en 1628* (1865, La Rochelle, musée d'art et d'histoire), et d'Hippolyte Debon, *Le siège de La Rochelle* (Dreux, Musée d'art et d'histoire ; Salon de 1863, n° 524).

¹⁹⁰ À l'occasion de son *Salon de 1867*, Maxime du Camp en fait une description peu louangeuse. Voir DU CAMP Maxime, « Salon de 1867 », *Revue des deux mondes*, t. 69, 1867, p. 659.

vivant, terrible et dramatique, à la façon de Shakespeare »¹⁹¹. Pour sa part, Ernest-Louis Pichio choisit de mettre en scène les responsables des tueries dans *Charles IX, Catherine de Médicis et le duc d'Anjou, le matin de la Saint-Barthélemy* (Paris, Salon de 1866, n° 1546). Figures abhorrées de l'histoire de la Réforme, elles servent à conforter les protestants dans leur position de victimes. Au-delà du cas particulier, les représentations de la Saint-Barthélemy véhiculent une critique du meurtre injustifié et du manque de charité de l'Église¹⁹².

Trois toiles concernent les effets de la révocation de l'Édit de Nantes : Laurent-Didier Detouche, *Fugitifs, après la révocation de l'Édit de Nantes* (Paris, Salon de 1868, n° 775), Charles Richard-Cavaro, *Protestants fuyant la France après la révocation de l'Édit de Nantes ; 1685* (Paris, Salon de 1870, n° 2429) et Eugène Beyer, *Une famille réformée, en 1685* (Paris, Salon de 1865, n° 181)¹⁹³. L'idée de fuite ou de dissimulation de la population renforce la critique de l'intolérance religieuse. Joseph Gall préfère traiter de la guerre des Cévennes, conséquence directe de la révocation, avec *Massacre des protestants dans les Cévennes* (Paris, Salon de 1867, n° 620). Sur le même sujet, Pierre-Antoine Labouchère s'intéresse à la résistance organisée autour de Jean Cavalier dans *Épisode de la guerre des Cévennes (1703)* (1864, Mialet, musée du désert). Ce chef camisard dirige les rebelles dans la guérilla contre les catholiques et contre l'armée de Louis XIV de 1702 à 1704¹⁹⁴. À l'arrière-plan de la toile, un village dont le clocher de l'église de détache nettement est en train de brûler. Au premier plan, Jean Cavalier est à cheval, suivi par d'autres camisards, et écoute un jeune homme qui lui relate la réussite de la mission qu'il devait remplir : nous devinons qu'il s'agit de la destruction du village. Labouchère se pose en défenseur des protestants : leurs massacres se justifient par ceux qu'ils ont subi dans le passé. Là encore l'intolérance religieuse est présentée comme condamnable, et les victimes en situation de légitime défense sont amenées à combattre au nom de la liberté. C'est également ce qu'Eugène Beyer semble vouloir représenter dans sa toile (disparue) *Carnage devant Saverne, en 1525* (Paris, Salon de 1861, n° 257). Théophile Thoré-Bürger en fait l'analyse suivante :

« M. Beyer est, je crois, le seul qui ait montré [...] les désastres et les crimes de la guerre. Le duc Antoine de Lorraine fait massacrer par ses soldats des hommes,

¹⁹¹ *L'Illustration*, tome L, juillet-décembre 1867, p. 29.

¹⁹² MALLET Rémi, *art. cit.*, 1977, p. 408.

¹⁹³ À noter que la toile d'Eugène Beyer appartient à une série d'œuvres non localisées sur ce thème, d'après Thoré-Bürger : « premier tableau d'une série sur la révocation de l'Édit de Nantes, en dix épisodes, dont M. Beyer a déjà publié les photographies composant un curieux album », THORÉ Théophile, « Salon de 1865 », *op. cit.*, p. 221.

¹⁹⁴ CABANEL Patrick, *op. cit.*, p. 694.

des femmes et des enfants, auxquels il avait permis de se retirer dans la ville de Saverne, assiégée en 1525. Terrible mêlée, peinte d'une brosse hardie, avec beaucoup de mouvement et de couleur ! »¹⁹⁵.

Le critique nous indique donc que l'accent est mis sur l'insensibilité du duc, responsable du carnage de Saverne où des paysans s'étaient réfugiés. Révoltés et combattant pour une réforme plus radicale encore, ces paysans avaient dévasté des lieux de culte, affirmant avec violence leur vision de la foi ; Beyer semble vouloir ignorer cet aspect au profit d'une diabolisation du duc de Lorraine qui a écrasé une révolte paysanne populaire.

Oppositions confessionnelles et luttes dynastiques

Vision dramatique de la Saint-Barthélemy, image positive de Luther, valorisation des martyrs de la foi réformée, les représentations des guerres de Religion sont toutes chargées d'une critique de l'Église catholique vue comme intolérante. Rares sont les œuvres qui ne portent pas ce regard noir sur la période, et la toile d'Edmond Lechevallier-Chevignard est une de ces exceptions. Il peint en 1862 *Les noces du roi de Navarre* (Paris, Salon de 1863, n° 1128). Au XIX^e siècle, Henri IV incarne l'image de la réconciliation et de la paix entre catholiques et protestants¹⁹⁶. Le mariage d'un Bourbon dont la mère était protestante, lui-même sensibilisé à leur cause, avec une Valois catholique et fille de Catherine de Médicis, devait permettre un apaisement des tensions entre les clans. Le peintre représente en effet une scène élégante où les deux époux sont admirés par toute la cour. Le commentaire du livret du Salon, que Lechevallier-Chevignard prend soin d'ajouter, fait mention de cette entreprise pacificatrice : « *Catherine de Médicis, Charles IX, ses frères d'Anjou et d'Alençon y assistèrent ainsi que les chefs des partis catholique et protestant* ». La tentative se solde par un échec puisque quatre jours plus tard éclate la Saint-Barthélemy. Cette œuvre, qui s'attarde sur un instant festif et apaisé des guerres de Religion reste une exception au sein des représentations de scènes de répression.

Les autres toiles présentent des sujets centrés sur les intrigues, jeux de pouvoir et autres manipulations politiques, thématiques qui s'inscrivent dans la tradition de la peinture

¹⁹⁵ THORÉ Théophile, « Salon de 1861 », *op. cit.*, p. 118.

¹⁹⁶ WARESQUIEL Emmanuel de, « Une introduction à l'iconographie politique de la Restauration et de la monarchie de Juillet », *Revue de la Société de l'Histoire de la Restauration et de la Monarchie constitutionnelle*, 1996, p. 20.

de genre historique des années 1830-1840, et notamment celle de Paul Delaroche¹⁹⁷. Entre 1860 et 1870, les peintres mettent en scène les enjeux dynastiques qui se jouent entre les Valois et les Bourbons, sur fond d'opposition religieuse. Pierre Dupuis situe *Les derniers moments de François II* (Paris, Salon de 1865, n° 732 ; Orléans, musée des beaux-arts) en 1560. Sur la gauche se trouve le lit où est étendu le jeune roi mourant. On a vu auparavant que son épouse Marie Stuart est agenouillée devant lui. Debout au chevet du mourant se tient la duchesse de Guise, puis à sa gauche le chirurgien Ambroise Paré qui occupe une place centrale. Sur la moitié droite de l'œuvre, le cardinal et le duc de Guise regardent Catherine de Médicis, mère du roi, assise dans un fauteuil. À ses côtés se tiennent Madame de Fresne et le chancelier Michel de l'Hôpital. La scène se déroule dans une pièce de l'hôtel Grosloot d'Orléans où la cour s'était établie. La lumière de la fenêtre tombe sur la reine mère et accentue son expression ainsi que le geste de sa main : elle refuse la trépanation de son fils que Paré préconise. Le titre indique la mort imminente du roi, mais sa disposition dans l'ombre et à l'arrière-plan prouve son importance secondaire dans la toile, au profit des autres personnages. La présence des Guise est valorisée par leur disposition centrale et par la couleur rouge de la robe cardinale qui attire l'œil. Or, bien qu'alliés des Valois en 1560, ils s'opposeront à l'autre fils de Catherine de Médicis, le roi Henri III, afin de prendre le pouvoir. Pierre Dupuis met donc en scène les tensions politiques qui sont alors à l'œuvre. Marius Abel en fait de même dans sa toile *La Mort du duc d'Anjou, fils de Henri II* (Paris, Salon de 1865, n° 2 ; Blois, musée du château). Alors que le personnage principal, le duc d'Anjou, est étendu sans vie à l'arrière-plan, l'avant de la toile est occupé par le duc de Guise faisant face au roi Henri III et Catherine de Médicis. Le sujet est moins la mort de François d'Anjou que les intrigues liées à la succession au trône : le défunt étant le dernier héritier de la branche catholique des Valois, son décès le 10 juin 1584 laisse le champ libre à Henri IV de Navarre ; d'autre part les affrontements entre Henri III et le duc de Guise rythment les guerres de Religion, jusqu'au meurtre de ce dernier, commandité par le roi. Toutes ces intrigues sont suggérées par le face à face des personnages dont les attitudes sont très contenues. Catherine de Médicis occupe une place essentielle dans la peinture à sujet historique du XIX^e siècle : tout comme dans les ouvrages (tel *Sur Catherine de Médicis* de Balzac), elle est présentée comme une femme terrible autant que remarquable¹⁹⁸. On retrouve cette habileté à l'intrigue et à la manipulation dans la toile de Arnold Scheffer, *Charles IX et sa mère* (Paris, Salon de

¹⁹⁷ BANN Stephen, « Au fil de l'histoire : généalogie des genres "anecdotique" et "historique" », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *op. cit.*, p. 12-25.

¹⁹⁸ ESTEBE Janine, *art. cit.*, p. 389-403.

1866, n° 1743 ; Mâcon, musée des Ursulines)¹⁹⁹ : la reine-mère est debout, dans l'ombre, derrière son fils Charles IX qui fut roi de 1560 à 1574. Tous deux sont alors vus comme les cruels responsables des guerres de Religion, ce que la toile de Scheffer semble confirmer. La légitimité dynastique est également le sujet de l'œuvre de Laurent-Didier Detouche, *Les derniers Valois* (Paris, Salon de 1866, n° 575). Le court texte du livret du Salon nous éclaire sur la scène : « *Cosme Ruggieri révèle à Catherine de Médicis l'avenir de ses trois fils et l'avènement de Henri IV* ».

Plusieurs toiles décrivent les alliances formées et souvent remises en cause dans la seconde moitié du XVI^e siècle, comme *Henri III reçoit à Chartres l'ambassade des ligueurs* (Paris, Salon de 1863, n° 1683) et *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris, 1589* (Paris, Salon de 1869, n° 2145 ; Blois, musée du Château), par Arnold Scheffer. Dans la dernière, on constate que le Valois Henri III et le Bourbon Henri IV se sont alliés pour reprendre Paris. En 1589, la capitale était le siège des Ligueurs, et les Parisiens avaient pris fait et cause pour les Guise dont deux d'entre eux venaient d'être exécutés par le roi Henri III. Ce dernier s'établit à Saint-Cloud avec ses troupes et se prépare à attaquer Paris qu'on aperçoit en arrière-plan sur la gauche. Figuré en cuirasse au centre de la composition, le roi indique de son bras tendu le départ des soldats, bien visibles dans le registre inférieur gauche. Henri III était réconcilié depuis peu avec Henri de Navarre, futur Henri IV, personnage vêtu de rouge dans le groupe central. En raison de cette couleur éclatante, l'attention du regard est immédiatement attirée sur lui et non sur le roi, ce qui révèle le véritable sujet de l'œuvre. Au-delà du départ des troupes, Scheffer suggère l'assassinat imminent d'Henri III, à qui Henri de Navarre succèdera sur le trône de France.

Une toile aborde les alliances constituées du côté des protestants : il s'agit de *Jeanne d'Albret et Henri de Navarre au camp de La Rochelle en 1568* (Temple de Saint-Germain-en-Laye ; Paris, Salon de 1867, n° 863), par Pierre-Antoine Labouchère. Jeanne d'Albret, reine de Navarre et protestante convaincue, est figurée dans la moitié droite de la toile, accompagnée par sa cour et précédée par sa fille ainsi que son fils Henri de Navarre, futur Henri IV. Dans la moitié gauche se trouve le camp militaire de l'armée protestante, et ses chefs Condé, La Rochefoucault, d'Andelot, La Noue, Coligny²⁰⁰. Entre les deux groupes à l'arrière-plan, on reconnaît la ville de La Rochelle où tous avaient convergé par crainte d'un

¹⁹⁹ Notons que le père d'Arnold Scheffer avait déjà réalisé une toile sur Charles IX : Henri Scheffer, *Vision de Charles IX*, Paris, Salon de 1855 ; Amiens, musée de Picardie (dépôt de 1876). Son fils l'offre à l'État en 1868 (*Rapport de M. le Comte de Nieuwerkerke sur la situation des musées nationaux pendant le règne de Napoléon III (1853-1869)*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1869, p. 74).

²⁰⁰ BONIOL Françoise, *op. cit.*, p. 32-33.

massacre des huguenots²⁰¹. La reine Jeanne leur confie son fils prétendant au trône, afin qu'il fasse ses armes en France et dans le camp réformé²⁰².

L'intérêt pour les cruelles intrigues et les alliances politico-religieuses se perçoit à travers le succès de l'iconographie de l'assassinat. Celui du duc de Guise, Henri de Lorraine, est illustré par sept toiles. Trois d'entre elles se rapportent au moment qui précède le meurtre : Henri Coroenne avec *Le duc de Guise au château de Blois, le 23 décembre 1588* (Paris, Salon de 1863, n° 457), Gabriel Navier avec *Le duc de Guise, à Blois* (Paris, Salon de 1863, n° 1385), et Jean-Achille Blairsy, *Le poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise* (Toulouse, musée des beaux-arts ; Paris, Salon de 1869, n° 245). La scène est centrée sur les conjurés obéissant à Henri III, qui s'apprêtent à tuer le duc de Guise et son frère le cardinal de Lorraine lors des États Généraux de Blois le 23 décembre 1588. La grande tension dramatique est renforcée par l'affût des assassins et par la courbure de l'épée au premier plan. L'instant de l'assassinat est figuré par deux peintres (c'est du moins ce que les intitulés laissent penser, leur localisation étant inconnue) : Pierre-Charles Comte représente *Henri III pendant l'assassinat du duc de Guise* (Paris, Salon de 1867, n° 368), et Jean-François Gose *l'Assassinat du duc de Guise* (Paris, Salon de 1869, n° 1081). Enfin, deux autres toiles concernent Henri de Lorraine et abordent les lamentations conséquentes du meurtre, toutes deux par Arnold Scheffer. Dans la première, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois* (Paris, Salon de 1868, n° 2252 ; Blois, musée du Château), le peintre montre une veillée funèbre organisée en l'honneur du duc Henri de Guise et de son frère. Tous deux apparaissent dans l'œuvre, où ils sont figurés sur une grande peinture et leurs corps étendus sur un lit surmonté d'un Christ en croix et des instruments de la Passion. L'œuvre votive est disposée à l'extérieur, devant le portail d'une église gothique de Paris. Le premier plan ainsi que toute la partie gauche de la peinture sont occupés par une longue procession de Parisiens. Les réactions face à ce double assassinat avaient effectivement été très vives et les cérémonies et messes à la mémoire des Guise se multiplièrent en ce mois de janvier. Le roi avait pourtant fait brûler leurs corps afin d'éviter toute forme de culte, sans succès²⁰³. Arnold Scheffer représente les femmes nues exprimant un déchirement excessif qui rend ubuesques ces débordements de piété. La représentation de fidèles hystériques servait peut-être à glisser une critique de la religion et de la monarchie meurtrière dans le même

²⁰¹ La Rochelle était la ville refuge des réformés pendant la seconde guerre de Religion. Voir l'étude complète de RAMBEAUD Pascal, *De la Rochelle vers l'Aunis, L'histoire des réformés et de leurs Églises dans une province française au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

²⁰² JOUANNA Arlette, BOUCHER Jacqueline, BILOGHI Dominique, LE THIEC Guy (dir.), *op. cit.*, p. 969.

²⁰³ *Idem*, p. 960.

temps. Quoi qu'il en soit, le recueillement du peuple à l'annonce de la mort du chef de la Ligue, opposé au roi alors déclaré tyran, révèle le soutien des Parisiens à leur cause : ils s'étaient alliés aux Guise notamment au cours de la journée des Barricades (12 mai 1588), à l'issue de laquelle Henri III quitte la ville. Cet événement est relaté dans deux toiles par Yves Grenier de Saint-Martin, *La veille de la journée des Barricades (duc de Guise)* (Paris, Salon de 1861, n° 1368), et Gabriel-Adolphe Bourgoïn, *Le duc de Guise à la journée des barricades* (Paris, Salon de 1863, n° 252).

Dans sa seconde toile sur les retombées des assassinats, Scheffer accentue la dimension pathétique en mettant en scène la mère d'Henri de Guise dans *La duchesse de Nemours réclame de Henri III le corps de son fils le duc de Guise* (1864, Blois, musée du Château). Le roi, accompagné de sa cour et mis en avant grâce au dais fleurdelisé, sort de la collégiale Saint-Sauveur pour retourner dans le château de Blois. Il est alors interpellé par la duchesse de Nemours Anne d'Este, en habits de deuil, qui lui réclame le corps de son fils. Le peintre valorise la duchesse, que l'émotion fait vaciller, présentée comme une mère éplorée plus qu'en intrigante politique. Le visage du roi est impassible. Sa tenue peu fastueuse s'accorde avec celles des personnages situés derrière lui et confère à Henri III, roi longtemps mésestimé²⁰⁴, une stature très quelconque. En réalité, cette scène est une invention de Scheffer : la mère avait été arrêtée après l'exécution d'Henri de Guise, et le corps qu'elle réclame avait été brûlé²⁰⁵. Le peintre construit donc un événement qui lui permet, par opposition au sentiment universel de la douleur maternelle, de renforcer sa critique d'Henri III. Scheffer était d'ailleurs connu pour ses opinions républicaines qui se manifestent dans ces œuvres antimonarchiques.

Pierre-Charles Comte, spécialisé dans l'illustration du règne des Valois²⁰⁶, expose en 1864 une toile en lien avec le père d'Henri de Guise, François de Lorraine, également assassiné par un protestant en 1563 : *Éléonore d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le Balafré, de venger son père, assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré, le 21 février 1563* (1864, Blois, musée du château). Le titre très détaillé révèle l'intention de replacer dans un contexte historique la scène qu'il présente, afin qu'elle ne se limite pas à une affliction familiale. Au centre de la composition se trouve le jeune duc, orphelin de père, enlacé par sa mère en habits

²⁰⁴ GIRAULT Pierre-Gilles, MERCIER Mathieu, *Fêtes et crimes à la Renaissance : la cour d'Henri III*, Paris, Somogy, 2010, p. 14.

²⁰⁵ SOLNON Jean-François, *Henri III*, Paris, Perrin, 2001, p. 362-363.

²⁰⁶ SCHURR Gérald, CABANNE Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1996, p. 296.

de deuil. Tous deux forment un groupe homogène grâce aux teintes sombres de leurs vêtements, qui contrastent avec la blancheur de leurs visages. La main droite de l'enfant est posée sur l'épée de son père, à côté de la couronne ducale. La scène a lieu dans l'angle d'une pièce, renforçant l'effet d'intrusion du spectateur. L'événement figuré peut sembler annexe, mais il aura en réalité des répercussions majeures : la mère affligée murmure à l'oreille de son fils le nom de l'assassin, acte qui détermine la haine de ce dernier à l'égard des protestants et explique sa part active dans le massacre de la Saint-Barthélemy. La mise en relation de son aversion pour les protestants avec le choc psychologique de la mort du duc de Lorraine était une théorie approuvée par les historiens contemporains²⁰⁷. Des critiques d'art ont vanté la force tragique de l'épisode choisi par Comte²⁰⁸.

Le thème de l'assassinat est donc fréquent entre 1860 et 1870, et concerne avant tout le duc de Guise. Une seule toile représente celui du roi Henri III, poignardé par le ligueur Jacques Clément en 1589 : il s'agit de *l'Assassinat de Henri III* (1863, Blois, musée du château) par Hugues Merle (voir supra).

Au-delà du goût du public pour les images dramatiques teintées d'une certaine « ambiance XVI^e siècle »²⁰⁹, le choix de ces sujets axés sur les grands assassinats, les complots et les alliances permet de donner à voir une monarchie impitoyable. Cela contribue à valoriser les protestants dans leur démarche révolutionnaire de lutte pour la liberté, faisant écho à 1789. Or, sous le Second Empire les tensions entre catholiques et protestants étaient apaisées, et les questions d'héritier légitime au trône abordées dans les toiles ne se posaient plus comme au début du XIX^e siècle, Bourbons et Valois ayant été écartés du pouvoir. Ces œuvres ne servent donc pas à encourager un candidat ou une confession, mais à entretenir une certaine pitié à l'égard des protestants, qui semble pouvoir légitimer le développement de leur religion en France. Ce militantisme est perceptible dans les toiles de Labouchère et Arnold Scheffer, dont on a vu qu'ils étaient eux-mêmes protestants (ou dans ce milieu). La dimension dévotionnelle des œuvres est cependant secondaire, et la plupart des artistes cités ne sont pas protestants. Le recours aux événements historiques permet davantage aux artistes de développer un positionnement idéologique. On peut donc supposer que ces sujets sur les

²⁰⁷ TISSIER DE MALLERAISS Martine, MELET-SANSON Jacqueline (dir.), *La tragédie de Blois, quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise*, cat. exp., château de Blois (17 décembre 1988-19 février 1989), Ville de Blois, 1988, p. 195.

²⁰⁸ Le compte-rendu du Salon paru dans la *Gazette des beaux-arts* parle d'une vraie expressivité des personnages (LAGRANGE Léon, « Salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, t. XVI, 1864, p. 532).

²⁰⁹ Janine Estebe en parle à propos des romanciers du XIX^e siècle, qui se sont servi de ces images pour « créer une sorte d'ambiance XVI^e siècle : [...] poison, déguisements, escaliers ou portes dérobées », ESTEBE Janine, *art. cit.*, p. 391.

guerres de Religion étaient en vogue entre 1860 et 1870, dans un engouement encouragé par la littérature historique qui l'aborde au XIX^e siècle, autant dans les travaux des historiens que dans le roman populaire. De plus, les idéologies (anticléricalisme, anti-intolérance) que de tels sujets véhiculent étaient au goût des peintres comme du public. On peut aussi conjecturer que le milieu protestant sous le Second Empire affirme ses positions au sein des lieux de pouvoir et mène une propagande intestine, influençant par là-même une faveur à leur égard. On peut sans doute voir un exemple de cette tendance dans les démarches entreprises par la Société pour l'encouragement de l'instruction primaire parmi les protestants de France (SEIPP)²¹⁰ : la propagation d'une image positive des protestants, par leur foi comme par leur légitimité en tant que groupe, est passée par plusieurs canaux jusqu'à toucher la peinture.

Rareté des sujets sur les guerres contre les « sarrasins »

Dans la peinture à sujet historique entre 1860 et 1870, les représentations des conflits se concentrent principalement sur l'opposition catholiques/protestants²¹¹. Quelques rares toiles mettent en scène les combats menés contre les sarrasins, nom donné aux musulmans à l'époque médiévale : celle de Louis de Taeye, *Défaite des Sarrasins par Charles-Martel, à Poitiers en 732* (Paris, Exposition universelle de 1867, n° 44) est une véritable fresque de huit mètres de longueur (L. 385 ; L. 800 cm). L'œuvre, qui nous est seulement connue par la description d'Henri-Guillaume Moke, représente l'ensemble de la bataille et plus particulièrement l'instant de la victoire des Francs sur l'armée mahométane. Charles Martel, dressé sur un bouclier, y occupe une place de premier ordre : « *Charles Martel [...] se détache fièrement des groupes [...]. Ici la noblesse de la pose et la majesté de la figure élèvent le guerrier à cet idéal sublime qui caractérise le héros* »²¹². Louis de Taeye ne semble pas avoir « diabolisé » l'ennemi, préférant mener une recherche archéologique des différents peuples figurant dans la toile²¹³ ; toutefois, celle-ci reste une image de la victoire franque sur

²¹⁰ Sur ce point, voir l'article de Patrick Cabanel et André Encrevé, « De Luther à la loi Debré : protestantisme, école et laïcité », in *Les protestants, l'école et la laïcité, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, INRP, 2006, p. 5-22.

²¹¹ Signalons également la rareté des sujets sur la religion juive. À ce titre, le peintre Édouard Moïse fait figure d'exception, notamment avec sa toile le *Grand Sanhédrin des israélites de l'empire français, convoqué à Paris par ordre de Napoléon I^{er} le 4 février 1807. De cette époque date l'organisation civile et religieuse des israélites en France* (Paris, Salon de 1868, n° 1839 ; musée des beaux-arts de Nancy). Voir BERNHEIM Jean, *Édouard Moïse ou la peinture israélite (1827-1908)*, éditions Esthétiques du Divers, 2012, p. 106 et suiv.

²¹² MOKE Henri-Guillaume, *La bataille de Poitiers, notice sur le tableau de M. L. de Taeye*, Gand, imprimerie de Eug. Vanderhaeghen, s.d., p. 15-16.

²¹³ « *L'auteur du tableau, s'attachant surtout à reproduire avec fidélité le portrait des différentes races dont il retraçait la lutte, a voulu que leur caractère et leur génie propre vinssent se refléter dans l'action de ses personnages, comme dans leurs types nationaux* », *Idem*, p. 5.

des adversaires dont il était vital d'interrompre l'invasion (on retrouve ici l'idée de défense de la patrie contre les barbares étrangers). Autres peuplades, autres cultures, autre religion : de Taeye représente le combat contre le non-Chrétien. Constant-François Mès en fait de même dans sa toile *Charles Martel expulsant les Sarrazins de la Corse* (Paris, Salon de 1869, n° 1698).

Bien que traitant du même sujet, Ferdinand Humbert choisit de ne pas situer précisément la scène dans *L'enlèvement : épisode de l'invasion des Sarrazins en Espagne* (1867, Autun, Musée Rolin) : il représente le rapt d'une jeune femme à la peau blanche, devant son compagnon dénudé qu'un Maure s'apprête à frapper de son épée. Le contraste des teintes de leurs peaux crée une ligne diagonale le long du corps féminin, et renforce encore le mouvement que l'enchevêtrement des personnages et des chevaux génère ; les lignes de dynamique et les couleurs rappellent ici le travail d'Eugène Delacroix²¹⁴. Humbert met l'accent sur la barbarie des envahisseurs, amenant ainsi à évoquer et justifier la bataille de Poitiers.

Joseph Navlet, dont l'œuvre peint est marqué par un souci d'originalité des sujets, est le seul à figurer les croisades au cours de notre décennie²¹⁵. Il expose en 1863 une toile dont il reprendra la composition pour sa *Capture de Jeanne d'Arc sous les murs de Compiègne* (1869, Compiègne, musée Antoine Vivenel), et qui figure *Godefroi de Bouillon sous les murs de Jérusalem* (Paris, Salon de 1863, n° 1387). Dans un petit format (H. 60 ; L. 73,3 cm), Navlet représente Godefroy de Bouillon à cheval et portant étendard, pris dans une marée humaine où se mêlent Chrétiens et Turcs ; à l'arrière-plan, les murs de Jérusalem sont léchés par les flammes et tombent sous les assauts. Dans cette petite image d'une grande page des croisades, Navlet concentre l'attention sur la férocité du combat contre les ennemis de l'Est, auxquels s'oppose la ferveur chrétienne.

Seules ces trois œuvres abordent les combats menés par les Français contre les musulmans. Elles sont très minoritaires au sein de la peinture à sujet historique. De plus, leur sujet est moins la religion que la lutte contre le barbare étranger. La rareté de ce sujet peut s'expliquer par la faible implantation de la communauté musulmane en France au XIX^e siècle

²¹⁴ Pierre Vaisse écrit au sujet de cette œuvre qu'il s'agit d'un « morceau brillant, mais où les souvenirs des *Massacres de Scio* s'étalent sans trop de retenue », VAISSE Pierre, « Styles et sujets dans la peinture officielle de la III^e République : Ferdinand Humbert au Panthéon », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1979 (année 1977), p. 298.

²¹⁵ Notons que seules deux toiles abordent ce sujet entre 1852 et 1860. Il s'agit de commandes d'État passées à Émile Signol : *Le passage du Bosphore, par les Croisés*, et la *Prise de Jérusalem* (Versailles, musée national du Château), Les toiles sont exposées au Salon de 1855 (n° 4003 et n° 4004).

(exception faite de l'Algérie), contrairement aux protestants dont il est abondamment question sous le Second Empire, du point de vue théologique comme politique.

C. L'iconographie de la Révolution française : la monarchie face à la République

La Révolution française inspire les peintres tout au long du XIX^e siècle. Elle offre des sujets d'une grande variété, qui permettent de véhiculer des concepts très populaires au cours des décennies qui suivent : idéal de liberté, lutte contre le monarque répressif, anticléricalisme. Les artistes contemporains de la Révolution s'étaient emparés de ce répertoire, produisant des tableaux et des gravures²¹⁶ et notamment les *Tableaux historiques de la Révolution*²¹⁷. Sous l'Empire et la Restauration, cette période de l'Histoire de France est peu représentée, avant de réapparaître dans la peinture à partir de la monarchie de Juillet. Louis-Philippe, parvenu au pouvoir grâce à une révolution, s'attache à établir une analogie entre 1789 et 1830, et à s'inscrire dans un héritage autant monarchique que libéral²¹⁸. Il reprend aux historiens libéraux l'idée que la Révolution française est un nouveau commencement et que l'histoire va se poursuivre dans ce sens, ce que la chute de Charles X venait confirmer aux yeux d'Augustin Thierry et François Guizot²¹⁹. Dans cet esprit, Louis-Philippe passe commande aux artistes de scènes illustrant la Révolution, qui permettent d'exalter la Nation et de le figurer lui-même au cœur de cet élan²²⁰. Naturellement, l'accent est mis sur l'enthousiasme initial de 1789, tandis que l'après 1793 et en particulier Robespierre étaient censurés²²¹. La

²¹⁶ Voir BORDES Philippe, *Représenter la Révolution, Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*, Lyon, Fage Éditions, 2010.

²¹⁷ Sur ce point, voir l'ouvrage de CARBONNIERES Philippe de, *les Tableaux historiques de la Révolution*, catalogue raisonné des dessins originaux, musée Carnavalet, Paris, Actes Sud, 2006. Voir également BORDES Philippe, MICHEL Régis (dir.), *op. cit.*, 1988.

²¹⁸ GERVEREAU Laurent, CONSTANS Claire, *Le Musée révélé, l'histoire de France au château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 30.

²¹⁹ VENAYRE Sylvain, *op. cit.*, p. 85.

²²⁰ Sur ce point, voir le développement de Marie-Claude Chaudonneret sur la commande pour décorer la salle des Séances de la Chambre des députés, d'après des sujets choisis par Guizot : *Louis-Philippe prêtant serment à la Charte constitutionnelle le 29 août 1830*, œuvre de Coutan exposée entre *Mirabeau devant Dreux-Brezé le 23 juin 1789* (Hesse) et *Boissy d'Anglas saluant la tête de Féraud le 1^{er} prairial an III* (Court). CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les Artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 206-207.

²²¹ EHRARD Antoinette, « Un sphinx moderne ? de quelques images de Robespierre au 19^e siècle », in EHRARD Jean, *Images de Robespierre, actes du colloque international de Naples*, Naples, Vivarium, 1996, p. 271.

Seconde République ensuite, trop occupée à créer une figure qui l'incarne, ne commande pas de représentations de la Révolution²²².

Dans les premiers temps du Second Empire, ce sujet reste ponctuellement exploité. L'étude des œuvres présentées aux Salons de 1852 à 1859 (annexe 8) révèle que douze artistes l'abordent²²³. Ils relatent tous des épisodes de la période 1792-1793 : Louis XVII et Marie-Antoinette emprisonnés (trois toiles²²⁴), Charlotte Corday (deux toiles²²⁵), des actes glorieux accomplis pendant la Terreur (trois toiles²²⁶), deux batailles et un épisode des massacres des prisonniers en 1793²²⁷. Seule la toile de Gustave Housez qui représente la fête de la Fédération de 1790 (*Préparatifs du Champ-de-Mars, pour la fête de la fédération*, Paris, Salon de 1852, n° 655) semble s'attacher aux aspects positifs de la Révolution en s'intéressant à ses débuts.

Entre 1860 et 1870, les représentations se multiplient : on en dénombre quarante. Déjà au Salon de 1859, où cinq toiles sur ces sujets ont été exposées, le regain d'intérêt pour cette période commençait à se faire sentir. Ce très fort développement peut s'expliquer par des raisons historiques et politiques. Tout d'abord, dans la période de l'Empire dite autoritaire, Napoléon III fait en sorte de supprimer les symboles révolutionnaires : il fait enlever les arbres de la liberté plantés en 1848²²⁸, vide de sa substance la garde nationale héritée de 1789²²⁹. Cette attitude a pour conséquence la radicalisation des Républicains²³⁰, tandis que la

²²² CHAUDONNERET Marie-Claude, « Les représentations des événements et des hommes illustres de la Révolution française de 1830 à 1848 », VOVELLE Michel (dir.), *Les images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 335.

²²³ Nous excluons de ce calcul et des suivants les toiles qui mettent en scène Napoléon Bonaparte pendant les guerres révolutionnaires, l'intention sous-jacente étant différente. Nous aborderons la question de l'image de Bonaparte dans la troisième partie de la présente thèse.

²²⁴ TASSAERT Nicolas-François-Octave, *Le fils de Louis XVI dans la tour du Temple*, Paris, Salon de 1855, n° 4036 ; MÜLLER Charles-Louis, *La reine Marie-Antoinette à la Conciergerie ; le bénédicité*, Paris, Salon de 1857, n° 1982 ; COROENNE Henri, *La séparation du dauphin et de sa mère, Marie-Antoinette, à la prison du Temple, le 3 juillet 1793*, Paris, Salon de 1859, n° 687.

²²⁵ BORIONE Williams, *Charlotte Corday* ; dessin au fusain, Paris, Salon de 1859, n° 319 ; SCHLESINGER Henri, *La dernière séance*, Paris, Salon de 1859, n° 2715.

²²⁶ DOËRR Charles, *Les derniers moments de Bailly, maire de Paris*, Paris, Salon de 1853, n° 387 ; RIGO Vincent-Alfred-Jules, *Dévouement héroïque de H. Richaud, maire de Versailles (septembre 1792)*, Paris, Salon de 1857, n° 2219 ; PLATTEL Henry-Daniel, *Geoffroy Saint Hilaire, à l'âge de 20 ans, sauvant douze prêtres enfermés dans le séminaire de Saint-Firmin, à Paris, converti en prison, pendant la nuit du 2 au 3 septembre 1792*, Paris, Salon de 1859, n° 2483.

²²⁷ RICHER Louis-Victor-Valter, *Le général Kellermann à Valmy*, Paris, Salon de 1859, n° 2577 ; SORIEUL Jean, *Bataille du Mans, 12 et 13 décembre 1793*, Paris, Salon de 1852, n° 1166 ; BOURGOIN Adolphe, *Épisode de 93*, Paris, Salon de 1852, n° 161.

²²⁸ GARRIGUES Jean, *Images de la Révolution, l'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris, éditions du May-BDIC, 1988, p. 67.

²²⁹ ANCEAU Éric, *La France de 1848 à 1870, entre ordre et mouvement*, Paris, Librairie générale française, 2002, p. 78.

²³⁰ GARRIGUES Jean, *op. cit.*, p. 67.

bourgeoisie se fait de plus en plus conservatrice²³¹. Or cette dernière était, avec l'État, le principal destinataire des peintures à sujet historique : il n'est donc pas surprenant de constater la connotation antirévolutionnaire des œuvres au début du Second Empire. D'autre part, il est probable que là encore les travaux des historiens ont eu un impact sur la vision générale de la Révolution, et sur celle des artistes en particulier : mentionnons l'*Histoire de la Révolution* de Jules Michelet (premier tome paru en 1847), l'*Histoire de la Révolution française* d'Adolphe Thiers (1823-1827), l'*Histoire des Girondins* d'Alphonse de Lamartine (1847), et les travaux d'Henri Martin, *Histoire de France* (1833-1836) et *Histoire populaire de France* (1867). Ces ouvrages sont fréquemment réédités : ceux de Thiers, Lamartine et Martin paraissent en 1866 dans des éditions illustrées par des gravures figurant portraits et scènes diverses. D'après l'historien Jean Garrigues, ces publications sont bien accueillies par le public, ce qui confirme l'intérêt pour la Révolution française dans la décennie 1860-1870 : « 1789 retrouve sa légitimité nationale, pacificatrice, anticléricale »²³². L'intention pédagogique de l'ouvrage illustré fait écho à la démarche de Michelet lorsqu'il s'attèle à son *Histoire de la Révolution* en 1846 : il se dit « atterré de l'ignorance de ses contemporains »²³³, et s'engage dans ce travail afin de remplacer la légende par des faits historiques. Son œuvre ainsi que les rééditions de celles des autres historiens ont sans doute donné une meilleure connaissance et une visibilité à l'histoire de cette période. On retrouve au sein de ces ouvrages des points de correspondance, comme l'aversion pour la foule révolutionnaire et ses excès, une valorisation des victimes, et concernant la période 1792-1794 un positionnement en faveur des Girondins, les moins jacobins de tous²³⁴. Ces principales idées sont pour la plupart développées dans les représentations de la Révolution française entre 1860 et 1870.

Tout comme c'est le cas pour la première partie du Second Empire, la quasi-totalité des toiles peintes entre 1860 et 1870 abordent les années 1793-1794 qui correspondent au plus fort de la Terreur. L'exception notoire est l'*Assemblée des trois ordres du Dauphiné reçus au*

²³¹ Hubertus Kohle parle du « tournant conservateur de la bourgeoisie qui se rallia en majorité contre les républicains radicaux de gauche après 1848 », KOHLE Hubertus, « La grande Histoire peinte avec les sentiments. La postérité de la Révolution et du Premier Empire dans l'art des Salons, sous la Seconde République et le Second Empire », *Arts et société, essais sur l'art français (1734-1889)*, Norderstedt, Books on Demand, 2009, p. 192.

²³² GARRIGUES Jean, *op. cit.*, p. 70.

²³³ KATSAROS Laure, « Jules Michelet, la Révolution dans l'histoire et dans le temps », *Écritures XIX 2, Images du temps, pensée de l'histoire*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005, p. 35.

²³⁴ Sur les illustrations de ces ouvrages historiques sur la Révolution française, voir l'article détaillé de MALLET Rémi, « L'iconographie de la Révolution française dans les livres d'histoire du XIX^e siècle », VOVELLE Michel (dir.), *Les images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 339-361.

château de Vizille par Claude Perier, le 21 juillet 1788 (1862, Vizille, musée de la Révolution française) d'Alexandre Debelle : il représente une réunion de notables membres des trois ordres, qui s'élèvent contre le despotisme du roi et réclament la convocation d'une réunion des États généraux²³⁵. Celle-ci a lieu l'année suivante, le 4 mai 1789, et à son issue débute la Révolution française ; la scène peinte par Debelle annonce donc ces événements.

À l'exception de cette toile, les représentations de la Révolution française sont plutôt accusatrices : elles présentent une critique de la radicalité, ou valorisent les victimes.

La figure de Robespierre : la critique d'un radical

Un grand nombre des représentations de la Révolution abordent la figure de Robespierre. Condamné par la Convention à l'échafaud en 1794, il a conservé la réputation d'un tyran ; sous la monarchie de Juillet, sa figuration ainsi que celles de la Terreur étaient censurées. Il faut attendre 1860 pour qu'il apparaisse à nouveau sous le pinceau des peintres²³⁶. Tous choisissent de le mettre en scène en 1794, année de sa progressive disgrâce, et presque tous donnent de lui une image négative. L'artiste qui ouvre le bal est justement une exception à cette règle : le Républicain Marcel Briguiboul²³⁷ expose en 1863 *Robespierre dans la salle du Comité de Salut public ; le 10 thermidor an II (1794)* (Castres, musée Goya ; Paris, Salon de 1863, n° 280). L'Incorruptible est disposé au centre de la toile dont le cadrage est très resserré ; il est allongé sur une table, soutenu et entouré par des hommes plongés dans l'ombre. Vêtu d'habits clairs, il baigne dans une vive lumière qui attire le regard sur lui²³⁸. La composition est marquée par certains critères de la peinture d'histoire académique : peu de profondeur, une action unique, les décors et les accessoires sont peu nombreux et ne nuisent pas à la lecture de la scène ; Robespierre est ici héroïsé, dans une toile qui rappelle le *Marat* de David, ainsi que l'a noté Hubertus Kohle²³⁹. Si Briguiboul le glorifie, il n'en est pas toujours ainsi. En 1864 Auguste-François Biard expose au Salon un *Épisode de la fête de*

²³⁵ TULARD Jean, FAYARD Jean-François, FIERRO Alfred (dir.), *Histoire et dictionnaire de la Révolution française, 1789-1799*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 23.

²³⁶ EHRARD Antoinette, *art. cit.*, 1996, p. 271-272.

²³⁷ Antoinette Ehrard a suggéré que Briguiboul pouvait être républicain en raison de cette œuvre mais surtout de celle représentant le *2 décembre 1851* (Castres, musée Goya) où des allégories de la Justice et de la République sont à terre, et surmontées par un aigle noir. La toile indique que le peintre est en désaccord avec l'Empire. *Idem*, p. 272. Sur Marcel Briguiboul, voir le catalogue d'exposition *Marcel Briguiboul (1837-1892)*, Castres, musée Goya, 1994.

²³⁸ Marie-Paule Romanens fait un rapprochement entre « l'éclairage caravagesque » dramatisant de la composition et la description de la scène par Adolphe Thiers dans son *Histoire de la Révolution*, ROMANENS Marie-Paule, « Marcel Briguiboul et son œuvre », Cat. Exp., *Marcel Briguiboul...op. cit.*, p. 63.

²³⁹ « Le tableau montre le cadavre de Robespierre dans une disposition héroïsante qui n'est pas sans rappeler l'effigie davidienne de Marat et sa transfiguration christique », KOHLE Hubertus, *op. cit.*, p. 201.

l'Être suprême le 20 prairial 1794 (Paris, Salon de 1864, n° 164) : cette fête marque l'apogée de Robespierre, mais le texte que Biard fait ajouter dans le livret du Salon suggère (la toile n'est malheureusement pas localisée) que la toile présente une critique du personnage :

« *Dirai-je quel reproche les animaux firent aux hommes ce jour-là ! Quand les douze bœufs qui promenaient je ne sais quelle déesse dont Robespierre suivait le char, approchèrent de cette place imprégnée de meurtre, bien qu'elle eût été lavée, bien qu'elle fût recouverte d'un sable fin et épais, ils s'arrêtèrent paralysés d'horreur et ce ne fut qu'à coup d'aiguillon qu'on les força de passer outre* »
(*Souvenirs d'un sexagénaire*, par A. V. Arnault)

De plus, le critique Théophile Thoré-Bürger en fait un commentaire équivoque mais rappelle surtout les talents de caricaturiste de Biard, qu'on suppose manifestes dans sa toile :

« *Le caricaturiste se retrouve, sous prétexte d'histoire, dans un Épisode de la fête de l'Être suprême, emprunté aux Souvenirs d'un sexagénaire, A. V. Arnault. L'association de ce caricaturiste et de ce sexagénaire n'est-elle pas heureuse pour interpréter l'histoire de la Révolution ?* »²⁴⁰

Le critique d'art étant un Républicain radical qui fut partisan de la révolution de 1848, on peut imaginer que ce commentaire est ironique, bien que cela reste impossible à affirmer sans reproduction de l'œuvre. Il en est de même avec l'œuvre non-localisée de Georges-Joseph Bonnier, *Dernier triomphe de Robespierre* (Paris, Salon de 1865, n° 236) : le texte du livret du Salon indique toutefois que l'instant choisi est celui où Robespierre, affaibli par sa blessure, s'avance vers l'échafaud en compagnie des autres Montagnards. En 1868, Alfred Mouillard expose une toile illustrant *l'Arrestation de Robespierre le 10 thermidor* (Paris, Salon de 1868, n° 1831) : à droite, les forces fidèles à la Convention entrent dans une salle de l'hôtel de ville, et le gendarme Merda brandit un pistolet en direction de Robespierre ; Lebas, à terre, vient de se suicider, tandis que Coffinhal pousse Henriot par la fenêtre. Une grande agitation règne dans la pièce. L'attitude des Montagnards manque de dignité, et l'Incorruptible lui-même est peu reluisant : alors que le gendarme Merda s'apprête à l'abattre, il lève un pistolet vers son visage. Mouillard souhaitait peut-être évoquer les deux causes possibles de la blessure à la mâchoire que Robespierre avait lors de son arrestation ; malgré tout, l'image d'un homme qui tente de se suicider n'est pas valorisante. Cela souligne sa lâcheté autant que son caractère tyrannique, ainsi que Marc Belissa et Yannick Bosc ont pu le

²⁴⁰ THORÉ Théophile, « Salon de 1864 », *op. cit.*, p. 114.

dire : « *La scène de l'arrestation de Robespierre et du coup de pistolet présumé du gendarme Merda permet [...] de montrer le tyran furieux* »²⁴¹.

En 1869, Clément-Auguste Andrieux présente au Salon une œuvre figurant la veille de l'exécution de Robespierre, journée qui officialise son rejet de la Convention par le vote de son arrestation : *Journée du 9 thermidor an II (27 juillet 1794), la Convention refuse d'entendre Robespierre* (Paris, Salon de 1869, n° 46). La même année, Charles-Auguste Durand prend pour sujet le jour funeste dans *Le 10 thermidor ; Robespierre et Saint-Just, transportés de l'Hôtel-de-Ville à la Convention* (1869, Vizille, musée de la Révolution française), dont se dégage une vision plus positive de cette période. Robespierre est étendu sur une civière, le visage ensanglanté ; Saint-Just marche à ses côtés, les mains liées. Ils sont entourés d'une foule de révolutionnaires arborant le bonnet phrygien. La scène, malgré le mouvement de marche, est très statique et silencieuse, les regards vides et les visages peu expressifs. Ils apparaissent à contre-jour devant un ciel orangé signifiant un soleil couchant : faut-il y voir le symbole de la fin des jours lumineux de la Révolution qui va s'achever avec la fin de l'Incorruptible ? L'attitude très digne de Saint-Just le laisse penser. La toile d'Adrien Tournachon, *Les derniers moments de saint Just* (Paris, Salon de 1870, n° 2761), semble également le valoriser (le texte du livret met l'accent sur l'amertume du révolutionnaire).

Ainsi, si Robespierre et les autres Montagnards qui l'accompagnent à l'échafaud ne sont pas nécessairement diabolisés, les représentations concernent pour la plupart leurs derniers jours. Cela permet de rappeler les actes tyranniques qui les ont menés à la guillotine, et de minimiser leurs exploits antérieurs que les Républicains radicaux mettent en avant sous le Second Empire²⁴². Pour reprendre l'élégante formule d'Antoinette Ehrard, on favorise « le pathétique contre le politique »²⁴³. Les artistes qui représentent la mort de Robespierre n'y voient sans doute pas un moyen d'émettre une critique virulente conservatrice²⁴⁴, mais ne cherchent pas non plus à le réhabiliter (à l'exception ici de Marcel Bruguiboul) : cette iconographie sert surtout à montrer la fin d'un tyran, et à aborder la question du despotisme. Finalement, cette vision s'inscrit dans la tradition des *Tableaux Historiques de la Révolution* : dans la gravure de Levachez publiée par Duplessis-Bertaux, *Robespierre amené blessé dans*

²⁴¹ BELISSA Marc, BOSCH Yannick, *Robespierre, la fabrication d'un mythe*, Paris, Ellipses, 2013, p. 342-343.

²⁴² GARRIGUES Jean, *op. cit.*, p. 67.

²⁴³ « Représenter la fin de Robespierre, c'est dire que la Révolution est finie, même si l'on s'en réclame comme d'une origine. C'est aussi un avertissement : ainsi finissent les tyrans, même si, humainement, ils peuvent inspirer pitié. Faire de Robespierre un homme blessé et pitoyable, c'est le nier en tant qu'homme politique, détourner l'attention de l'œuvre de sa vie en ne figurant que sa mort. Le pathétique contre le politique » EHRARD Antoinette, *art. cit.*, 1996, p. 293-294.

²⁴⁴ Sur les diverses visions historiques et politiques de Robespierre sous le Second Empire, voir l'étude de BELISSA Marc, BOSCH Yannick, *op. cit.*, p. 166-174.

l'anti-salle du Comité de salut public, le corps de Robespierre, blessé et étendu sur une table, est réduit à une petite portion de l'image. Considérant que la figure de l'Incorruptible avait été censurée pendant près de soixante ans, cela n'étonne pas de constater que les nouvelles images s'inspirent de l'esprit des toutes premières. Lorsque Maximilian Adamo représente *Le 9 thermidor (1794)* (Paris, Salon de 1870, n° 9 ; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin), il n'accorde à Robespierre qu'une place limitée : il est assis au premier plan, avachi sur une chaise, les mains crispées sur son discours ; des doigts sont pointés sur lui, les regards tournés vers lui, ce qui aide à recentrer l'attention. Malgré tout, elle est distraite par la grande animation qui règne dans la salle de la Convention, qui semble littéralement envahie par une marée humaine. Alors que la facture du premier plan est très détaillée, les personnages de l'arrière-plan apparaissent comme des formes indistinctes, accentuant encore l'effet de masse et de désordre. La foule incontrôlable et dévastatrice est un motif récurrent dans les représentations de la Révolution, nous le verrons par la suite : elle permet de dénoncer dérives et excès de fanatisme, qui, condamnables en soi, le sont d'autant plus dans le contexte d'un Second Empire en faveur des révolutionnaires modérés, comme les Girondins.

Dénoncer les excès : les représentations des victimes

Les victimes de la Révolution font l'objet de nombreuses représentations par des artistes qui critiquent de cette manière les excès de cette période. Ils développent ainsi un martyrologe qui peut émouvoir le spectateur. La mise en scène de persécutions de femmes, qui sont majoritaires dans notre recension, permet d'exacerber le jugement négatif à l'encontre de la période. Parmi ces victimes féminines, les royalistes occupent une bonne place, révélant des partis-pris véritablement pro-monarchiques.

Le premier groupe de victimes se compose des femmes qui, bien que révolutionnaires, ont été victimes de la Révolution. La dénonciation des excès de violence est d'autant plus percutante que les œuvres mettent en scène le sexe faible. On peut attribuer le développement de ces iconographies à l'impact des ouvrages *Les Femmes de la Révolution* de Michelet ou *l'Histoire de la Révolution* de Lamartine, dans lesquels est accordée une grande place à ces figures féminines qui ont lutté contre la barbarie et y ont succombé. C'est notamment le cas de Anne-Josèphe Terwagne, dite Théroigne de Méricourt. Bien qu'engagée dans certains actes cruels de la Révolution (Michelet nous apprend qu'elle fait massacrer le journaliste

royaliste Suleau²⁴⁵), elle commet l'erreur de critiquer publiquement Robespierre. Les Montagnards la saisissent alors en pleine rue, la dénudent et la fouettent devant la foule attroupée. Cette atteinte à sa dignité lui fait perdre totalement l'esprit. C'est cette scène qu'Alfred Didier représente et expose au Salon de 1869, *Le 31 mai 1793, Théroigne de Méricourt est fouettée publiquement sur la terrasse des Feuillants par les furies de la guillotine* (n° 756 ; Poitiers, musée Sainte-Croix). La victime est disposée au centre de la toile, à demi-nue, le regard vide ; elle est entourée d'une foule hétérogène très dissipée ; hommes et femmes la désignent du doigt, la regardent, s'approchent d'elle. Un grand désordre – chaise renversée, objets au sol – règne autour de la jeune femme. Le traitement des visages est proche de la caricature²⁴⁶ : leur expressivité presque vulgaire renforce l'image virginale d'une Théroigne de Méricourt dont le regard vide laisse penser qu'elle a déjà basculé dans la folie. La jeune femme est présentée comme victime des « furies de la guillotine » ainsi que le titre l'indique. Didier n'est pas le premier à la mettre en scène : Thomas Couture l'avait initialement intégrée dans la composition de son *Enrôlement des Volontaires de 1792*, où elle incarnait la Liberté²⁴⁷.

Autre victime de la Révolution, Manon Roland est connue pour avoir été l'égérie des Girondins. Groupe politique des plus modérés, opposé aux Montagnards lorsqu'ils se radicalisent, les chefs de la Gironde sont arrêtés et guillotins le 31 octobre 1793. Le procès de Madame Roland a lieu quelques jours plus tard, le 8 novembre (18 brumaire an II) : accusée d'avoir « participé à la conspiration contre l'unité de la République »²⁴⁸, elle est condamnée à mort puis guillotinée. L'histoire a retenu son attitude très digne face à la sentence. C'est ce que Jules-Joseph Dauban a tenté de transcrire dans sa toile *Mme Roland se rendant au Tribunal révolutionnaire* (Paris, Salon de 1869, n° 624). La toile, perdue aujourd'hui mais qui fut gravée pour le *Monde Illustré*, représente Manon Roland aux portes du Tribunal où aura lieu son jugement. À gauche, un groupe d'hommes – sans doute des Girondins – s'approchent pour la saluer, tandis que sa main gauche est baisée par des femmes éplorées qui occupent l'arrière-plan de la composition. Le regard de Madame Roland est posé

²⁴⁵ TULARD Jean, FAYARD Jean-François, FIERRO Alfred (dir.), *op. cit.*, p. 1118.

²⁴⁶ CHAVANNE Blandine, notice d'œuvre n° 260, in CHAVANNE Blandine et GAUDICHON Bruno, *Catalogue raisonné des peintures XIX^e siècle et XX^e siècle dans les collections des Musées de la Ville de Poitiers et de la société des antiquaires de l'ouest*, Poitiers, Musées de la Ville et de la société des Antiquaires de l'Ouest, 1983.

²⁴⁷ VAISSE Pierre, in cat. exp., *L'enrôlement des Volontaires de 1792, Thomas Couture (1815-1879), Les artistes au service de la patrie en danger*, Musée départemental de l'Oise, ancien palais épiscopal, Beauvais (5 octobre-31 décembre 1989), Ville de Beauvais, 1989, p. 14.

²⁴⁸ SOBOUL Alfred (dir.), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 929.

avec bienveillance sur ces pleureuses. Son attitude est digne, calme, en accord avec la légende qui entoure ses derniers instants. Dauban la présente comme une héroïne dont le comportement doit être admiré, celui d'une femme condamnée à tort pour avoir été modérée. Elle conserve l'image d'un personnage sympathique sous la Troisième République également²⁴⁹.

La figure de Charlotte Corday est aussi très présente dans les peintures à sujet historique. Également proche des Girondins, elle prône une République modérée, à laquelle le Montagnard Marat s'oppose. Pour cette raison, elle décide de l'assassiner le 13 juillet 1793. L'iconographie de Charlotte Corday est centrée sur cet événement. La représentation la plus mémorable de l'assassinat, la *Mort de Marat* de Jacques-Louis David en 1793, exclut la jeune criminelle pour permettre l'héroïsation de Marat. Dans les trois toiles qui représentent Charlotte Corday, exposées aux Salons entre 1860 et 1870, le parti-pris est au contraire clairement en faveur de la jeune femme. La première, réalisée par Alfred Dehodencq en 1853 mais montrée au public en 1868, figure l'*Arrestation de Charlotte Corday* (1853 ; Paris, Salon de 1868, n° 692 ; Paris, musée d'Orsay). La scène se déroule dans une rue étroite de Paris : la criminelle, vêtue d'une robe, d'un bonnet et d'un fichu blancs, est emmenée de force à travers une foule compacte et agitée. Le contraste entre tons clairs et tons sombres la met en valeur. Charlotte Corday semble davantage victime que meurtrière dans cette image où la foule apparaît comme l'élément inquiétant de la scène. Au Salon de 1861, Léon Dussard la représente juste avant le meurtre, avec *Charlotte Corday frappant à la porte de Marat* (Paris, Salon de 1861, n° 987) ; procédant à l'inverse de David, Dussard favorise la Girondine au détriment du Montagnard. Cette toile passe inaperçue auprès des critiques d'art qui préfèrent commenter abondamment l'œuvre de Paul Baudry, *Charlotte Corday, dit aussi Marat dans sa baignoire* (Paris, Salon de 1861, n° 151 ; Nantes, musée des beaux-arts). La toile est de grand format : cela confère une forte présence à Charlotte Corday, grandeur nature, qui occupe presque toute la moitié droite de la toile. Debout à côté d'une fenêtre dans une pièce très étroite où règne un grand désordre, elle semble guetter l'arrivée de la garde. Relégué dans l'angle inférieur droit, Marat est étendu dans sa baignoire, le poignard encore planté dans la poitrine. Baudry met l'accent sur l'assassin, prenant à contre-pied la toile de David et se positionnant en faveur des Girondins. Si la toile n'est pas louée par tous les critiques²⁵⁰, elle

²⁴⁹ AMALVI Christian, *Les héros de l'histoire de France*, Toulouse, Privat, 2001, p. 51.

²⁵⁰ Bruno Gaudichon nous dit que « *Seul Gautier [...] semble goûter le tableau* », GAUDICHON Bruno, « À qui profite le crime ? L'Ami du peuple et la « petite grisette grincée », à propos de l'assassinat de Marat dans la peinture du XIX^e siècle », CLAIR Jean (dir.), *Crime & châtement*, Paris, Gallimard, 2010, p. 90.

fait réagir et couler l'encre²⁵¹. Baudry, habitué des sujets classiques, fait là une incursion passagère dans l'histoire contemporaine dont il n'a pas explicité les raisons : intérêt pour Jules Michelet, dont il cite un extrait ? Le biographe Charles Ephrussi loue le morceau de peinture, mais n'en dit pas davantage²⁵².

Charlotte Corday est élevée dès la monarchie de Juillet au rang d'héroïne réconciliatrice nationale, au même titre que Jeanne d'Arc²⁵³. Récupérée tour à tour par les conservateurs en raison de ses origines nobles et par les Républicains modérés pour son implication dans la Révolution française, héroïne romantique et sujet pour les artistes, Charlotte Corday est utilisée tout au long du siècle comme une « arme du combat politique »²⁵⁴. Toutefois, au vu des trois toiles qui la représentent, l'image mise en avant est celle d'une victime qui en devient une héroïne de la « mystique de la patrie », et qui sert donc les idéaux patriotiques. L'ambivalence qui caractérise son image dès ses premières représentations²⁵⁵ se maintient dans les œuvres de Baudry et de Dehodencq : elle est l'assassin d'un révolutionnaire, mais aussi – et peut-être surtout – l'idéaliste virginale dont le dessein était altruiste, celui de rétablir une certaine modération en politique. La toile de Baudry est d'ailleurs présentée au Salon de 1861 : peut-être faut-il y voir un écho à la progressive libéralisation de l'Empire qui s'effectue dès le début de la décennie 1860-1870.

Le second groupe de victimes correspond aux royalistes, au premier rang desquelles figure, sans surprise, Marie-Antoinette²⁵⁶. L'intérêt de l'impératrice Eugénie pour la reine déchu joue un rôle dans la récurrence des toiles à son sujet, mais leur majorité concerne la fin de sa vie qui se déroule dans la tourmente révolutionnaire²⁵⁷. Dès la Révolution française puis après le Premier Empire, Marie-Antoinette est figurée comme une martyre²⁵⁸ et en vient à

²⁵¹ Sur la fortune critique de cette toile, voir BERNARD Yves-Michel, *Baudry, 1828-1886*, cat. exp., Musée d'Art et d'Archéologie de La Roche-sur-Yon (17 janvier-31 mars 1986), La Roche-sur-Yon, 1986, p. 73-74.

²⁵² ÉPHRUSSI Charles, *Paul Baudry, sa vie et son œuvre*, Paris, Ludovic Basquet éditeur, 1887, p. 181-184.

²⁵³ Pour une analyse de la question de l'assassinat de Marat de la monarchie de Juillet au Second Empire, voir MAZEAU Guillaume, *Le Bain de l'Histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat, 1793-2009*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 278-323.

²⁵⁴ *Idem*, p. 312.

²⁵⁵ Sur ce point, voir l'article de GAUDICHON Bruno, *art. cit.*, p. 85-93.

²⁵⁶ Sur l'image de Marie-Antoinette par ses contemporains, et dans le cinéma du XX^e siècle, voir DUPRAT Annie, *Marie-Antoinette, 1755-1793, images et visages d'une reine*, Paris, éditions Autrement, 2013.

²⁵⁷ Nous excluons de cette analyse les scènes antérieures à la Révolution, que nous verrons dans la partie suivante.

²⁵⁸ « *C'est l'intégration de la reine au culte des martyrs royaux organisé par Louis XVIII à partir de 1814 qui renforce la dimension sacrée de son image* », BECQUET Hélène, « Marie-Antoinette, invention d'une héroïne royale », in CHOPELIN Paul, ÉDOUARD Sylvène (dir.), *op. cit.*, p. 197.

incarner la royauté persécutée par la Révolution²⁵⁹. Dans la première moitié du Second Empire, seules trois toiles la représentent²⁶⁰, et toutes sont sur le même registre que les dix peintes entre 1860 et 1870 : la Reine est montrée dans des scènes suscitant la pitié. La première (dans l'ordre chronologique des événements) correspond au saccage du palais des Tuileries où résidait alors la famille royale. Alfred Elmore, dans *Les Tuileries, 20 juin 1792* (vers 1860, Vizille, musée de la Révolution française) illustre l'instant où la foule des révolutionnaires a rejoint Marie-Antoinette entourée de son fils encore enfant et de deux femmes (sans doute Madame Royale et Madame Élisabeth). Seule une table avec laquelle ils se sont barricadés les protège encore de la populace dont les visages, presque caricaturaux, expriment l'agressivité. La Reine apparaît dans toute sa dignité.

La plupart des autres représentations la figurent en prison : dans *La reine Marie-Antoinette tricotant une jarrettière pour le dauphin, son fils, avec des filaments arrachés aux lambeaux de tapisserie qui ornent son cachot* (Paris, Salon des refusés de 1864, n° 3093) d'Eugène André, elle est dans la prison du Temple où elle est enfermée avec Louis XVII le 11 août 1792. Léonie Dusseuil choisit de représenter le lendemain de l'exécution de Louis XVI dans *Marie-Antoinette au Temple, le 22 janvier 1793* (Paris, Salon de 1870, n° 954). Les deux œuvres se concentrent sur la Reine en tant que mère, qui conserve son rôle protecteur. La scène de Léonie Dusseuil prend place dans un intérieur dépouillé : Madame Royale et Madame Élisabeth sont debout au centre de la toile, dans une posture affligée, tournées vers la Reine assise qui tient la tête de son fils sur ses genoux. Le mobilier est réduit, et le mur terne et sali à l'arrière renforce l'effet de pauvreté. Le garde à la porte semble un intrus dans l'intimité de la scène.

Les autres représentations de Marie-Antoinette la montrent dans la prison de la Conciergerie où elle est amenée le 2 août 1793 : l'effet pathétique est renforcé par la solitude de la Reine face à ses détracteurs. Les titres des toiles sont très proches : *Marie-Antoinette à la Conciergerie* (Paris, Salon de 1865, n° 1242) par Louis-Simon Lassalle, *La reine Marie-Antoinette à la Conciergerie* (Paris, Salon de 1868, n° 2505) par Henri-François-Jules de

²⁵⁹ Marie-Antoinette et Marie Stuart endossent toutes deux cette image, POUGETOUX Alain, SOUBIGOU Gilles, « Marie Stuart, la légende romantique », in Cat. exp., *Marie Stuart, le destin français d'une reine d'Écosse*, Musée national de la Renaissance-Château d'Ecouen, Musée Condé, Château de Chantilly, (15 octobre 2008-2 février 2009), Paris, RMN, 2008, p. 92.

²⁶⁰ MÜLLER Charles-Louis, *La reine Marie-Antoinette ; le bénédicité*, Paris, Salon de 1857, n° 1982 ; COROENNE Henri, *La séparation du dauphin et de sa mère, Marie-Antoinette, à la prison du Temple, le 3 juillet 1793*, Paris, Salon de 1859, n° 687 ; DELAROCHE Paul, *Marie Antoinette devant le tribunal*, 1851, coll. partic. (Pour cette dernière œuvre, voir ALLEMAND-COSNEAU Claude, JULIA Isabelle, *Paul Delaroche, un peintre dans l'Histoire*, cat. exp., Nantes, musée des beaux-arts (22 octobre 1999-17 janvier 2000), Montpellier, pavillon du musée Fabre (3 février-23 avril 2000), Paris, RMN, 1999, p. 229-230.

Vignon, *Marie-Antoinette à la Conciergerie* (Paris, Salon de 1865, n° 224) par Alcide Boichard. Dans cette dernière œuvre, la Reine est représentée assise de profil, tandis que des personnages au regard malveillant la surveillent depuis la porte et la fenêtre à barreaux. Deux autres peintres la représentent à la Conciergerie, mais font le lien avec son procès qui a lieu le 3 octobre 1793 : Louis-Antoine-Victor Pellegrin, *La Reine à la Conciergerie : octobre 1793* (Paris, Salon de 1868, n° 1944), et Jean-Louis Dulong, *Marie-Antoinette à la conciergerie, interrogée par les députés Saint-Just et Lebas sur une lettre interceptée* (Paris, Salon de 1868, n° 867).

Seul Hippolyte de la Charlerie figure le moment du procès avec *Marie-Antoinette devant le tribunal révolutionnaire* (Paris, Salon de 1865, n° 608). La Reine est debout face à une assemblée d'hommes qui la dévisagent ; le geste de sa main indique qu'elle s'exprime, sans doute pour se défendre des accusations portées contre elle. Le peintre, contrairement aux autres, ne bascule pas dans le pathétique et préfère camper la Reine dans sa dignité et sa force de caractère, qui sont renforcées par le déséquilibre entre elle et la masse masculine qui lui fait face. Marcel Devert, commentant l'œuvre dans *l'Illustration*, souligne ce contraste : « *On est dans une caverne, et tous ces gens qui accomplissent un meurtre semblent des animaux de proie qui redoutent la lumière* »²⁶¹. Le commentaire est partial, mais il est vrai que la Reine aurait sans doute été condamnée quelles que soient les preuves de son accusation.

Hippolyte-Dominique Holfeld vient achever le récit de l'épopée de Marie-Antoinette, avec *Marie-Antoinette écrivant son testament après sa condamnation par le tribunal révolutionnaire* (Paris, Salon de 1864, n° 956), où l'image de la martyre noble et chrétienne triomphe²⁶².

Vision sentimentaliste ou héroïsation royale, les images de Marie-Antoinette s'inscrivent dans la continuité de celles réalisées dès le début de la Restauration où elle incarne la royauté bafouée, plus subtilement que ne le permet l'image violente du régicide de Louis XVI²⁶³. Toutes ces toiles ne sont sans doute pas une expression de revendications royalistes ferventes de la part des artistes. Pour la plupart, nous ignorons leurs convictions politiques, à l'exception du catholique et antirépublicain Louis Müller²⁶⁴ qui expose en 1857 *La reine Marie-Antoinette à la Conciergerie ; le bénédicité* (Paris, Salon de 1857, n° 1982). Malgré tout, sans y voir des plaidoiries royalistes, figurer Marie-Antoinette reste

²⁶¹ DEVERT Marcel, « Salon de 1865 », *L'Illustration*, tome XLVI, juillet-déc. 1865, p. 74.

²⁶² « *Dans ses études pour un portrait de la reine rédigeant son testament, Hippolyte Holfeld montre son intention de la transfigurer en martyre chrétienne* ». KOHLE Hubertus, *op. cit.*, p. 201.

²⁶³ BECQUET Hélène, *art. cit.*, p. 189-198.

²⁶⁴ Sur ce point, voir DAVENPORT Nancy, « *Le dernier appel des condamnés* by Charles Louis Müller : history painting at mid-century », *Gazette des beaux-arts*, n° 108, 1986, p. 231-238.

politiquement connoté. Susciter la pitié à l'égard de la Reine incite le public à la considérer sous un jour favorable.

Une autre des martyrs royalistes est la confidente de Marie-Antoinette, la princesse de Lamballe. L'évocation de sa mort fait un écho direct à l'exécution de la Reine. Firmin Girard expose en 1865 une toile inspirée de son supplice, *Mort de la princesse de Lamballe, en septembre 1792* (Paris, Salon de 1865, n° 907). Cette dernière est assassinée puis démembrée, et sa tête plantée sur une pique est présentée à Marie-Antoinette. La cruauté de cet acte, qui intervient au moment des massacres de septembre 1792, tend à diaboliser les révolutionnaires. Parmi les sacrifices consentis par des victimes féminines, il faut ajouter celui de Mademoiselle de Sombreuil. Marius Abel traduit l'événement marquant de l'histoire de cette jeune femme dans *M. et Mlle de Sombreuil devant le tribunal de l'Abbaye, le 4 septembre 1792* (1863, Marseille, Musée des beaux-arts). Le marquis de Sombreuil, monarchiste suspecté d'avoir participé à la défense des Tuileries contre les révolutionnaires le 10 août 1792, est sauvé par sa fille qui aurait (d'après la légende plus que l'Histoire) bu un verre de sang pour le faire libérer. Bien que connue pour cette affaire, Mademoiselle de Sombreuil est représentée par Marius Abel alors qu'elle plaide la cause de son père. Tous deux sont disposés au centre de la toile, et si Monsieur de Sombreuil adopte une attitude très dédaigneuse vis-à-vis des septembriseurs, en revanche la jeune femme tire les larmes. Le verre de sang n'est visible nulle part, ce qui laisse penser que le peintre a conservé l'image de dévouement filial sans reprendre une anecdote vulgaire qui aurait pu ternir la réputation de la jeune femme aux yeux des spectateurs. Le peintre Jules Garnier, qui présente au Salon de 1870 une toile inspirée par le même sujet, *Mlle de Sombreuil* (Paris, Salon de 1870, n° 1133), semble avoir adopté le même parti-pris à en juger par cette description :

« *M. Jules Garnier a mieux rendu Mlle de Sombreuil ; il lui a donné une attitude émue et recueillie, et, par un artifice de lumière renouvelé de Rembrandt, il a fort habilement relégué dans la demi-teinte les sinistres figures qui entourent la jeune héroïne. Ce tableau et une composition plus importante dont le sujet est emprunté au Paradis perdu, de Milton, attestent chez leur auteur un véritable tempérament de coloriste* »²⁶⁵.

Dans le même thème du dévouement familial, le peintre Henri Renaud présente au Salon de 1866 un sujet assez atypique qui se déroule en 1794 : *Loïserolles se dévoue à la mort pour*

²⁶⁵ CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870 », *La Presse*, dimanche 12 juin 1870, p. 3.

son fils, 26 juillet 1794 (Paris, Salon de 1866, n° 1629). Jean-Simon Loizerolles n'est connu que pour l'événement dépeint par Renaud : avocat puis conseiller d'État, il avait été emprisonné avec sa femme et son fils dans la prison de Saint-Lazare (ancien hôpital), et le Tribunal révolutionnaire appelle le fils à comparaître pour son exécution. Le père se dévoue pour sauver son fils, et prend sa place. Le greffier croit avoir fait erreur dans l'âge, modifie le registre et Loizerolles père est décapité. L'intention du peintre est de montrer un exemple de noble comportement paternel, tout en rappelant les excès révolutionnaires concernant les emprisonnements et les décapitations.

Clairement royalistes sont les deux toiles qui mettent en scène les personnages de Lanjuinais et Montmollin. La première est réalisée par le peintre aux opinions conservatrices Charles-Louis Müller, *Lanjuinais à la tribune (2 juin 1793)* (1868, Paris, Assemblée nationale). Il choisit de figurer Jean-Denis Lanjuinais pour cette scène qui se déroule sous la Révolution, et plus précisément au moment de l'arrestation des Girondins par les Montagnards. Si Lanjuinais était initialement contre la noblesse, élu à la Convention et actif parmi les révolutionnaires, il s'élève contre l'assassinat de Louis XVI et les Montagnards. Proche des Girondins et donc des modérés, il est par la suite également considéré comme royaliste²⁶⁶. Debout sur une estrade dans la moitié gauche, Lanjuinais se tient droit face à la tempête de protestations qui s'abat sur lui, tandis que certains en viennent même aux mains. Il symbolise l'inflexibilité face à la barbarie et la dénonciation du radicalisme. Le peintre suisse Auguste Bachelin transcrit la même idée dans sa toile *Mort du lieutenant de Montmollin à la journée du 10 août 1792* (Musée de la commune de Neuchâtel, Hôtel Dupeyrou ; Paris, Salon de 1864, n° 70). Montmollin, natif de Neuchâtel tout comme Bachelin, était lieutenant de la garde suisse au palais des Tuileries lors de l'attaque du 10 août 1792. La mise en scène choisie par le peintre lui confère la qualité de héros : disposé au centre, il occupe la majeure partie de la composition. Enveloppé dans le drapeau de la garde, il tient un pistolet dans sa main droite ; ses yeux sont levés vers le ciel. À ses pieds gisent des gardes morts, tandis que d'autres arrivent les armes à la main, traversant le brouillard. À l'arrière-plan, on distingue le dôme du palais des Tuileries. Montmollin est glorifié, à travers une image du combat pour la défense du roi, de la lutte des institutions de l'Ancien Régime contre celles des révolutionnaires. Ces derniers n'apparaissent d'ailleurs pas dans la toile.

Dans ces deux œuvres de Bachelin et Müller, le parti-pris en faveur de la monarchie est évident. Jouant fortement sur la corde pathétique, les représentations des victimes de la

²⁶⁶ TULARD Jean, FAYARD Jean-François, FIERRO Alfred (dir.), *op. cit.*, p. 928-929.

Révolution française vont dans le même sens, permettant de glisser au moins une critique de 1789 sinon de valoriser les figures monarchiques et l'Ancien Régime.

Critiquer la Révolution et valoriser la lutte chrétienne : l'exemple des guerres de Vendée

Dans la plupart des œuvres citées, la monarchie est valorisée, mais la question chrétienne n'est pas abordée directement. C'est en revanche le cas dans les toiles qui traitent de l'insurrection des guerres de Vendée, où des catholiques royalistes se sont dressés contre les révolutionnaires.

Plusieurs artistes abordent le sujet sous l'angle des chefs militaires dont les actes furent héroïques. Lucien de Latouche, peintre né à Mayenne, présente en 1863 une toile montrant la mort du marquis de Lescure, *De Lescure blessé mortellement* (Paris, Salon de 1863, n° 1105). Chef des Vendéens, il combat à plusieurs reprises les armées républicaines, et est finalement blessé au combat de La Tremblaye. Plutôt que de le représenter sur le champ de bataille, Latouche choisit le moment du retour : à cheval, la tête bandée, il s'apprête à descendre de selle. Plusieurs personnes lui viennent en aide. La scène, en donnant à voir les effets tragiques de la guerre, tend au misérabilisme. Le tableau que Latouche expose l'année suivante était sans doute plus guerrier, à en juger par le titre (aucune reproduction n'a pu être trouvée) : *Henri de Larochejacquelin et le prince de Talmont campant à Mayenne en 1793* (Paris, Salon de 1864, n° 1115). Le premier avait été nommé généralissime de l'armée catholique et vendéenne.

Le général Bonchamps figure également parmi les officiers de l'armée vendéenne qui sont représentés. Eugène-Louis Charpentier, qui fera quelques années plus tard une toile sur Valmy²⁶⁷, peint pour le Salon de 1864 les *Derniers moments de Bonchamps, général de l'armée vendéenne, le 18 octobre 1793* (Paris, Salon de 1864, n° 361). Une longue description nous livre des détails sur l'œuvre :

« *Sur une longue barque sont réunis tous les acteurs du drame. Bonchamps, assis, repose la tête sur des oreillers : son visage est pâle ; ses yeux, demi-fermés, expriment la résignation. Il abandonne sa main droite au curé de Saint-Florent, l'abbé Courgeon ; sa main gauche à sa femme, qui la couvre de baisers et de larmes ; derrière Bonchamps, une servante à genoux, la tête dans ses mains, donne libre cours à sa douleur : devant et au milieu de la barque, un groupe de*

²⁶⁷ *En route pour Valmy*, Paris, Salon de 1869, n° 451.

Vendéens; deux officiers debout ; le jeune aide-de-camp qui sanglote et le vieux gentilhomme, grave et consterné, qui lève au ciel un regard douloureux ; trois soldats sont assis dans l'attitude du découragement. À côté du groupe un faisceau d'étendards ; plusieurs drapeaux tricolores, glorieux trophées de succès éphémères ; un drapeau blanc, celui du corps d'armée vaincu. Plus loin, les rameurs, et, à l'avant tout à fait, un jeune officier sombre et pensif, dont le chagrin, pour être contenu, n'en est que plus profond. La barque glisse paisiblement sur les eaux limpides du fleuve. Dans le lointain, on aperçoit la colline de Saint-Florent, surmontée de son église. »²⁶⁸

D'autres toiles plus anecdotiques²⁶⁹ figurent des scènes qui suscitent la pitié à l'égard des catholiques réprimés ou qui diabolisent leurs détracteurs. Marie-Félix Parmentier représente un *Incendie d'une chapelle en Vendée* (1864, Cholet, Musée d'art et d'histoire), où un personnage vole une statue (ou la protège-t-il ?) tandis que le ciel rouge de l'arrière-plan indique les incendies d'églises. On retrouve une fois encore Charles-Louis Müller avec *Une messe sous la Terreur* (Paris, Salon de 1863, n° 1373) où la cérémonie religieuse alors interdite se déroule dans un étroit intérieur privé et non à l'église. Gustave-Lucien Marquerie représente une autre messe clandestine avec *M. l'abbé Soyer, depuis évêque de Luçon, donnant la première communion à plus de quatre cents enfants, dans un pré de la paroisse de Chanzeaux (Vendée angevine), au risque d'être surpris par les Bleus ; scène du temps de la Terreur* (1870, Cholet, Musée d'art et d'histoire ; Paris, Salon de 1870, n° 1873). Adolphe Phalipon peint *Vendée, 1793*, qui se déroule l'année où la Vendée s'embrace, et voit son œuvre refusée par le jury du Salon (Paris, Salon des refusés de 1863, n° 456). Enfin, Louis Duveau expose en 1864 *Une messe en haute mer* (Paris, Salon de 1864, n° 651 ; Rennes, musée des beaux-arts), qui donne à voir les difficultés dans la pratique du culte pendant la période révolutionnaire²⁷⁰.

Deux toiles seulement évoquent la chouannerie : par Alfred Didier avec *l'Entrevue de Sombreuil et du général Hoche à Quiberon* (Paris, Salon de 1866, n° 588), et par le peintre déjà évoqué pour son épisode des guerres de Religion, Jules Ravel, avec *Les châteaux de Bretagne en 1793* (Paris, Salon de 1866, n° 1617).

²⁶⁸ GUEULLETTE Charles, *Les Ateliers de peinture en 1864*, Paris, Castel, 1864, p. 84-86.

²⁶⁹ Nous les intégrons tout de même dans cette réflexion car elles véhiculent une intention politique.

²⁷⁰ « Louis Duveau poursuit également à travers ses œuvres l'esprit de restauration catholique qui traversa tout le Second Empire. Sa Messe en haute mer, achetée par l'État qui l'envoya au musée des beaux-arts de Rennes, montre une communauté célébrant le culte qui lui était interdit sur ses terres par l'occupation des troupes anticléricales de la République », KOHLE Hubertus, *op. cit.*, p. 195.

La plupart des auteurs de textes sur la Révolution française, Martin, Lamartine, Thiers, présentent la Chouannerie et la Vendée comme des actes antipatriotiques et condamnables, et seuls quelques chefs vendéens sont valorisés pour leur courage. Aussi, il n'est pas étonnant de constater que l'iconographie de ces révoltes contre la République soit plutôt concentrée sur ces personnages. Elle tend à se développer vers des scènes chrétiennes, sans doute en raison des bons rapports que le pouvoir et l'Église entretiennent sous le Second Empire (bien que cela soit surtout le cas dans la première partie du régime). Il faut ajouter que la plupart des artistes cités sont nés au cœur de ces régions : on peut alors y voir une « iconographie à patriotisme régional »²⁷¹.

Quelques rares défenseurs de la Révolution française

Quelques rares représentations semblent transcrire une vision plus positive de la Révolution française : on peut en identifier quatre. Édouard Michel, peintre né à Lille qui n'apparaît dans aucun des dictionnaires biographiques d'artistes, présente au Salon de 1867 un *Marat écrivant son journal dans la cave du boucher Legendre* (Paris, Salon de 1867, n° 1073). Ce sujet rompt avec la traditionnelle représentation de Marat, son assassinat par Charlotte Corday. Représenter le Montagnard en vie et en pleine activité intellectuelle, et non pas mort en martyr ou en fanatique révolutionnaire, est non seulement original mais offre un regard positif sur un homme à la réputation controversée (en atteste le retrait de ses cendres du Panthéon en 1795 où il était entré en 1794).

Le titre de la toile d'Henri-Louis Dupray, *Vive la nation ! (1793)* (Paris, Salon de 1864, n° 635), laisse supposer que la scène représente la mort de Louis XVI en 1793, dont l'instant aurait été marqué par l'exclamation révolutionnaire du « vive la nation ! ». Ce cri devenu célèbre à l'issue de la bataille de Valmy²⁷² incarne l'idée même de la Révolution, la souveraineté du peuple ; le choix d'un tel titre suggère un positionnement de Dupray en faveur de 1789. Eugène-Louis Charpentier semble valoriser les mêmes idées dans sa toile présentée au Salon de 1869 *En route pour Valmy* (Paris, Salon de 1869, n° 451), qui est accompagnée dans le livret du Salon de la précision suivante : « *Les volontaires en*

²⁷¹ *Idem*, p. 196.

²⁷² « *Le cri de Valmy, c'est le mot de la situation, intervenant dans les vacances de la légalité pour combler le vide constitutionnel au sein duquel la France révolutionnaire se trouve provisoirement suspendue* », GUSDORF Georges, « Le cri de Valmy », *Communications*, 1987, n° 45, p. 117-118.

Champagne, septembre 1792 ». Ce sujet n'est pas inédit²⁷³, il avait notamment été utilisé pour l'un des bas-reliefs de l'Arc de Triomphe de la place de l'Étoile (François Rude, *Départ des Volontaires en 1792*, 1836) commandé sous la monarchie de Juillet. À travers une allégorie classique, l'œuvre incarne l'idée de sacrifice pour la liberté de la patrie, dans un but d'autant plus propagandiste qu'il s'agit de statuaire publique²⁷⁴. On retrouve ce thème dans la commande de la Seconde République de l'*Enrôlement des volontaires* à Thomas Couture, annulée après prise de pouvoir de Napoléon III²⁷⁵. Le sujet apparaît lors de l'Exposition universelle de 1855, où Auguste Vinchon présente une toile déjà exposée au Salon de 1850, *Enrôlements volontaires (22 janvier 1792)* (n° 4190). Il faut donc attendre 1869 pour que les Volontaires reviennent dans la peinture avec Eugène-Louis Charpentier. Le peintre Mathieu Geslin réalise une grande toile intitulée *Le Départ des Volontaires de la Côte d'Or* (Chaumont, musée ; Conservé à l'hôtel de ville. H. 232 ; L. 331 cm), qui n'est malheureusement pas datée ; toutefois, l'artiste étant actif au Salon entre 1859 et 1869, on peut imaginer que l'œuvre fut créée dans la même période. Il n'est pas étonnant de retrouver le sujet très républicain des Volontaires de 1792 dans la seconde moitié du Second Empire qui se libéralise, et d'autant plus après la publication de *Mme Thérèse, ou les volontaires de 1792* d'Erckmann-Chatrion, paru en 1863²⁷⁶.

Enfin, citons l'œuvre de Charles-Victor-Eugène Lefebvre, *Méhul enseignant les chants patriotiques au peuple de Paris* (Paris, Salon de 1870, n° 1659) : Etienne Henri Méhul était musicien et auteur de nombreux hymnes à la gloire de la patrie. L'œuvre représente un attroupement de personnes à condition sociale variable, incarnant le peuple français (le drapeau tricolore apparaît à l'arrière-plan) ; au centre de ce groupe se détache Méhul, debout sur un promontoire, qui tient un violon et semble mener le chant. À l'avant-plan, des pavés ont été descellés comme pour rappeler que le peuple dans la rue possède le pouvoir de l'insurrection. Cette peinture est patriotique, mais il ne faut pas pour autant en déduire que c'était là l'intention de Lefebvre car il s'agit très certainement d'une commande du Conservatoire impérial de musique, en lien avec la publication par son administrateur Théodore Lassabathie d'un ouvrage sur l'établissement, dans lequel il évoque Méhul.

²⁷³ Pour une étude des œuvres sur ce thème entre 1792 et 1850, voir GALIEGUE Josette, « L'Enrôlement des volontaires dans l'art français de 1792 à 1850 » in cat. exp., *L'enrôlement des Volontaires...op. cit.*, p. 165-171.

²⁷⁴ CHAUDONNERET Marie-Claude, *art. cit.*, 1988, p. 330.

²⁷⁵ Pour une étude détaillée de cette œuvre, voir cat. exp., *L'enrôlement des Volontaires...op. cit.*

²⁷⁶ Sur ce point, voir AMALVI Christian, « Le mythe des volontaires de 1792 dans la société française de la fin du Second Empire à la chute de la Troisième République », in cat. exp., *L'enrôlement des Volontaires...op. cit.*, p. 244-251.

Les représentations de la Révolution française peintes entre 1860 et 1870 présentent plusieurs points de convergence. D'une part, elles abordent presque toutes la période de la Terreur, 1792-1794. D'autre part, la majorité d'entre elles véhiculent une critique des excès de violence, du fanatisme de la foule barbare, des exécutions systématiques. D'autres peintres abordent la misère des catholiques et de la famille royale, ce qui permet une dénonciation indirecte des responsables. De manière générale, les œuvres semblent vouloir inciter à la modération, à préférer agir comme un Girondin plutôt que comme un Montagnard qui, à l'exemple de Robespierre, peut également mal finir.

Ainsi, les images de la Révolution sous le Second Empire ne servent pas de faire-valoir au patriotisme, ni à vanter les idéaux de liberté et de nation. Nous avons pu constater que pour cela, les artistes préfèrent représenter des épisodes des guerres de Religion, plus lointaines et peut-être moins douloureuses. Les peintures illustrant la période 1792-1794 expriment une lutte contre le fanatisme et ses débordements, contre les systèmes dictatoriaux. Peut-être peut-on y voir, en creux, une critique déguisée de l'autoritarisme des débuts du régime de Napoléon III, réprobation désormais rendue possible par des mesures plus libérales.

CONCLUSION DU CHAPITRE

La peinture à sujet historique entre 1860 et 1870 est iconographiquement riche et présente des objectifs divers. Elle est marquée par l'influence du développement de la littérature historique : les artistes s'inscrivent dans une démarche similaire à celle des historiens, et abordent des sujets dans le but d'édifier le peuple français. Ces peintres-historiens profitent de l'extension des connaissances et dans certains cas se font eux-mêmes chercheurs, afin de proposer des œuvres aux thèmes inédits et au plus près de l'érudition du temps. Toutefois, une majorité d'artistes utilise l'histoire avant tout comme un répertoire de sujets qui vont leur permettre de susciter des émotions chez le spectateur. Ils s'intéressent aux drames historiques qui bouleversent, ou aux scènes élégantes qui plaisent à l'œil. L'Histoire n'y est toutefois pas seulement un prétexte : des scènes de genre auraient pu faire l'affaire, sans avoir à s'encombrer des recherches archéologiques indispensables à ces sujets empruntés au passé. Les artistes choisissent de représenter des grands hommes car cela leur permet de mettre en scène une idéalisation du passé, d'une époque révolue (et tout particulièrement l'Ancien Régime), et d'entretenir un esprit de nostalgie. Cet idéal du temps jadis entre en corrélation avec l'idée d'un temps présent insatisfaisant, ce qui constitue une forme allégée d'historicisme.

Enfin, la dernière orientation majeure des peintres de sujet historique est le recours à l'histoire pour véhiculer une idéologie. Chez certains artistes dont les positions politiques ou religieuses nous sont connues, l'intention est très claire, mais ces cas restent rares. Nous avons surtout constaté la récurrence inédite de trois grands thèmes qui occupent donc une place particulière dans le paysage de la peinture entre 1860 et 1870 : la question des origines nationales, les affrontements entre les confessions, et la Révolution française. La problématique des racines de la nation constitue une réflexion majeure durant tout le XIX^e siècle, et nous avons observé son actualité sous le Second Empire. Les toiles sur les guerres de Religion, qui se multiplient, sont significatives d'une sensibilisation de la population entière à la cause protestante, mais révèlent aussi que le sujet est un vecteur pour dénoncer un monarchisme jugé absurde et une Église intolérante. À l'inverse, les œuvres sur la Révolution française présentent des partis-pris en faveur de ses victimes, et par là même développent une critique de la radicalité de ses acteurs et de l'oppression anticléricale. Ces deux principaux

sujets, guerres de Religion et Révolution française, ont constitué un terrain d'affrontement non-dévotionnel (il ne s'agit pas de peintures religieuses mais historiques) qui a opposé d'un côté les partisans de la monarchie et du catholicisme, et de l'autre les anticléricaux et le protestantisme.

Sans en déduire que chaque artiste a inscrit volontairement son œuvre dans une orientation ou une autre, les cohérences idéologiques qui se dégagent permettent de montrer que l'histoire peinte était un support, ou au moins une expression des principales idées répandues sous le Second Empire. Le gouvernement ne semble donc pas mener une véritable instrumentalisation de l'Histoire, ce que confirme Marie-Claude Chaudonneret lorsqu'elle écrit que « *le musée de Versailles est l'épilogue de la réappropriation de l'histoire nationale sous la Restauration* »²⁷⁷ ; il passe le flambeau aux artistes eux-mêmes, qui se font le relais des positions dominantes et nous en livrent une image somme toute plus réaliste. Plus encore, l'impact de ces œuvres peut se mesurer à la pérennisation de la représentation de certains personnages ou thèmes historiques (Madame Roland, Marie-Antoinette, Vercingétorix, Jeanne d'Arc, les Mérovingiens) sous la Troisième République et notamment dans les manuels scolaires. On peut ainsi supposer que la multiplication des images illustrant ces périodes historiques, au cours du Second Empire, contribue à forger dans les esprits une certaine vision de l'Histoire ; les artistes passent alors du rôle de relais à celui de véritables acteurs de l'histoire²⁷⁸.

²⁷⁷ CHAUDONNERET Marie-Claude, *op. cit.*, 1999, p. 215.

²⁷⁸ Nous nous inscrivons dans la continuité de la démarche de Thomas Gaehtgens qui dit : « *Les artistes sont des artistes – et non pas des historiens, c'est exact –, et pourtant notre connaissance et notre relation à l'histoire, mais surtout l'image – visuelle, sensitive – que nous nous forçons du passé proche ou lointain sont largement déterminées par des œuvres d'art* », GAEHTGENS Thomas W., *op. cit.*, p. 5.

CHAPITRE III. Diffusion de la peinture à sujet historique par la reproduction.

« *Le XIX^e siècle a bien été un grand siècle d'usages de l'image* »¹. Cette phrase de Maurice Agulhon est particulièrement juste concernant la seconde moitié du siècle où les techniques de reproduction de l'image connaissent des évolutions constantes. Le phénomène de la reproduction d'œuvres d'art et des rapports entre graveurs, peintres et photographes au XIX^e siècle a été bien étudié par Stephen Bann² : pour notre part, nous avons souhaité interroger le cas particulier de la peinture à sujet historique et de ses liens avec les techniques de reproduction entre 1860 et 1870. Ce genre occupe une place spécifique dans ces questions en raison de la narration interne des œuvres, de sa caractéristique possible de « tableau-récit ». Le parcours des toiles de ce genre s'achève fréquemment par leur diffusion à grande échelle, ainsi que le confirme François Pupil : « *La peinture d'histoire, c'est la leçon que proposait le Salon, qu'exposait ensuite le musée et que diffusait le libraire-éditeur* »³. Les procédés de diffusion de l'image, nous allons le voir, influencent les peintres de sujet historique et ces influences sont parfois réciproques.

La reproduction d'œuvres dans des ouvrages, dans les journaux ou dans des publications spécifiques est permise d'une part par l'amélioration des techniques, et d'autre part par le développement de la presse. Cette dernière devient au fil du XIX^e siècle un média de masse primordial ; la volonté de Napoléon III de la contrôler au début de son règne le

¹ AGULHON Maurice, « Préface », in MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves, SAVY Nicole (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992, p. 9.

² Nous renvoyons à son ouvrage : BANN Stephen, *Parallel lines, Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven & London, Yale University Press, 2001. Il se concentre en réalité principalement sur la première moitié du XIX^e siècle, interroge la question du statut d'œuvre originale (en lien avec l'ouvrage de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanique*, 1936, publié en 1955), du rôle de la photographie, du développement de la gravure au burin, ou de l'impact des images des batailles.

³ PUPIL François, *La mort du Téméraire, peintures d'histoire*, cat. exp., Nancy, musée des beaux-arts (7 avril-18 mai 1997), Ville de Nancy, 1997, p. 45.

montre bien. Même s'il faut attendre 1868 pour l'adoption de véritables lois⁴, la libéralisation progressive du régime après 1860 suscite l'essor de la presse d'opposition ainsi que de la presse populaire⁵. L'illustration y prend une place d'une importance croissante, contribuant à faciliter l'accès de tous à l'information. Aussi le journal *L'Illustration*, fondé en 1843, a fréquemment recours à la gravure puis également à la photographie dès 1858⁶.

Gravure, lithographie, procédés photomécaniques, les techniques se diversifient pour une meilleure diffusion des images sous le Second Empire⁷. Celles des grands personnages de l'histoire en bénéficient, ce que note François de Vergnette pour la Troisième République⁸. Marie-Noëlle Pichard, dans sa thèse sur la célébration des vertus civiques au cours de la même période, va plus loin encore en disant que la gravure a permis de rendre la peinture d'histoire moins élitiste, et que les fonctions documentaires et commémoratives de la peinture sont prises en charge par la photographie⁹. Si nous ne pouvons aller jusqu'à cette affirmation pour le Second Empire, l'instantané n'existant pas encore, il reste clair que les procédés de reproduction permettent déjà une meilleure diffusion de la peinture à sujet historique, contribuant ainsi à sa démocratisation et à la vulgarisation de l'histoire.

Si la reproduction d'une toile n'est pas chose nouvelle sous le Second Empire, les prises de position à son égard sont encore variables. Une série d'articles parus dans la *Gazette des beaux-arts* est consacrée à la section gravure de l'exposition du Salon : l'auteur, Philippe Burty, parle tout d'abord de la gravure comme du parent pauvre de la peinture, et la présente d'une manière très négative en 1864. Les années suivantes, en revanche, les louanges abondent, et il se réjouit notamment la création de la Société Française de Gravure en 1868. Cette progression positive est-elle liée à une meilleure opinion générale, à une amélioration

⁴ Mai 1868, loi de libéralisation de la presse. ENCREVÉ André, *Le Second Empire*, Paris, PUF, 2004, p. 112.

⁵ Pour une étude historique de la presse au XIX^e siècle, voir CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 2004.

⁶ GERVAIS Thierry, « D'après photographie », *Études photographiques*, 13 juillet 2003, [En ligne], mis en ligne le 11 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index347.html>. Consulté le 10 septembre 2012.

⁷ « Sous le Second Empire naît un nouveau type de marché dans lequel les artistes [...] doivent vendre pour vivre. [...]. La photographie de reproduction d'œuvres d'art apparaît comme une pratique prometteuse pour les services qu'elle est susceptible de rendre aux artistes ». BOYER Laure, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques*, 12 novembre 2002, [En ligne], mis en ligne le 12 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/320>. Consulté le 28 avril 2015.

⁸ VERGNETTE François de, « Les héros du passé national mis en scène par la peinture d'histoire, des années romantiques à la belle époque », AMALVI Christian (dir.), *Les Mouvements religieux et culturels en France de 1800 à 1914*, Paris, Sedes, 2001, p. 172.

⁹ « Ainsi, les progrès techniques sont-ils aussi à l'origine d'une diffusion généralisée des tableaux d'histoire et d'un élargissement considérable de l'audience d'un art, autrefois élitaire et de ce fait souvent abscons. » PICHARD Marie-Noëlle, *La célébration des vertus civiques dans la peinture d'histoire en France de 1871 à 1914*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Rudel, université Panthéon-Sorbonne, 1980, vol. 1, p. 10.

des techniques, à l'instauration d'un cours de gravure en 1864 à l'École des beaux-arts¹⁰ ? Quoi qu'il en soit, les artistes, les éditeurs et la presse s'y intéressent et l'exploitent davantage année après année.

I. Reproductions de la peinture à sujet historique : une image du goût ?

Dès lors qu'une œuvre est reproduite, sa diffusion surpasse celle que lui assurent l'exposition au Salon, dans un musée ou une critique dans la presse spécialisée. Un grand nombre d'œuvres ne nous sont actuellement connues que par leur reproduction, ce qui prouve le succès de ces procédés sur le long terme. La reproduction garantit donc une pérennité, et ainsi que Stéphane Paccoud l'a dit à propos des toiles de genre historique, elle est un « *facteur de succès* »¹¹. Le choix des œuvres qui bénéficieront de cette visibilité est effectué par divers acteurs : concernant les peintures à sujet historique, ce rôle est principalement joué par les photographes, la presse et les maisons d'édition.

A. Albums photographiques et de gravures des Salons : le goût officiel ?

Photographes et graveurs, dont la profession s'est développée progressivement au cours de la première moitié du XIX^e siècle, contribuent à conditionner la renommée d'une œuvre. Plusieurs d'entre eux travaillent à partir des créations exposées aux Salons, ce qui laisserait supposer qu'ils diffusent au moins le goût du jury, sinon celui de l'État.

Plusieurs albums photographiques des Salons sont issus d'une commande effectuée par l'Administration des beaux-arts. À partir de 1864, cette dernière demande à Charles Michelez de réaliser une campagne de photographie des peintures et sculptures acquises ou commandées par l'État¹². Le choix des œuvres est ici prédéterminé, et toutes les toiles à sujet

¹⁰ Poste de professeur de gravure en taille-douce, occupé par Louis-Pierre Henriquel-Dupont à partir du 1^{er} janvier 1864. CHAPPEY Frédéric, « Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme*, 1996, n° 93, p. 101.

¹¹ PACCOD Stéphane, « L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toutes ses gravures, *Succès et diffusion du genre historique en Europe* », in BANN Stephen, PACCOD Stéphane (dir.), *L'invention du passé, Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, tome II, cat. exp., musée des beaux-arts de Lyon (19 avril-21 juillet 2014), Paris, Hazan, 2014, p. 100.

¹² Nos renseignements sur les albums Michelez proviennent des notices en ligne sur le site des Archives nationales de France.

http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_collect-suite-historique.htm (consulté le 14 avril 2015).

historique achetées par le gouvernement figuraient donc dans les albums. Toutefois, ceux-ci ne jouent sans doute pas un rôle déterminant pour la diffusion des œuvres : ces albums sont essentiellement à l'usage de l'Administration, et les achats de l'État avaient souvent d'emblée une visibilité supérieure à celle des autres toiles en raison de leur présentation dans les grands musées parisiens. En 1861, l'État s'était aussi porté acquéreur de l'album de photographies du Salon de 1861 que Pierre-Ambroise Richebourg (1810-1875) avait réalisé, mais ce dernier n'effectue pas de sélection et photographie la totalité de l'exposition. Ces exemples révèlent l'intérêt du gouvernement pour les reproductions photographiques, mais aussi l'absence d'impact réel de ces recueils.

Les albums d'Ernest-Philippe Boetzel (1830-1913)¹³ sont également des recueils de reproductions d'œuvres, dans ce cas-ci par la gravure, présentées aux Salons de 1865, 1869 et 1870¹⁴. Cet artiste aux multiples talents fut peintre mais aussi graveur sur bois¹⁵ : il grave les œuvres pour ses albums à partir de dessins réalisés par les artistes eux-mêmes. Chaque album comprend entre quarante-cinq et cinquante gravures, ce qui ne constitue qu'une maigre portion du nombre total de numéros du Salon. L'artiste procède donc à une sélection personnelle. La notice biographique du dictionnaire Bénézit indique que ces albums « *reproduis[ent] les meilleurs tableaux du Salon* »¹⁶. Mais là encore, sur quels critères l'excellence des œuvres est-elle jugée ? Sur les trois albums, seules neuf peintures à sujet historique ont été choisies, au profit de paysages et de scènes de genre alors très aimés du public. En voici la liste : du Salon de 1865, Alphonse de Neuville, *Sentinelle avancée*, et Alexandre Protais, *Un enterrement en Crimée* ; du Salon de 1869, Alphonse de Neuville, *Éclaireurs d'avant garde* (toile achetée par l'État), Jules-Elie Delaunay, *Peste à Rome* (toile achetée par l'État), et John Lewis Brown, *Le comte de Saxe* ; du Salon de 1870, Pierre-Charles Comte, *Marie Touchet* ; Édouard Detaille, *Engagement de cosaques, 1815*, Évariste Luminais, *En vue de Rome* (toile achetée par l'État), Charles-Dominique Lahalle, *Conseil de guerre au Mexique*.

¹³ FUSCH François-Joseph, « Boetzel Philippe Ernest », in KINTZ Jean-Pierre (dir.), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 2004, n° 43, supplément A-B, p. 4499.

¹⁴ Album Boetzel, *Le Salon de 1865, Cinquante tableaux et sculptures dessinés par les Artistes Exposants*, Paris, bureau de la Gazette des beaux-arts, 1865. Album Boetzel, *Le Salon de 1869, exposition des beaux-arts*, Paris, librairie de veuve Berger-Levrault et fils, 1869. Album Boetzel, *Le Salon de 1870, exposition des beaux-arts*, Paris, librairie de veuve Berger-Levrault et fils, 1870. Nous ne nous intéressons ici qu'aux trois premiers albums (réalisés avant 1870), mais Boetzel a poursuivi cette entreprise jusqu'en 1876.

¹⁵ François Joseph Fusch dit qu'il était à la fois peintre, graveur, fusainiste et illustrateur. FUSCH François-Joseph, *art. cit.*, p. 4499.

¹⁶ BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, tome 2, p. 455.

Parmi ces neuf gravures, une majorité concerne la peinture militaire d'Alphonse de Neuville, Alexandre Protais et Édouard Detaille, et ce ne sont que dans trois cas des œuvres qui furent achetées par l'État. Boetzel ne fait donc pas sa sélection en fonction des acquisitions officielles, mais suivant ses propres goûts, et surtout dans un intérêt commercial : les albums étaient vendus 5 francs, et 10 francs pour l'exemplaire de luxe¹⁷. Aussi, nous pouvons voir dans le choix des œuvres une image du goût du public averti, d'une bourgeoisie dont les finances ne permettent pas nécessairement l'acquisition d'une œuvre originale, mais aisément d'un album de gravures sur bois. Au-delà d'un intérêt de cette frange de la population pour la peinture de genre et le paysage, notons aussi le goût pour les sujets militaires anecdotiques, et en 1870 celui pour les sujets touchant à l'histoire nationale passée, ici moderne et gauloise.

B. Journaux : le *Magasin Pittoresque* et *l'Illustration*, une certaine passivité

La presse illustrée est un support de reproduction d'œuvres dont la diffusion est nettement supérieure aux albums des Salons, et dont on peut supposer l'importance de l'impact sur le public. Nous avons donc choisi d'étudier systématiquement les copies de peintures à sujet historique imprimées dans la presse, et plus spécifiquement dans le *Magasin Pittoresque* et dans *L'Illustration*. Ces deux journaux couvrent un éventail large du public : le premier est une revue populaire tandis que le second est plutôt un journal d'opposition¹⁸ ; tous deux sont, d'après Chantal Georgel, parmi les journaux les plus connus du Second Empire¹⁹.

Dans le *Magasin Pittoresque* entre 1860 et 1870, les gravures viennent illustrer les articles : les œuvres reproduites dépendent donc des sujets développés. Certaines gravures, en revanche, semblent être à l'origine de la rédaction d'un article sur le thème développé dans l'œuvre. Ainsi en 1862 un texte sur les cages de Louis XI et sur l'emprisonnement de Jean Balue est publié dans le journal en accompagnement de la gravure de la toile de Jean-Léon Gérôme, *Louis XI visitant le Cardinal La Balue*, qui daterait de 1853²⁰. Le *Magasin* ne cherche donc pas à s'inscrire dans l'actualité de la peinture. Il présente dans ses pages, en

¹⁷ Cela ne concerne que l'année 1865, le prix n'est pas indiqué pour les albums de 1869 et 1870.

¹⁸ TRUESDELL Matthew, *Spectacular Politics, Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870*, Oxford University Press, 1997, p. 9.

¹⁹ GEORGEL Chantal, « Le Musée en représentation », in MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves, SAVY Nicole (dir.), *op. cit.*, p. 144.

²⁰ Voir Partie II, chap. 2, note de bas de page n° 96. La gravure parut dans Le *Magasin Pittoresque* de janvier 1862, tome XXX, p. 9 (dessin de Bocourt).

1862, la reproduction de l'œuvre de Gérôme réalisée par le graveur Charles Tamisier, et la même année elle est également photographiée par Richebourg²¹ : la croissance de la notoriété du peintre explique sans doute l'engouement que suscitent ses créations. En 1863, c'est la toile de Joseph Caraud, le *Retour du Grand Condé après la bataille de Senef (1674)* (Paris, Salon de 1863, n° 327), qui est reproduite dans le cadre d'un court article évoquant la scène²². En 1870, c'est pour l'article intitulé « Dernières années de Louis XI » qu'est publiée une gravure du tableau de Pierre-Charles Comte, *Bohémiens faisant danser des petits cochons devant Louis XI malade* (Paris, Salon de 1869, n° 531)²³.

Le *Magasin Pittoresque* ne se soucie donc pas d'informer ses lecteurs de l'actualité de la peinture, mais utilise l'image comme moyen d'attirer leur attention sur des sujets divers. Remarquons toutefois que l'histoire n'est que peu présente dans les articles, et en conséquence la peinture à sujet historique y est quasi absente. Les œuvres reproduites (pour la plupart de la peinture de paysage, de genre et religieuse) ont une fonction exclusivement décorative, car cet hebdomadaire ne s'adresse pas à un public érudit et potentiellement acquéreur.

C'est en revanche le cas de *L'Illustration*. Ce journal est destiné à une clientèle plus fortunée qu'il informe des événements tels que les expositions ou les créations de musées. Il fait aussi paraître une critique des Salons accompagnée de la reproduction de certaines des œuvres qui y sont présentées. Parmi les peintures sur l'histoire nationale qui sont gravées et publiées dans *L'Illustration*, nous remarquons qu'une grande majorité des toiles correspondent aux commandes ou aux achats de l'État, et presque toutes sont des peintures de batailles (voir annexe 16). Ainsi, bien que n'étant pas un journal au service du régime, *L'Illustration* reproduit les œuvres cautionnées par le gouvernement : est-ce parce que la tradition du XIX^e siècle veut que l'État oriente le goût général, ou parce que cet organe de presse disposait uniquement de reproductions de ces sujets, ou encore parce que ces œuvres illustrent des *événements*, ce qui correspond à la ligne directrice du journal qui est l'« information utile »²⁴ ? Ces questionnements concernent exclusivement les reproductions, puisque le texte en lui-même ne s'attache pas à ce genre de restrictions ; en revanche, chaque

²¹ D'après Dominique de Font-Réaulx, l'œuvre est photographiée en 1862 par Richebourg : FONT-RÉAULX Dominique de, DES CARS Laurence, PAPET Édouard (dir.), *Jean-Léon Gérôme, 1824-1904 : l'histoire en spectacle*, cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (15 juin-12 septembre 2010), Paris, Musée d'Orsay (19 octobre 2010-23 janvier 2011), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, (1^{er} mars-22 mai 2011), Paris, Flammarion, 2010, p. 220.

²² Le *Magasin Pittoresque* de décembre 1863, tome XXXI, p. 405 (dessin de Calon).

²³ Le *Magasin Pittoresque* de janvier 1870, tome XXXVIII, p. 85 (dessin de Lavée).

²⁴ Jean-Pierre Bacot dit que le but de *L'Illustration* est la diffusion de « connaissances historiques utiles ». BACOT Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^e siècle, une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005, p. 51

toile gravée fait l'objet d'un commentaire plus ou moins long. L'ambition événementielle de ce journal l'a conduit à reproduire les œuvres « choc », celles qui font parler, et ainsi surtout celles acquises par l'État. D'une certaine manière, ce dernier orientait – indirectement – le goût du public par le biais de ces reproductions, mais cette action restait limitée, les œuvres étant essentiellement des peintures de batailles que le grand public n'achète pas. Reste une forme de propagande par l'image en faveur des actions militaires engagées par l'État, point sur lequel nous reviendrons.

Ces deux cas particuliers nous indiquent que la peinture à sujet historique n'est pas prioritaire dans la presse, et que l'image de l'histoire n'est pas utilisée dans des buts propagandistes par ces journaux.

C. Le cas de la maison Goupil : le goût de la bourgeoisie, publicité et démocratisation

Dès sa fondation en 1827, la maison Goupil s'est positionnée sur plusieurs fronts du marché de la diffusion de l'art. Éditeur, marchand d'art, imprimeur, mécène d'artistes, organisateur de Salons, Adolphe Goupil développe autant les services qu'il propose que les techniques qu'il utilise²⁵. Le succès de son entreprise est croissant, et connaît son plein épanouissement sous le Second Empire²⁶.

Les catalogues de publications, publiés deux fois par an, largement diffusés, et au sein desquels figurent certaines de nos peintures à sujet historique, nous indiquent les types de reproductions proposés : les différentes formes de gravures (mezzo-tinte, aquatinte, manière noire, burin) et la lithographie sont des techniques assez traditionnelles, auxquelles sont ajoutés les procédés photomécaniques récents que Goupil exploite à partir de 1858. Ce dernier regroupe les œuvres qu'il copie grâce à ces techniques modernes dans les albums intitulés *Galerie photographique*, puis dès 1860 apparaissent les séries *Musée Goupil* et *Cartes de visite*. Les *Cartes album* ne seront créées qu'en 1872²⁷. La décennie 1860 constitue un

²⁵ Voir LAFONT-COUTURIER Hélène, « La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question », *Revue de l'art*, n° 112, 1996-2, p. 59-69.

²⁶ BIGORNE Régine, « La maison Goupil avant Goupil et Cie », *État des lieux*, n° 2, Bordeaux, musée Goupil, 1999, p. 35.

²⁷ Sur ce point, voir RENIÉ Pierre-Lin, « Goupil & Cie à l'ère industrielle, la photographie appliquée à la reproduction des œuvres d'art », *État des lieux*, n° 1, Bordeaux, musée Goupil, 1994, p. 89-114.

moment de développement de ces techniques : « À partir des années 1860, la reproduction photographique devient courante chez les artistes pour vulgariser leurs œuvres »²⁸.

L'objectif de la maison Goupil est avant tout de vendre. La ligne éditoriale doit donc répondre aux attentes du public. De manière générale, l'entreprise privilégie la copie de toiles portant sur l'Antiquité, la Renaissance et le XVIII^e siècle²⁹. Le succès des sujets historiques est prouvé par l'exploitation ininterrompue des œuvres de Paul Delaroche³⁰. Goupil s'adapte au goût de sa clientèle, essentiellement bourgeoise, et sélectionne les œuvres qui seront reproduites en fonction de leur succès auprès d'elle. Ses catalogues constituent donc un bon indicateur du goût du public bourgeois.

Le relevé des mentions de reproductions de peinture à sujet historique au sein des catalogues de vente entre 1860 et 1870 (voir annexe 17) révèle tout d'abord qu'une majorité sont reproduites en photographie : Goupil exploite ce médium au maximum dès qu'il le maîtrise. Ensuite, les mêmes noms d'artistes reviennent tout au long de la décennie, attestant une certaine fidélité qui se maintient, on l'imagine, tant que les œuvres conviennent au public. Ce mode de fonctionnement du marchand-éditeur qui valorise un artiste a été analysé par Harrison et Cynthia White comme une caractéristique du XIX^e siècle³¹. Les favoris de Goupil étaient Paul Delaroche et Jean-Léon Gérôme³², mais l'on découvre aussi dans les catalogues les noms de peintres de sujet historique : Hippolyte Bellangé, dont la reproduction des œuvres se poursuit jusqu'à l'année précédant sa mort en 1866 ; Paul-Alexandre Protais. Sans surprise, ces deux artistes sont fréquemment concernés par des achats et commandes de l'État (voir partie III, chapitre 1), ce qui renforce leur notoriété. Pourtant, nous verrons que Protais ne bénéficie des libéralités gouvernementales qu'à partir de 1864, alors que Goupil photographie et diffuse ses œuvres dès 1863 : c'est donc plutôt ce dernier qui a radicalement propulsé le jeune peintre sur le devant de la scène artistique.

²⁸ BOYER Laure, *art. cit.*

²⁹ Sur ce dernier aspect, voir la thèse de Régine Bigorne, *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIX^e siècle, le néo-XVIII^e siècle et la maison Goupil*, thèse de doctorat sous la direction de SABOYA Marc, université Bordeaux 3, 2000.

³⁰ LAFONT-COUTURIER Hélène, « Le mariage de l'art et de la raison commerciale », *État des lieux*, n° 2, Bordeaux, musée Goupil, 1999, p. 59.

³¹ WHITE Harrison et Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 (1965).

³² Sur les liens entre Gérôme et Goupil, voir le LAFONT-COUTURIER Hélène (dir.), *Gérôme et Goupil : art et entreprise*, cat. exp., Bordeaux, Musée Goupil (12 octobre 2000-14 janvier 2001), New York, Dahesh museum of art (6 février-5 mai 2001), Pittsburgh, The Frick art & historical center (7 juin-12 août 2001), Paris, RMN, 2000. Sur les rapports entre Delaroche et Goupil, voir RÉNIÉ Pierre-Lin, « Delaroche par Goupil, portrait du peintre en artiste populaire », in ALLEMAND-COSNEAU Claude, JULIA Isabelle, *Paul Delaroche, un peintre dans l'Histoire*, cat. exp., Nantes, musée des beaux-arts (22 octobre 1999-17 janvier 2000), Montpellier, pavillon du musée Fabre (3 février-23 avril 2000), Paris, RMN, 1999, p. 173-199.

Protais verra quatre de ses œuvres reproduites au cours de la seconde moitié de l'Empire, chacune passant par plusieurs supports. Le cas de cet artiste est révélateur des stratégies économiques de la maison Goupil. En 1863, les deux toiles présentées au Salon de la même année, *Le matin avant l'attaque* et *Le soir après le combat* (Paris, Salon de 1863, n° 1541 et n° 1542, Chantilly, musée Condé), sont éditées dans le format « carte de visite », vendues 1 franc. En 1865, les œuvres sont diffusées dans une version gravée à l'aqua-tinta par Frédéric Dubois Tesselin, pour un prix compris entre 25 et 50 francs (selon la qualité et le papier). La même année nous retrouvons les deux toiles photographiées pour les *cartes de visite*, toujours à 1 franc, ainsi qu'une version pour la collection « Galerie photographique » vendue 6 francs. En 1866 sont toujours vendues les *cartes de visite*, puis en 1869 ce sont deux nouvelles versions gravées par John Ballin, aux prix compris entre 30 et 120 francs. La première gravure de *Avant l'attaque* (par Tesselin) est présentée au Salon de 1865 (section gravure, n° 3292), tandis qu'*Après le combat* ne figure qu'à l'exposition de 1869 (gravée par John Ballin, n° 3893). Le catalogue d'avril 1869 nous fournit l'explication de ce duo de graveurs : « Ces deux planches gravées par M. Ballin [...] remplacent celles publiées à la fin de 1863, au prix de 25 francs. Ces deux dernières planches, entièrement usées, ont été détruites »³³. Cette indication, unique dans les catalogues de vente entre 1860 et 1870, prouve l'intensité de l'exploitation des plaques.

Le succès des reproductions des créations de Protais est sans doute ce qui a conduit la maison Goupil à s'intéresser à deux autres de ses toiles : en 1866, une version photographique des *Vainqueurs (retour au camp)* (toile présentée au Salon de 1865, n° 1760) entre dans la collection des cartes de visites, et une gravure intitulée *Souvenir de la Patrie*, par Masson, est effectuée à partir de la toile *Une sentinelle (souvenir d'automne en Crimée)* (Paris, Salon de 1861, n° 2619). L'original de la gravure au titre *Retour dans la Patrie*, reproduite par Ballin et qui apparaît dans les catalogues de vente, n'a en revanche pas pu être identifié.

L'exemple de Protais montre que Goupil teste la bonne réception des œuvres avant de les décliner dans des versions différentes, et qu'il cherche à proposer une offre adaptée à toutes les bourses, les prix s'échelonnant de 1 franc à 120 francs. Le grand nombre de reproductions des créations de cet artiste confirme l'intérêt du public pour ces sujets.

L'étude des œuvres choisies par la maison Goupil amène au constat que la sélection n'a pas de lien direct avec les achats de l'État, et nous permet ainsi de mieux cerner le goût en

³³ Catalogue de vente de la maison Goupil et compagnie, 42^e supplément, avril 1869. Archives du musée Goupil, Bordeaux.

matière de sujets historiques d'une certaine partie de la clientèle du Second Empire, la bourgeoisie.

On constate tout d'abord une récurrence des thématiques martiales (batailles ou vie des soldats), exploitées par Hippolyte Bellangé (cinq œuvres), Alexandre Protais (cinq œuvres), et Eugène-Louis Charpentier (une œuvre).

Les sujets relatifs à l'époque moderne abordée sous un angle anecdotique sont également présents grâce aux œuvres de Joseph Caraud (« Louis XVI à la forge du palais de Versailles », qui correspond à la toile *Le roi Louis XVI dans son atelier de serrurerie*, Salon de 1865, n° 360) et de Jean-Léon Gérôme (*Louis XIV et Molière*, d'après la toile présentée au Salon de 1863, n° 769). L'engouement pour Marie Stuart se constate aux reproductions des toiles d'Édouard Hamman (*Marie Stuart quittant la France*, 1863) et Louis Schutzenberger (*Marie Stuart en Écosse*, Salon de 1861, n° 2849).

Plus intéressant encore est l'essor de l'exploitation des sujets inspirés des guerres de Religion (jusqu'aux conflits faisant suite à la Révolution française), dont nous avons noté l'importance après 1860 (voir partie II, chapitre 2) : en 1863 est intégrée à la collection des *cartes de visite* une photographie intitulée *Mort du marquis de Lescure*, réalisée à partir d'une œuvre de Lucien de Latouche (présentée au Salon de 1863 sous le titre *De Lescure blessé mortellement*, n° 1105). Le sujet a dû connaître un certain succès, car en janvier 1865 la même œuvre apparaît dans la collection *Galerie photographique* en plus d'être rééditée en *carte de visite*. À celle-ci est ajoutée une reproduction d'une autre toile de Lucien de Latouche, *Henri de Larochejacquelin et le prince de Talmont campant à Mayenne en 1793* (présentée au Salon de 1864, n° 1115), qui sort directement dans les deux collections *Galerie photographique* et *Carte de visite*. En janvier 1865 également, la maison Goupil commence à exploiter le travail du peintre protestant Pierre-Antoine Labouchère : *Les Réformateurs* (toile initiale non-identifiée) paraît dans les collections *Musée Goupil* et *Cartes de visite* ; une toile de 1857 est également reproduite, *Luther à la diète de Worms*, dans la *Galerie photographique* et d'emblée dans deux formats et deux tarifs différents (H. 21 ; L. 32 cm, 10 francs ; H. 15 ; L. 22 cm, 6 francs). La *Mort de Calvin*, d'un certain Jacott, connaît la même diffusion. On retrouve la plupart de ces offres en 1866, date à laquelle est ajoutée à la vente une gravure au burin réalisée à partir de l'œuvre de Charles-Louis Müller, *Une messe sous la Terreur* (Paris, Salon de 1863, n° 1373). Ainsi, entre 1863 et 1866, l'offre relative à ces sujets s'est démultipliée.

À partir des sélections faites par la maison Goupil, nous pouvons tirer les mêmes conclusions que celles de l'étude du catalogue des peintures à sujet historique entre 1860 et

1870 : intérêt pour le passé anecdotique et sentimental, pour les épisodes militaires et pour les guerres de religion. Les peintres de sujet historique répondaient donc aux goûts principaux de la clientèle, à laquelle ils s'adaptaient. L'intérêt de la bourgeoisie pour les sujets historiques était donc bien présent sous le Second Empire. Un certain nombre des œuvres que nous venons de citer seront par la suite reproduites sous la forme des « Cartes Album », dont la série est créée en 1872 (voir annexe 18).

Qu'elle soit réalisée par l'artiste lui-même (un bon nombre de peintres pratiquait la gravure) ou par un graveur spécialisé, la reproduction présentait un intérêt publicitaire indéniable, car elle favorisait la diffusion d'une œuvre ou du nom de l'artiste, et ainsi la vente des originaux³⁴. Les artistes en avaient bien conscience, et les contrats signés avec la maison Goupil étaient monnaie courante. C'est notamment le cas de Jules Kienlin : supposant sans doute que sa toile *Marie Stuart distribuant ses bijoux, la veille de sa mort* (Paris, Salon de 1868, n° 1361) ne serait pas achetée par l'État, il avait cédé à Goupil les droits de reproduction :

*« Il est vrai que j'avais concédé à ces Messieurs le droit qu'ils réclament et j'étais loin de me douter que cela put avoir aucune conséquence, mon but unique était de m'assurer ainsi la publicité dont dispose cette grande maison, et je n'ai jamais eu aucune arrière pensée de profit personnel en faisant cette concession. Ces messieurs me l'avaient demandé bien avant que je pusse espérer que vous voudriez consentir à faire l'acquisition de mon tableau. »*³⁵

Ce courrier que Kienlin écrit au comte de Nieuwerkerke montre bien que les artistes cherchent avant tout à vendre à l'État. Kienlin n'a certainement pas eu l'opportunité d'attendre, et la rentrée d'argent proposée par le marchand d'art lui était sans doute nécessaire. Au contraire, Marius Abel préfère refuser de vendre son œuvre (*M. et Mlle de Sombreuil devant le tribunal de l'Abbaye, le 4 septembre 1792*, Paris, Salon de 1863, n° 1) à Goupil afin de laisser au gouvernement le temps de se positionner, ce qu'il fit. Peu de temps après, Goupil offre à nouveau d'éditer la toile, au « *grand bonheur* » de l'artiste³⁶.

³⁴ « Une gravure de reproduction d'une œuvre d'art est une bonne publicité et facilite probablement la vente de l'original. L'importance quantitative de ces toiles tant dans les catalogues [de la maison Goupil] que dans les galeries témoigne de leur puissance commerciale. En devenant un objet d'investissement, l'œuvre d'art change de statut », LAFONT-COUTURIER Hélène, « Le mariage de l'art... », *art. cit.*, p. 59.

³⁵ Lettre de Jules Kienlin au comte de Nieuwerkerke, AN, F²¹/151 (dossier Kienlin, *Marie Stuart distribuant ses bijoux, la veille de sa mort*).

³⁶ « Lors de l'exposition, Monsieur Goupil offrit à Monsieur Abel de lui acheter son tableau pour l'éditer, M. Abel a refusé de le vendre, préférant attendre et encourir le choix du gouvernement puisqu'il plaçait ce choix bien au dessus d'une question d'intérêt. Monsieur Goupil offre maintenant d'éditer le tableau ce qui serait un

Les peintres avaient donc bien conscience des atouts publicitaires dont ils bénéficiaient grâce à la cession des droits d'une œuvre à la maison Goupil. En effet, cette dernière pouvait accorder les droits de reproduction à la presse, ce qui multipliait les chances d'un artiste pour que son travail soit vu. Nous le constatons avec Alphonse de Neuville : sa toile *Éclaireurs d'avant-garde passant une rivière, Crimée* exposée au Salon de 1869 (n° 1801) est acquise par l'État ; le 23 mai 1869 l'artiste, approché par la maison Goupil, envoie un courrier au surintendant des Beaux-Arts pour lui demander d'accepter que l'œuvre soit photographiée. De Neuville argumente pour que l'autorisation soit accordée, insistant sur son désir de profiter de « *l'immense publicité qui [lui] est offerte* »³⁷. L'administration accède à la requête, et le 12 juin 1869, une version gravée est publiée dans le *Monde Illustré*.

La gravure et la photographie garantissent donc la diffusion de la peinture à sujet historique à un plus large public. Cela s'inscrit d'ailleurs dans les objectifs initiaux de la photographie annoncés dans *L'Artiste* par Jules Janin en 1839 : « [Le daguerréotype] est destiné à populariser chez nous, et à peu de frais, les plus belles œuvres des arts dont nous n'avons que des copies coûteuses et infidèles »³⁸. Vingt ans plus tard, le matériel s'est amélioré, tout comme la perception de la photographie³⁹. Grâce à la diversité des médias et des prix proposés, ces techniques nouvelles contribuent à la démocratisation économique de l'art, tandis que l'adaptation des sujets historiques au goût de la clientèle bourgeoise, amatrice de scènes de genre, induit une démocratisation intellectuelle de l'art.

grand bonheur pour Monsieur Abel mais M. Goupil ne fera cette édition que si le tableau est placé dans un musée à proximité des artistes ». Lettre de Marius Abel au comte de Nieuwerkerke, 9 septembre 1863. AN, F²¹/113 (dossier Marius Abel, *M. et Mlle de Sombreuil devant le tribunal de l'Abbaye, le 4 septembre 1792*).

³⁷ Lettre d'Alphonse de Neuville au surintendant des beaux-arts, 25 mai 1869. AN, F²¹/166 (dossier Alphonse de Neuville, *Éclaireurs d'avant garde passant une rivière, Crimée*).

³⁸ FONT-RÉAULX Dominique, BOLLOCH Joëlle, *L'œuvre d'art et sa reproduction*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay (27 juin-24 septembre 2006), Paris, Cinq Continents, 2006, cité p. 7.

³⁹ Si l'estampe de reproduction était vue comme une technique prestigieuse, la photographie fait longtemps polémique : voir à ce sujet l'ouvrage de ROUBERT Paul-Louis, *L'image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris, Monum, 2006.

II. La création de gravures à sujet historique : un outil pédagogique

A. Un outil pédagogique : vulgariser l'histoire

Les usages et les modes de diffusion de l'image se développent au XIX^e siècle afin de permettre à l'art de se démocratiser, nous l'avons vu, mais aussi afin qu'elle puisse servir d'outil pédagogique. L'instruction s'améliore tout au long du XIX^e siècle, et la maîtrise de la lecture progresse de 20 %⁴⁰, en parallèle de la multiplication du nombre des journaux. L'amélioration des techniques de reproduction a permis que la presse soit illustrée, ce qui était indispensable pour séduire une population encore majoritairement illettrée⁴¹.

L'illustration est donc utilisée dans de nombreux domaines : dans la presse écrite, dans les publications d'ouvrages historiques ou littéraires, ou encore artistiques. À la fin années 1850, certains livres sur l'art comportent des photographies ; l'Administration des beaux-arts, mesurant leur utilité, les distribue aux écoles d'art de province et aux musées⁴². Quelle que soit la forme que prend la publication illustrée, le but est similaire, ainsi que l'explique Chantal Georgel à propos du *Magasin pittoresque* :

« *Le Magasin pittoresque développe ainsi l'image (symbolique) d'un musée encyclopédique, dont il serait le catalogue illustré. Ce catalogue illustré [...] joue un rôle identique à celui des livrets de musées : mettre les œuvres à portée morale et intellectuelle d'un public qui n'y entend rien, un public auquel il faut donc tout "expliquer".* »⁴³

Dans les années 1860-1870, le nombre d'ouvrages historiques qui paraissent ou qui sont à nouveau publiés dans des versions illustrées se multiplie. Après avoir conquis sa place en tant que discipline scientifique, l'histoire cherche désormais à toucher un public aussi large que possible. L'exemple d'Henri Martin le montre bien : en 1833-1836, il publie son *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1789*, qui connaît un certain succès ; à partir de 1865, il fait paraître une *Histoire de France populaire*, dont le titre annonce l'intention, en sept volumes illustrés de près de 1700 gravures. Dans le même esprit, certains ouvrages parus au début du XIX^e siècle connaissent des rééditions augmentées de gravures, comme l'*Histoire de France* de Jules Michelet, l'*Histoire de la Révolution* d'Adolphe Thiers, ou encore

⁴⁰ PLESSIS Alain, « Pouvaient-on penser librement sous le Second Empire ? », in TULARD Jean, (dir.), *Pourquoi réhabiliter le Second Empire ?* Paris, Giovanangeli éditeur, 1995, p. 102.

⁴¹ CHARLE Christophe, *op. cit.*, p. 19.

⁴² FONT-RÉAULX Dominique, BOLLOCH Joëlle, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴³ GEORGEL Chantal, « Le Musée en représentation », in MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves, SAVY Nicole, *op. cit.*, p. 145.

l'*Histoire des Girondins* de Lamartine. Les ouvrages illustrés foisonnent donc, au point de pouvoir dire que « *en ces années 1860-1870, la vulgarisation de l'Histoire recourt systématiquement à l'utilisation de l'illustration* »⁴⁴.

Dans le cas des ouvrages historiques, les gravures d'illustration sont réalisées à la suite d'une commande. Pour l'*Histoire de France populaire* d'Henri Martin, le souci d'un dialogue entre texte et image a été poussé très loin, et Rémi Mallet a évalué qu'ils concordent à 90 %⁴⁵. Parmi les gravures, on trouve des portraits des personnages évoqués dans le texte, ainsi que des paysages figurant les lieux, et des représentations de certains événements historiques. Ces dernières ne sont pas issues d'œuvres peintes auparavant mais sont bien des créations spécifiques réalisées pour l'illustration. Les œuvres à sujet historique (dans ce cas précis, des dessins gravés) pouvaient donc être créées uniquement pour les ouvrages qui sont conçus dans le but de vulgariser l'histoire.

B. La reproduction, un outil de création

Le succès technique et l'attrait médiatique comme économique de la gravure ont conduit certains peintres à travailler fréquemment dans le domaine de l'illustration. John-Lewis Brown, Félix Philippoteaux, Émile Lassalle, ou encore Louis-Marie Baader⁴⁶ avaient adopté les deux activités ; le livret des Salons de gravure de 1865 nous indique que Paul-Antoine Labouchère s'était aussi fait lithographe (il expose *Frédéric le Sage, électeur et duc de Saxe, racontant un songe à son frère et à son chancelier*, Salon de 1865, n° 3518). Toutefois, la majorité des gravures présentées aux Salons sont réalisées par des graveurs spécialisés – certains noms reviennent souvent, tel Charles Maurand, John Ballin ou Jean Jazet – qui travaillent à partir d'huiles sur toile ou de dessins. Dans de rares cas, les toiles sont dessinées par un autre artiste avant d'être ensuite gravées : c'est par exemple le cas de Bocourt (probablement Etienne Bocourt) qui reproduit en dessin la *Charge de l'artillerie de la garde impériale à Traktir* peinte par Adolphe Schreyer, dessin qui sera ensuite gravé par Charles Maurand. En revanche la mention « d'après dessin de », qui apparaît dix-neuf fois entre 1860 et 1870 (voir annexe 6), nous indique qu'il s'agit d'une commande spécifique à un artiste

⁴⁴ MALLET Rémi, « L'iconographie de la Révolution française dans les livres d'histoire du XIX^e siècle », in VOVELLE Michel (dir.), *Les images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 339.

⁴⁵ *Idem*, p. 341.

⁴⁶ DUROUX Cyrielle, RIOU Béatrice, *Au Salon ! Louis-Marie Baader, 1828-1920*, Morlaix, Musée de Morlaix, 2013, p. 19.

d'un dessin destiné à la gravure. Ce sont donc des sujets historiques exécutés d'emblée en vue d'être des illustrations. Celles-ci paraîtront dans des ouvrages ou des journaux, parmi lesquels *L'Artiste*, *L'Année illustrée*, *Le Monde illustré*, *La Gazette des beaux-arts*, *Le Magasin Pittoresque* et *L'Illustration*. Les livrets des Salons mentionnent également dans plusieurs cas l'ouvrage auquel elles sont destinées, permettant sans doute d'entamer un processus publicitaire : ainsi l'*Histoire des peintres*, de Charles Blanc⁴⁷ ; le *Panthéon de l'Histoire*, de M. Armengaud⁴⁸ ; l'*Histoire de la Révolution* de Louis Blanc⁴⁹ ; l'*Histoire de Jules César* de Napoléon III ; *Les Misérables* de Victor Hugo ; l'*Histoire de l'Empire* d'Adolphe Thiers, et enfin les *Promenades dans la ville de Paris*, par M. Alphand. Les œuvres exposées au Salon dans la section gravure/lithographie ne sont qu'une minorité parmi les créations ; nous pouvons imaginer que la sélection s'effectuait sur des critères de qualité. L'intérêt publicitaire est là encore important : une œuvre contemporaine gravée et exposée aura davantage de diffusion et de succès, ce qui est prouvé par la présence d'un grand nombre de reproductions réalisées par Goupil (dix gravures commercialisées par la maison Goupil figurent aux Salons entre 1861 et 1870).

Certains noms d'artistes, dont le travail est utilisé par la gravure ou auxquels des séries de dessins sont commandés, apparaissent plusieurs fois dans les livrets des Salons : Félix Philippoteaux et Hippolyte de la Charlerie sont mentionnés respectivement neuf et sept fois aux Salons entre 1861 et 1870.

Félix Philippoteaux est principalement peintre des guerres du Second Empire, mais il travaille aussi régulièrement comme illustrateur notamment pour l'*Histoire de France populaire* d'Henri Martin, pour l'*Histoire de l'Empire* d'Adolphe Thiers, ou encore pour une réédition de l'*Histoire de France* de Jules Michelet (1869). Rémi Mallet estime que Philippoteaux est le seul graveur de la vague de 1860 qui ait été connu dans un autre domaine⁵⁰. Hippolyte de la Charlerie est en revanche nettement moins renommé : absent du Bénézit et du Thieme-Becker, une courte notice lui est consacrée dans un dictionnaire des peintres belges. Ce dernier document indique qu'il est peintre de paysages, portraits et animaux (alors que lui-même indique dans le livret du Salon qu'il est peintre de genre et d'histoire) ; la fin de sa carrière se déroule à Paris, où il exerce principalement comme

⁴⁷ BLANC Charles, *Histoire des artistes de toutes les écoles*, Paris, Renouard, 1849-1875.

⁴⁸ Nous ne sommes pas parvenue à identifier cet ouvrage. Nous pensons qu'il aura été écrit par Jean-Germain-Désiré Armengaud, qui décède en 1869 et n'aura peut-être pas porté le projet à son terme.

⁴⁹ La première édition de cet ouvrage a lieu entre 1847 et 1852, puis une réédition illustrée paraît dès 1868 : « *La Révolution paraissait dès 1868, grâce à Maurice La Châtre, en livraisons et en volumes brochés abondamment illustrés.* » ROUSSIER-PUIG Marianne, « Michelet, Hetzel, et les véroniques du peuple », *Romantisme*, 1993, vol. 23, n° 80, p. 11.

⁵⁰ MALLET Rémi, *art. cit.*, p. 340.

illustrateur⁵¹. Né en 1828, il décède le 14 novembre 1869, d'après une chronique parue dans *L'art Libre* qui évoque sa carrière française : « *C'est à Paris surtout que sa manière s'est développée : il y a fait, outre un nombre respectable de tableaux et d'études, beaucoup de dessins, d'illustrations pour les ouvrages de luxe* »⁵². Nous apprenons au détour d'un article paru à l'occasion de la vente après décès de Charlerie que dans son atelier se trouvait un grand nombre de dessins représentant la Révolution française, qui correspondent sans doute à ses illustrations pour l'*Histoire de la Révolution française* de Louis Blanc⁵³. Presque toutes les gravures du Salon réalisées à partir d'un dessin de Charlerie ont été publiées dans cet ouvrage. S'il n'est pas exclusivement le seul à travailler pour Louis Blanc (nous avons repéré les signatures de Marie-Félix Parmentier et de Félix Philippoteaux), l'auteur le met à l'honneur dès la première page sur laquelle est indiqué « *Histoire de la Révolution française ornée de 600 gravures exécutées par l'élite des artistes sur les dessins de M. H. de la Charlerie* ». La grande majorité de ces gravures sont des créations originales, ce que confirme la récurrence de la signature « *Charlerie inv* », inventeur du motif. Dans quelques cas, qui restent assez ponctuels, l'ouvrage est illustré d'une reproduction d'une toile antérieure connue : dans le premier volume de l'*Histoire de la Révolution française* se trouve le *Serment du Jeu de paume* de Jacques-Louis David, copié par Hippolyte de la Charlerie puis gravé par Pannemaker⁵⁴. Le choix de reproduire l'œuvre d'un artiste renommé peut s'expliquer par la volonté d'attirer plus facilement l'attention du public. Toutefois, le souci de la compréhension par le lecteur passe avant tout : cette même gravure à partir de David est déclinée à la page précédente dans une version où seules les silhouettes apparaissent ; des numéros accolés se reportent à un lexique disposé en-dessous, qui permet au lecteur de bien identifier tous les acteurs de la scène. Les images sont donc sélectionnées en fonction de leur capacité à appuyer le texte, à aider la lecture, à compléter visuellement la description d'un événement. Outre les scènes historiques, le texte est ponctué de portraits en médaillons ou en situation, de paysages, et de quelques scènes de genre : tout ce qui peut favoriser la compréhension est sollicité. Les

⁵¹ Notice biographique sur Hippolyte de la Charlerie, par Dominique Lamy, *Dictionnaire des peintres belges*, à lire sur ce site : http://balat.kikirpa.be/peintres/Detail_notice.php?id=1481 (consulté le 21 avril 2015).

⁵² *L'art Libre*, n° 8, 1^{er} avril 1872, p. 125-126.

⁵³ « *Nous y avons remarqué notamment une collection considérable d'épisodes de la Révolution française, traités avec une science et une habileté surprenantes. Peut-être le poncif s'était-il glissé parfois dans ces compositions, dont quelques-unes renferment un nombre énorme de figures, mais toutes sont intéressantes et montrent chez celui qui les crée de hautes qualités qui se seraient certainement développées encore, si ce chercheur patient, consciencieux, amoureux de l'art, avait vécu plus longtemps* ». L'auteur de l'article déplore que les œuvres aient été vendues à des prix trop peu élevés. STUR Karl, « Vente des œuvres de feu Hip. De la Charlerie », *L'Art libre*, n° 9, 15 avril 1872, p. 130-131.

⁵⁴ BLANC Louis, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Docks de la Librairie, Imprimerie générale de Charles Lahure, sd. [à partir de 1868], tome I, p. 117.

gravures, commandées spécialement pour accompagner le texte, sont pour la plupart très narratives elles-mêmes : les intitulés en témoignent, comme « *Le Roi dit "Partons"* » (annexe 19), qui représente Louis XVI, bras tendu, enjoignant ses geôliers de le conduire à la guillotine⁵⁵.

La question d'une stricte adaptation de l'image au texte se pose toutefois, considérant que certaines gravures sont fréquemment réutilisées pour illustrer plusieurs ouvrages différents. C'est notamment le cas des deux dessins de Charlerie, *Arrestation de Louis XVI à Varennes* et *Serment de Louis XVI à la Constitution*, gravés par Théodore Meyer-Heine (Paris, Salon de 1863, n° 2707 et 2708) : prévus initialement pour le « *Panthéon de l'Histoire de M. Armengaud* » (livret du Salon), nous les retrouvons dans l'ouvrage de Louis Blanc sous les titres de *Arrestation de la famille royale* et *Le Roi accepte et jure la Constitution* (voir annexes 20 et 21)⁵⁶. La gravure a donc été récupérée. Dans le cas de la *Bataille de Jemmapes*⁵⁷ (annexe 22), il semble que seul le dessin ait servi pour deux emplois : lors de sa présentation au Salon, le graveur est Léon Lancelet (Paris, Salon de 1870, n° 5248), tandis que la version publiée dans *l'Histoire de la Révolution française* est gravée par Alexandre Hurel. La correspondance entre le texte et l'image, dans ces ouvrages historiques, n'est donc pas toujours pensée en parfait accord, ce qui invite à la prudence. Malgré tout, la plupart sont des créations réalisées en vue d'une publication, qui sont prévues pour accompagner un texte, et qui sont chargées d'une narration interne. Ces caractéristiques de l'illustration d'ouvrages historiques, dont nous avons vu un exemple avec le travail d'Hippolyte de la Charlerie, indiquent l'intention pédagogique, la volonté d'utiliser l'image comme appui du texte, à destination d'un public qui pourra plus aisément visualiser les événements décrits. D'une certaine manière, les ouvrages illustrés anticipent les manuels scolaires de la Troisième République qui utiliseront abondamment l'image, de création ou de reproduction, pour améliorer l'apprentissage du jeune public⁵⁸.

Cette préoccupation pédagogique, qui prime dans la démarche de l'illustrateur et qui implique une approche différente (composition simplifiée, efficacité de l'image, narration) n'a pas toujours été vue d'un bon œil. Jean-Léon Gérôme, qui travaille en étroite collaboration avec la maison Goupil et qui épouse même la fille d'Alphonse Goupil, est l'objet de commentaires acerbes par Émile Zola :

⁵⁵ *Idem*, tome II, p. 127.

⁵⁶ *Ibidem*, tome I, p. 537 et 585.

⁵⁷ *Ibidem*, tome II, p. 77.

⁵⁸ Voir notamment les travaux de Christian Amalvi sur les manuels scolaires, dont sa thèse : AMALVI Christian, *L'histoire pour tous : la vulgarisation historique en France d'Augustin Thierry à Ernest Lavisse, 1814-1914*, thèse de doctorat d'État, université Montpellier III, 1994.

« Les œuvres de M. Gérôme tiennent un juste milieu entre les toiles propres et fines de M. Meissonier et les toiles voluptueusement classiques de M. Cabanel. Élève de Paul Delaroche, l'artiste a appris chez ce peintre à ne pas peindre et à colorier des images péniblement cherchées et inventées. Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre. »⁵⁹

Cet extrait montre que Zola voyait Gérôme comme un technicien davantage que comme un créateur, mais il nous indique aussi les liens étroits d'interdépendance qui ont existé entre l'illustration et la peinture de chevalet.

⁵⁹ ZOLA Émile, « Nos peintres du Champ-de-Mars », *La Situation*, 1^{er} juillet 1867.

III. Peinture à sujet historique, gravure et photographie : influences réciproques.

A. La gravure d'illustration : une raison de l'évolution vers la peinture à sujet historique

La remarque de Zola formulée à l'encontre de Gérôme révèle que la gravure d'illustration tend à faire porter l'accent sur le sujet, à privilégier le fond sur la forme. Étant donné que l'image accompagne le texte, cet état de fait est inévitable. Plus encore, Zola suggère que les peintures sont réalisées de manière à être facilement utilisées comme illustrations : les techniques de reproduction auraient donc influencé la peinture. Plusieurs éléments contribuent à le prouver. Au Salon de 1865, le peintre Hippolyte de la Charlerie présente la toile *Marie-Antoinette devant le tribunal révolutionnaire* (Paris, Salon de 1865, n° 608), connue par la version gravée publiée dans *l'Histoire de la Révolution française* de Louis Blanc⁶⁰. La contribution de Charlerie à cet ouvrage avait été sollicitée avant 1865, puisqu'il expose des gravures réalisées dans le but de l'illustrer au Salon de 1863 : on peut donc raisonnablement supposer que le sujet lui avait été commandé pour l'ouvrage, et qu'il a décidé de le développer en huile sur toile. La démarche est sans doute similaire dans le cas d'Henri Renaud, qui expose au Salon de 1866 la toile *Loïserolles se dévoue à la mort pour son fils, 26 juillet 1794* (Paris, Salon de 1866, n° 1629), dont on retrouve une version gravée dans le livre de Louis Blanc⁶¹.

Ces éléments tendent à confirmer l'influence de l'illustration sur la peinture, et cela s'inscrit dans un processus qui a débuté sous la monarchie de Juillet. Entre 1830 et 1848, l'illustration d'ouvrages se développe de manière considérable. Maurice Samuels, dans un article sur l'historiographie illustrée, voit cet essor comme la résultante de deux facteurs : d'une part les innovations techniques, et d'autre part la prise en compte de l'image comme outil pédagogique⁶². Dans son étude sur la Restauration, Beth Wright a observé les interactions entre les ouvrages des historiens et la peinture, et parle de la nécessité pour le discours historique d'être transcrit sur les toiles, afin de le rendre visible au public, afin qu'il perçoive l'histoire comme vivante⁶³. Rapidement, les illustrations sont intégrées dans des

⁶⁰ BLANC Louis, *op. cit.*, tome II, p. 337.

⁶¹ *Idem*, tome II, p. 517.

⁶² SAMUELS Maurice, « Illustrated historiography and the image of the past in Nineteenth-Century France », *French historical studies*, 2003, 26-2, p. 255.

⁶³ « *The swiftly changing, dynamic existence demanded a picturesque and animated narrative, and it needed to be conveyed in paintings and images* », WRIGHT Beth, *Painting and History during the French Restoration, abandoned by the past*, Cambridge University Press, 1997, p. 167.

ouvrages qui sont désormais conçus pour les images, telle *L'Histoire de l'Empereur Napoléon* par Paul Mathieu Laurent de l'Ardèche, illustrée par Horace Vernet. En conséquence, les gravures se concentrent sur les événements spectaculaires, les moments mythiques, ou sur des scènes anecdotiques dont le contexte est fourni par le texte accolé⁶⁴. L'idéalisation et l'effort de synthèse qui est nécessaire à la peinture d'histoire académique sont inadaptés à l'illustration qui de surcroît doit s'adapter à une nouvelle écriture – plus ethnographique – de l'histoire. La peinture de genre historique proposait déjà une formule appropriée : elle favorise le sujet, la narration, l'anecdote et l'effet émotionnel, ce que les livres d'histoire illustrés requièrent également. Stephen Bann, dans son ouvrage sur les rapports entre graveurs, peintres et photographes dans la première moitié du XIX^e siècle, a mis en lumière le cas de la famille Vernet où les interactions entre ces techniques étaient constantes⁶⁵.

Ces gravures d'illustration, qui paraissaient dans des ouvrages dont les prix diminuaient grâce aux améliorations techniques, devenaient accessible à tous, et sont entrées dans l'univers visuel du public qui, on peut le supposer, fréquente également les Salons. Or, nous avons constaté dans l'analyse des peintures à sujet historique réalisées entre 1860 et 1870 que beaucoup d'artistes adoptent le parti de l'anecdote historique, ou du spectaculaire suscitant l'émotion. Ces deux caractéristiques étant étroitement liées à l'illustration qui ne cesse de se développer sous le Second Empire et notamment en raison du goût du public, on peut en déduire que l'illustration a influencé la peinture d'histoire, contribuant à sa mutation vers la peinture à sujet historique.

La question du rapport entre l'illustration et le texte implique également des changements qui se répercutent sur la peinture. Étymologiquement, « illustration » renvoie à l'idée d'éclairage, de lumière : l'image éclaire le texte et inversement⁶⁶. Le lien entre les deux se fait naturellement grâce à la proximité du texte avec les gravures⁶⁷. La peinture, au contraire, est supposée parler par elle-même. Or, nous avons pu constater l'importance du recours au texte par les peintres de sujet historique dans les livrets des Salons (voir partie II, chapitre 1) : le texte accompagne très souvent l'œuvre, renforçant la dimension narrative, facilitant sa compréhension par le public. L'interaction entre texte et image s'inverse toutefois

⁶⁴ SAMUELS Maurice, *art. cit.*, p. 260.

⁶⁵ BANN Stephen, *op. cit.* Voir en particulier le chapitre deux : « Battles in paint and print », p. 43-87.

⁶⁶ DUPRAT Annie, *Images et Histoire, outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, p. 12.

⁶⁷ Sur le rapport texte/image dans la presse illustrée, voir l'article suivant : GRETTON Tom, « Différence et compétition. L'imitation et la reproduction des œuvres d'art dans un journal illustré du XIX^e siècle », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 112-143.

par rapport à la gravure d'illustration : le texte ajouté dans le livret sert d'outil pédagogique à la lecture de l'œuvre peinte.

D'autre part, l'iconographie d'un ouvrage contribue à ancrer plus efficacement certains événements dans la mémoire du lecteur, et à orienter ses goûts en matière de sujets. Rémi Mallet a montré, dans son article sur l'iconographie de la Révolution française, que les historiens (principalement Lamartine, Henri Martin et Adolphe Thiers) ont généralement tendance à mettre en avant l'idée de la modération au détriment de l'excès, c'est-à-dire favoriser les Girondins plutôt que les Montagnards⁶⁸. Les illustrations de ces ouvrages, en conséquence, vont aller dans ce sens, présentant les Girondins comme des victimes, condamnant les terribles actes des radicaux. Or, nous avons noté ces mêmes caractéristiques générales dans la peinture à sujet historique entre 1860 et 1870. Est-ce le peintre qui, souhaitant représenter un épisode historique, s'est inspiré des gravures des ouvrages ? Est-ce le public lui-même qui, réceptif aux idées des historiens et vivant dans un Second Empire qui blâme le radicalisme révolutionnaire, a orienté le goût pour ces sujets auxquels le peintre s'est plié ? Il est difficile d'être catégorique, mais il reste certain que les ouvrages historiques illustrés ont eu une portée autant sur le peuple que sur les peintres.

B. La photographie de guerre et ses conséquences sur la peinture militaire

La photographie de guerre occupe une place spécifique dans ces questions de diffusion de la peinture d'histoire (et dans ce cas précis la peinture de bataille) car toutes deux s'attachent à une même thématique, mais ne peuvent reproduire exactement les mêmes sujets. Non seulement la photographie n'a pas remplacé la peinture de bataille sous le Second Empire, mais des influences réciproques peuvent être observées entre ces deux techniques.

Dans un premier temps, c'est la peinture de bataille qui aura une portée sur la photographie, car c'est cette dernière qui vient la rejoindre sur les champs de bataille pour la première fois à l'occasion de la guerre de Crimée⁶⁹. Nous l'avons vu précédemment (partie 1, chapitre II), Napoléon III décide d'envoyer en 1855 Jean-Charles Langlois et Léon-Eugène Méhédin sur les lieux de la guerre de Crimée, qui sera le premier conflit photographié de

⁶⁸ MALLET Rémi, *art. cit.*, p. 339-361.

⁶⁹ Il faut attendre toutefois 1859 pour que l'armée se dote d'un service de photographie. Voir MEYER-PAJOU Mathilde, « La pratique de la photographie au ministère de la Guerre, 1850-1900 », in CADÉ Michel, GALINIER Martin (dir.), *Images de guerre, guerre des images, paix en images*, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 199.

l'histoire⁷⁰. Langlois, qui se qualifie par la suite de « photographe de guerre », était initialement peintre d'histoire. D'ailleurs, bien qu'on lui commande un album sur le conflit de Crimée, il utilise surtout ses photographies afin de constituer un répertoire d'images qui lui servent d'esquisses préparatoires à la réalisation du panorama sur la prise de Sébastopol⁷¹. Les photographies sont donc pour lui une aide documentaire à la réalisation d'une œuvre peinte, mais il choisit cette technique en raison de sa rapidité et surtout de sa fiabilité. Elle n'est restée pas moins insuffisante pour un sujet comme les affrontements militaires : en effet, il faut attendre 1887 pour que l'instantané soit créé, et sous le Second Empire les avancées techniques ont seulement réduit le temps de pose à une vingtaine de secondes⁷². La peinture de bataille, qui non seulement retranscrit les mouvements mais synthétise les événements en une même image, restait donc indispensable. Les photographes vont donc s'attacher à rendre des images différentes de la guerre, des reportages sur des sujets qui se situent hors des batailles elles-mêmes : ils figurent les marges, les dévastations des lieux une fois les armées parties⁷³, la vie du camp. Gustave Le Gray, en 1857, est chargé par Napoléon III de réaliser un album de photographies représentant le camp de Châlons qui venait d'être mis en place pour l'entraînement des grandes unités⁷⁴. Roger Fenton, envoyé par la reine Victoria en Crimée⁷⁵, réalise des photographies marquées par sa formation de peintre d'histoire : il faisait vêtir ses modèles de leurs costumes comme les héros de l'Antiquité sont habillés de leurs toges (lui-même s'est prêté au jeu et s'est photographié en zouave). D'autres (comme Charles Nègre, Félix Thiollier, Peter Henry Emerson) demandaient aux soldats de rejouer certains gestes, à la manière des peintres avec leurs modèles⁷⁶. Leur démarche était donc très proche de celle de la peinture d'histoire.

⁷⁰ BOLLOCH Joëlle, *Photographies de guerre*, Paris, musée d'Orsay, Cinq Continents éditions, 2004, p. 7.

⁷¹ Sur Jean-Charles Langlois photographe et panoramiste, voir ROBICHON François, ROUILLE André, *Jean-Charles Langlois, La photographie, la peinture, la guerre, correspondance inédite de Crimée (1855-1856)*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1992, et JOUBERT Caroline, ROBICHON François (dir.), *Jean-Charles Langlois, Le spectacle de l'histoire, 1789-1870*, cat. exp., musée des beaux-arts de Caen (9 juillet-17 octobre 2005), Paris, Somogy, 2005.

⁷² Alors que le daguerréotype nécessitait un minimum de cinq minutes d'exposition, l'invention du collodion par Frederick Scott Archer en 1851 permet de réduire considérablement le temps de pose. MORAND Sylvain, *La Mémoire oubliée, du daguerréotype au collodion*, cat. exp., Musées de Strasbourg, 1981, non paginé. Toutefois, selon Laure Boyer, c'est Robert J. Bingham qui en serait l'inventeur en 1850, voir BOYER Laure, *art. cit.*

⁷³ James Robertson, notamment, photographie le site de Malakoff après le siège. BOLLOCH Joëlle, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ Cat. exp., *Une visite au camp de Châlons sous le Second Empire, photographies de Messieurs Le Gray, Prévot...*, Paris, musée de l'Armée (31 octobre 1996-12 janvier 1997), 1996.

⁷⁵ Voir BALDWIN Gordon, DANIEL Malcolm, GREENOUGH Sarah, *All the mighty world, The photographs of Roger Fenton, 1852-1860*, Yale University Press, 2004.

⁷⁶ HEILBRUN Françoise, *Vers le reportage, La photographie au musée d'Orsay*, Milan, Cinq Continents éditions, 2007, p. 20.

De plus ces deux techniques ont, dans le cadre militaire, le même commanditaire et donc le même objectif : rendre les événements avec un parti-pris favorable au gouvernement. Pour ces conflits lointains, leur représentation permettait d'attirer l'attention de la population en plus de l'informer, ainsi que l'exprime Arsène Alexandre en 1889 : « *Nous ne comprenons guère la peinture de batailles que comme un renseignement immédiat, comme une sorte d'actualité racontée, encore toute chaude des émotions* »⁷⁷. Tout comme les peintres et les photographes qui cohabitent encore sur les abords des champs de bataille⁷⁸, des correspondants de journaux se rendaient sur les lieux des conflits afin de recueillir les renseignements en direct et de montrer l'exactitude des faits grâce au travail des dessinateurs⁷⁹. Henri Durand-Brager, qui a réalisé bon nombre de peintures de batailles navales, était également photographe et dessinateur, chroniqueur à *L'Illustration* et au *Monde illustré*, et avait été envoyé en reportage en Crimée⁸⁰. Si la photographie présente l'atout majeur de la rapidité de création que la peinture n'a jamais eu – les images pouvaient transcrire l'actualité dans un temps nettement plus court que les peintres – les photographies n'étaient alors pas destinées à la presse mais à l'édition⁸¹, pour un public restreint, principalement l'État et les familles des officiers⁸². Aussi, l'influence de la photographie va d'abord s'exercer dans le cadre de sa réalisation, sur les lieux des conflits : les sujets auxquels le photographe est contraint – les marges de la bataille – sont ceux vers lesquels les peintres vont se tourner peu à peu.

Nous avons analysé le glissement progressif de la peinture de bataille vers la peinture militaire (partie I, chapitre 2), causé par l'intérêt du public pour la peinture de genre. La peinture de bataille change peu à peu, représente la vie quotidienne plus que l'héroïsme. On peut voir dans la photographie de guerre une autre raison de cette évolution iconographique. Cette dernière n'avait pas d'autre choix que de représenter la vie quotidienne, le champ de bataille vide, les lieux de campement, des instants de la vie des soldats et des officiers. Ce que la photographie va fuir dans sa course vers l'instantané – des scènes de vie sans mouvement,

⁷⁷ ALEXANDRE Arsène, *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, Henri Laurens, 1889, p. 218.

⁷⁸ BOLLOCH Joëlle, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁹ DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *Peindre la guerre*, éditions Nicolas Chaudun, 2009, p. 175.

⁸⁰ LE RAY Sylvie, PETITEAU Anthony, MAFFIOLI Monica (dir.), *Napoléon III et l'Italie, naissance d'une nation, 1848-1870*, cat. exp., Musée de l'Armée (9 octobre 2011-15 janvier 2012), Paris, N. Chaudun, 2011, p. 80.

⁸¹ « *Pendant le premier demi-siècle de son existence, la photographie aura du mal à assurer sa diffusion dans toutes les classes de la société. Le procédé sur papier qui triomphe à partir de 1851, ne se prêtait pas au tirage industriel à la fois pour des questions de prix de revient et d'incertitude quant à la stabilité des épreuves* ». GÉRARD René, « Les usages culturels de la photographie en France (1840-1914) : une révolution du regard ? », in AMALVI Christian (dir.), *op. cit.*, 2001, p. 73.

⁸² Ce n'est pas le cas en Angleterre, où les épreuves photographiques de Roger Fenton sont gravées pour la presse. HEILBRUN Françoise, *op. cit.*, p. 11.

c'est ce que la peinture militaire va reprendre à son compte pour renouveler le genre martial, pour trouver des sujets plus adaptés au goût du public. De plus, le rôle de la peinture comme relais de l'actualité militaire passe au second plan, en raison du temps nécessaire à la création : les illustrations gravées parvenaient aux journaux en une à deux semaines environ⁸³, alors que la réalisation d'une peinture de bataille s'étalait sur plusieurs mois, voire des années. Les peintres des conflits armés étaient sans doute moins assujettis à cette dimension d'information.

Au-delà des scènes de vie quotidienne, c'est surtout l'idéal de réalisme qui secoue le milieu artistique au milieu du XIX^e siècle et particulièrement les créateurs d'images censées rendre la « vérité » des événements pour le peuple français. Des artistes comme Alexandre Protais, Alphonse de Neuville et Édouard Detaille s'intéressent à la restitution d'une certaine « vérité photographique » dans leurs peintures⁸⁴, d'un point de vue technique mais surtout par rapport aux sujets. Certains artistes se servent directement de photographies pour leurs toiles : parmi celles réalisées par Gustave Le Gray pour l'album sur le camp de Châlons de 1857 se trouve une représentation des zouaves de la Garde impériale jouant aux cartes (annexe 32⁸⁵). En 1865 Eugène Bellangé figure *La Partie de loto : souvenir du camp de Châlons, 1864* (1865, Paris, musée de l'Armée), dont le sujet comme la composition s'apparentent clairement à la photographie : on retrouve les mêmes zouaves assis à terre, entourés d'officiers et de tentes triangulaires. Eugène Bellangé utilise donc cette nouvelle méthode pour atteindre le réalisme. C'est ce que Mathilde Meyer-Pajou et Jérôme Delaplanche appellent la « tension vériste », qui est liée à l'influence de la photographie, et qui contribue à renouveler le genre de la peinture de bataille⁸⁶.

Technique encore récente durant le Second Empire, la photographie a pris modèle sur une peinture de bataille ancestrale, mais cette dernière, s'inscrivant dans un mouvement général et pour s'émanciper des règles de la peinture d'histoire, s'est rapprochée des sujets abordés par la photographie, y trouvant une forme de renouvellement.

⁸³ Jean-Pierre Bacot indique ce délai concernant la guerre de Crimée : « *Le suivi de la guerre de Crimée par l'illustration, avec un léger retard d'une à deux semaines, temps des voyages, temps de la gravure, va s'effectuer graduellement* ». BACOT Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁴ ROBICHON François, *Édouard Detaille, un siècle de gloire militaire*, Giovanangeli éditeur, Paris, 2007, p. 7.

⁸⁵ AUBENAS Sylvie, *Gustave Le Gray, l'œil d'or de la photographie*, Paris, Gallimard, 2002, ill. n°160, cat. 145, p. 136.

⁸⁶ « *Le nouveau du genre de la peinture de bataille concomitant des campagnes de Crimée, d'Italie ou du Mexique est marqué par une recherche accrue de vérité à l'événement. [...] Cette "tension vériste" est liée aux transformations du regard par la photographie* », MEYER-PAJOU Mathilde, *art. cit.*, p. 203-204. Jérôme Delaplanche parle de « tentation du vérisme », DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *op. cit.*, p. 175 et suiv.

C. Des influences réciproques : quand la peinture inspire la gravure

Les nouvelles méthodes de reproduction et de diffusion des sujets historiques ont eu des conséquences sur la peinture elle-même, mais nous avons constaté que l'inverse se produit également.

Félix Philippoteaux réalise une série de gravures pour illustrer l'*Histoire de France populaire* d'Henri Martin : plusieurs d'entre elles sont des reprises de toiles préexistantes. La gravure (qui n'est pas signée, seul le nom du graveur « Burgun » apparaît) figurant « Jeanne Darc prise devant Compiègne »⁸⁷ (annexe 25) copie la composition générale de la toile de Joseph Navlet, *Capture de Jeanne d'Arc sous les murs de Compiègne* (1869, Compiègne, musée Antoine Vivenel). L'ensemble est inversé, mais nous retrouvons les corps au premier plan, et surtout la figure de Jeanne d'Arc, désarçonnée par un soldat qui la tire en arrière ; l'attitude de la Pucelle, dont la tête est penchée en avant et dont le regard est plein de hargne, est très exactement la même dans les deux cas. Alors que la toile figure également l'attaque des murs de la cité de Compiègne, la gravure présente une composition plus rapprochée, davantage centrée sur la capture : elle va à l'essentiel de la scène, puisque le texte accolé décrit l'ensemble des événements.

Dans le second tome de l'*Histoire de France populaire*, Henri Martin aborde les guerres de Religion. Une des gravures représente « L'assassinat d'Henri III par Jacques Clément »⁸⁸ (annexe 26). La ressemblance avec l'*Assassinat de Henri III* par Hugues Merle (1863, Blois, musée du château) est frappante, bien qu'il ne s'agisse pas d'une copie : nous retrouvons sur la partie droite des deux versions un groupe d'hommes soutenant le roi mortellement blessé, toujours debout mais s'effondrant ; la posture du personnage qui ferme la composition à droite est presque identique dans les deux cas. Jacques Clément est à terre, la tête au premier plan. Mais alors que dans la peinture nous voyons Henri IV entrer dans la pièce par une porte située à l'arrière-plan, dans une attitude presque triomphale (la mort d'Henri III annonce son accession au trône), la gravure est centrée sur les gentilshommes s'apprêtant à tuer le moine (cela répond au texte « Les assistants massacrèrent l'assassin sur place », p. 246). Le graveur insiste donc sur le tragique et le spectaculaire, tout comme le

⁸⁷ MARTIN Henri, *Histoire de France populaire depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Furne, Jouvet et Cie, 1867-1885, tome I, p. 481.

⁸⁸ *Idem*, tome II, p. 245.

peintre, mais ce dernier intègre également les données dynastiques, les suites historiques de cet événement.

Une autre gravure par Henri Philippoteaux représente « L'assassinat du duc de Guise », et le parti-pris est similaire à celui de la reproduction de la toile d'Hugues Merle : la scène correspond à l'instant où le duc de Guise, encerclé par ses assassins qui l'assaillent, va être percé par les lames ; le cadrage est très resserré sur les personnages. Le quart supérieur de la toile présente des éléments de décor, qui sont une reprise assez fidèle d'une partie de la toile de Paul Delaroche, *Assassinat du duc de Guise* (1834, Chantilly, musée Condé) : mêmes portes aux montants cannelés et fermées par un drapé, même dessus de cheminée avec décor de volutes et sculptures mi-homme mi-serpent, et même dallage au sol. Si dans la peinture les conjurés sont situés au même endroit que dans la gravure, le duc de Guise est en revanche déjà mort, et son corps gît dans la partie droite de la composition. Là encore, Philippoteaux a récupéré les éléments principaux de la peinture de Delaroche, mais les a condensés pour renforcer la dramatisation.

Hippolyte de la Charlerie procède lui-aussi de la même manière pour certaines gravures de l'*Histoire de la Révolution française* de Louis Blanc : pour « Mademoiselle de Sombreuil »⁸⁹ (annexe 23), nous retrouvons les principaux éléments de la composition (notamment le cadrage, bien que tout soit inversé) adoptée par Abel Marius dans *M. et Mlle de Sombreuil devant le tribunal de l'Abbaye, le 4 septembre 1792* (1863, Marseille, Musée des beaux-arts) : Monsieur de Sombreuil est debout devant une table, cerné par des révolutionnaires, et accompagné par sa fille qui tente de sauver la vie de son père. Pour la gravure « L'appel des condamnés »⁹⁰ (annexe 24), Charlerie dessine une scène de prison, avec un cadrage très resserré sur les victimes. Au Salon de 1850, Charles-Louis Müller avait présenté une toile sur ce même sujet, *L'Appel des dernières victimes de la Terreur à la prison Saint Lazare à Paris les 7-9 Thermidor an II* (1850, Versailles, musée national du Château)⁹¹. Cette commande d'État fut très remarquée mais aussi très critiquée pour son approche trop anecdotique. La version de Charlerie ne conserve finalement que ces éléments anecdotiques, en proposant une reformulation de la toile de Müller : en effet, la gravure reprend le groupe de la jeune femme agenouillée devant son père sur la droite, ainsi que celui situé juste derrière le poète Chénier et qui est formé par un homme entouré de deux femmes éplorées, et enfin l'huissier lisant la liste des appelés à la guillotine. Charlerie s'inspire de la toile bien connue

⁸⁹ BLANC Louis, *op. cit.*, tome II, p. 29.

⁹⁰ *Idem*, tome II, p. 485.

⁹¹ La toile connaît un succès plus franc sous la Troisième République : en 1879, une copie par Th. Leclère est acquise par l'État pour sept cent francs (AN, F²¹/232).

de Müller et en conserve les éléments essentiels lui permettant d'insister sur les victimes, et donc sur le pathétique de la scène.

Au-delà d'un souci de dramatisation, nous avons observé un cas où la gravure fait une citation d'une œuvre tout en modifiant son parti-pris. La gravure représentant la « Mort du maréchal Ney »⁹² (annexe 27) est une réinterprétation la toile de Jean-Léon Gérôme, *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin – l'Exécution du Maréchal Ney*, peinte en 1865 mais exposée au Salon de 1868 (Salon 1868, n° 1071, Sheffield, City art gallery) : le maréchal en habits de bourgeois est étendu face contre terre sur un sol pavé, son haut-de-forme près de lui, devant un long mur. Dans les deux cas, le peloton d'exécution se trouve dans la moitié gauche de la toile, mais dans la gravure les soldats ne s'éloignent pas et observent le corps sans vie. Un gradé semble vouloir se rapprocher de Ney. Une certaine compassion se dégage de l'attitude des personnages qui restent là et observent le défunt. Philippoteaux, tout en conservant la composition générale d'une toile qui a fait couler l'encre⁹³, en a éliminé tout le caractère subversif et critique à l'égard du pouvoir qui ordonna l'exécution du Maréchal. La gravure est donc d'un parti-pris nettement plus consensuel.

À travers ces quelques exemples, nous constatons que les peintures sur toile servent d'inspiration à la réalisation des gravures d'illustration des ouvrages historiques. La plupart de ces œuvres ont bénéficié d'une bonne visibilité, soit parce qu'elles ont été acquises par l'État (Abel Marius, Charles-Louis Müller, Hugues Merle), soit parce qu'elles ont été diffusées par la maison Goupil (Paul Delaroche, en photographie dès 1858 ; Jean-Léon Gérôme, en carte-album après 1872, annexe 18⁹⁴). Cela prouve la grande réussite de la communication sur ces œuvres sous le Second Empire, ainsi que l'influence de la peinture sur l'illustration observée sur un temps court.

⁹² MARTIN Henri, *op. cit.*, tome V, p. 353.

⁹³ MITCHELL Claudine, « The damaged mirror, Gérôme's narrative technique and the fractures of French history », in ALLAN Scott, MORTON Mary (dir.), *Reconsidering Gérôme*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010, p. 96-97.

⁹⁴ *L'assassinat du duc de Guise* de Delaroche est reproduit en photographie à nouveau en 1865 (« Galerie photographique », n° 310, H. 19 ; L. 33 cm, 10 francs) et en 1866 (« carte de visite », 1 franc). *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin – l'Exécution du Maréchal Ney* de Gérôme est édité en « carte-album », collection débutée en 1872. Archives du musée Goupil, Bordeaux.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Les différentes techniques de reproduction des peintures à sujet historique offrent aux œuvres une meilleure diffusion et augmentent leur visibilité, et favorisent ainsi la vente par les artistes. Elles contribuent à atteindre des acquéreurs potentiels autres que l'État, et de nouveaux publics comme la bourgeoisie, ce que nous avons vu à travers le cas de la maison Goupil. Les différentes techniques de gravures et de reproduction photomécanique répondent bien à la nécessité de démocratiser à la fois l'art et l'histoire, développant ainsi les outils pédagogiques pour sensibiliser une population progressivement mieux éduquée. Mais surtout, nous avons constaté que les techniques de reproduction (qui sont aussi supports de création) jouent un rôle dans les caractéristiques de la peinture à sujet historique : par des jeux d'influences réciproques, les peintres adaptent le genre de la peinture d'histoire afin qu'il puisse mieux répondre aux attentes de ce public élargi. Ce dernier trouve donc dans les huiles sur toiles des approches plus sensibles, plus humaines et moins héroïques, plus quotidiennes, et finalement plus accessibles. Michaël Vottero avait noté concernant la peinture de genre sous le Second Empire qu'un accueil plus favorable lui était réservé en raison de la baisse du niveau intellectuel de la population⁹⁵ : on peut nuancer ce propos, puisque si les artistes abandonnent le Grand Genre, c'est au profit d'une meilleure accessibilité des sujets historiques, et de l'art lui-même. Les peintres de sujet historique se détournent des élites, mais pour toucher la majorité de la population, en s'adaptant à ses attentes mais tout en conservant la dimension de récit de l'histoire. La diffusion de cette peinture révèle la fin d'une hiérarchisation : désormais, si la peinture à sujet historique est toujours liée à l'État, elle est aussi accessible au peuple sous des formes variées, et quels qu'en soient les sujets. L'évolution de la peinture d'histoire sous le Second Empire vers la peinture à sujet historique est donc intimement liée à l'adaptation pédagogique de cet art au plus grand nombre.

⁹⁵ « *La démocratisation du monde des arts conduit en effet à un élargissement du public, d'où la baisse de niveau intellectuel souvent relevée par la critique, et ainsi à un accueil plus favorable aux peintures de genre.* » VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 35.

TROISIÈME PARTIE

La peinture d'histoire et la politique culturelle du Second Empire. Un gouvernement à l'écoute de la société

CHAPITRE I. Le financement de la peinture d'histoire par l'État : entre encouragements aux artistes et politique mémorielle.

Étudier un sujet tel que la peinture d'histoire sous le Second Empire, genre dont les œuvres sont porteuses de sens et qui est traditionnellement lié à l'État au XIX^e siècle, implique de s'interroger sur le rôle joué à son sujet par le gouvernement de Napoléon III. Les régimes qui le précèdent ont su mener une politique active en matière culturelle : sous le Consulat et l'Empire, la part des dépenses culturelles atteint son paroxysme¹ ; la monarchie de Juillet met en place une politique d'achats et de commandes aux artistes, notamment dans le cadre de la création du musée historique de Versailles, et elle procède à environ 300 achats et 1100 commandes². La Seconde République réalise également de nombreux achats (2091 œuvres, d'après les chiffres de Chantal Georgel)³. Dans ce panel, le Second Empire fait bonne figure : entre 1852 et 1870, environ 5500 œuvres sont achetées ou commandées par l'État⁴. De plus, dans son article sur l'action culturelle de l'État, Paul Gerbod établit que la part des dépenses culturelles sur la globalité des dépenses du Second Empire s'élève à 1,3 %⁵, pourcentage surpassé uniquement au début du siècle. Pierre Angrand, pour son travail sur la période autoritaire du Second Empire, a analysé les achats et commandes de l'État pour la période

¹ Avec 1,6 % des dépenses globales, c'est le maximum atteint durant tout le XIX^e siècle. GERBOD Paul, « L'action culturelle de l'État au XIX^e siècle (à travers les divers chapitres du budget général) », *Revue Historique*, n° 548, octobre-décembre 1983, p. 390.

² Tous genres et arts confondus. Chiffres de Claude Allemand-Cosneau, « Le rôle de la commande publique de l'État aux artistes vivants depuis la fin du XVIII^e siècle », in Coll., *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : politiques patrimoniales et destin d'œuvres*, actes du colloque décembre 2007, Ministère de la Culture et de la Communication-Direction des musées de France, musée du Louvre, 2008, p. 283-301.

³ GEORGEL Chantal, « Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : une politique d'État », in Coll., *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, actes du colloque, 2001, Ministère de la Culture et de la Communication, 2003, p. 75-91. Ces acquisitions profitent principalement aux paysagistes. CLARK Timothy James, *Le bourgeois absolu, les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art Édition, 1992 (1973), p. 287.

⁴ Chiffre obtenu par l'addition de celui mentionné par Pierre Angrand (environ 2000 œuvres, ANGRAND Pierre, « L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968) pour 1851-1860 et notre calcul (3503 œuvres) à partir de la série des AN, F²¹/113 et suiv.

⁵ GERBOD Paul, *art. cit.*, p. 390.

comprise entre 1851 et 1860 et en recense environ 2000, ce qui l'amène à parler d'un « État mécène »⁶. Nos propres résultats pour la décennie suivante vont dans le même sens : l'État réalise plus de 3500 acquisitions/commandes, dont 138 sont des représentations peintes de l'histoire nationale (pour 122 œuvres entre 1851 et 1860)⁷. La politique de mécénat et de soutien aux artistes se renforce donc d'une décennie à l'autre, faisant du Second Empire une période favorable aux arts.

Peut-on pour autant parler d'une véritable « politique culturelle » ? Dans son article sur l'histoire des politiques culturelles, Philippe Urfalino écrit que la politique culturelle peut être entendue comme « *des missions affirmées et des moyens administratifs, financiers, réglementaires pour les accomplir* »⁸, mais précise que cela ne suffit pas à embrasser la notion dans son ensemble. Il propose alors la définition suivante : « *Le ou les moment(s) de convergence et de cohérence entre, d'une part, des représentations du rôle que l'État peut faire jouer à l'art et à la « culture » à l'égard de la société et, d'autre part, l'organisation d'une action publique* »⁹. Le Second Empire a-t-il fait jouer un rôle à l'art, lui a-t-il sciemment donné une direction par la mise en œuvre de moyens concrets ? Plusieurs études menées dans divers domaines de la culture apportent des éléments de réponse : Jean-Claude Yon, sur la question du théâtre sous le Second Empire, observe que le mélange des genres qui caractérise la période prouve que l'État, s'il encourage le monde du spectacle, n'impose toutefois pas une esthétique en particulier¹⁰. Arnaud Bertinet écrit que l'expression de politique culturelle à propos de la sphère muséale n'est pas appropriée en raison de l'absence d'une réelle législation¹¹. Catherine Granger a montré, dans sa thèse sur la liste civile, que l'image d'un Napoléon III sans aucun goût pour les arts doit être nuancée¹², mais que malgré tout le couple impérial n'a pas contribué à donner une orientation spécifique.

En dehors d'une volonté d'encourager les artistes, il n'y a donc pas eu de ton général donné par l'État ou les souverains, pas de politique globale, pas de manipulation de la culture

⁶ ANGRAND Pierre, *art. cit.*, p. 303-348.

⁷ Chiffres calculés à partir du fonds des AN, F²¹/113 à F²¹/187, travaux d'art, commandes et acquisitions par artiste 1861-1870.

⁸ URFALINO Philippe, « L'histoire de la politique culturelle », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 313.

⁹ *Idem*, p. 317.

¹⁰ YON Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 16.

¹¹ « *La formule, séduisante, ne paraît guère appropriée, car, l'absence d'une réelle législation, applicable à l'institution sur l'ensemble du territoire ne correspond pas à la signification de ce que représente le terme de politique culturelle* », BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 561.

¹² Voir le chapitre « Goût pour l'art » : GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 119 et suiv.

comme arme politique¹³. En revanche, certains éléments conduisent Jean-Claude Yon à écrire qu'on peut *presque* parler de « politique culturelle »¹⁴. La réforme de l'École des beaux-arts en 1863 et la création du Salon des refusés, bien que n'étant pas un bouleversement structurel en raison de l'absence d'une vraie doctrine¹⁵, n'en constituent pas moins des transformations de la vie culturelle voulues par l'État. L'Exposition universelle de 1867 est l'occasion d'une propagande en faveur de l'image de la France, où la « vie parisienne » a été instrumentalisée et a joué un rôle essentiel au point que Jean-Charles Geslot en parle comme le « *point d'orgue d'une politique culturelle à part entière* »¹⁶. La mise en scène du faste impérial et de l'image des souverains, c'est-à-dire une certaine représentation du pouvoir, a également exercé une influence – directe ou non – sur la création culturelle. Enfin, certains agents de l'État, bien que leur action soit ponctuelle et individuelle, ont su donner une direction aux arts.

Sous le Second Empire, les deux grandes institutions qui acquièrent ou commandent des œuvres sont le ministère des Beaux-Arts et la liste civile. Cette dernière, créée en 1790 afin de distinguer les dépenses publiques de celles du monarque, est établie par le sénatus-consulte du 12 décembre 1852. Elle est gérée par le ministère de la Maison de l'empereur qui dépendait alors du ministère d'État et de son ministre, Achille Fould, jusqu'en 1860. Les Beaux-Arts y sont également rattachés ; le comte de Nieuwerkerke est nommé intendant des Beaux-Arts en 1853. En 1860, Alexandre Walewski récupère le ministère d'État ainsi que la charge de la direction des Beaux-Arts. Le ministère de la Maison de l'empereur est alors séparé du ministère d'État, et est confié au maréchal Jean-Baptiste Vaillant. En 1863 est constitué le ministère de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts, au sein duquel sont désormais réunies leurs fonctions et notamment celle de l'acquisition des œuvres d'art moderne. Le maréchal Vaillant devient alors ministre de la Maison de l'empereur (titre déjà acquis en 1860) et des Beaux-Arts, tandis que le comte de Nieuwerkerke acquiert le statut de surintendant, gérant ainsi les Beaux-Arts et les musées nationaux. Ce dernier, ainsi que nous le verrons, jouera un rôle dans la politique culturelle du Second Empire.

¹³ YON Jean-Claude, « Napoléon III, protecteur des arts et des lettres ? », in MILZA Pierre (dir.), *Napoléon III, l'homme, le politique*, Napoléon III éditions, 2008, p. 220.

¹⁴ « *Des actions de grande ampleur ont été menées dans certains secteurs pour lesquels, ainsi qu'on va le voir, on peut presque parler de "politique culturelle"* », *Idem*, p. 221.

¹⁵ BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle, la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires, 2006, p. 157-162.

¹⁶ « *L'instrumentalisation politique de la vie parisienne lors de l'Exposition universelle apparaît comme le point d'orgue d'une politique culturelle à part entière menée par le Second Empire.* » GESLOT Jean-Charles, « La Vie parisienne, entre culture et politique : l'exemple de l'Exposition universelle de 1867 », in *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, actes du III^e congrès international de la SERD, publication électronique, 2008, p. 10.

Les acteurs d'une forme de politique culturelle sous le Second Empire sont donc nombreux, et les actions diversifiées ; dans certains cas spécifiques, il est possible de parler d'une instrumentalisation de la culture dans un but politique. Dans ces questions, la peinture d'histoire occupe une place supposément spécifique : en effet, ce genre est traditionnellement considéré comme officiel¹⁷, grâce à ses sujets qui permettent de véhiculer des idées générales, grâce à une utilisation historiciste du passé national, ou encore grâce à la représentation des actions du régime. La peinture d'histoire a-t-elle été, sous le Second Empire, instrumentalisée à des fins politiques et constitue-t-elle ainsi un aspect de la politique culturelle du régime ? L'analyse des achats et commandes effectuées sur le budget des Beaux-Arts, d'une part, et celui de la liste civile¹⁸, d'autre part, permet de répondre à cette question. La fréquence des modifications concernant les charges incombant aux ministères a conduit à une relative confusion, jusque dans la répartition entre le ministère des Beaux-Arts et liste civile : en théorie, le premier était chargé de l'acquisition d'œuvres pour les musées de province, églises et édifices publics, tandis que la seconde se consacrait aux musées impériaux et aux palais (le musée du Luxembourg et Versailles étant alimentés par les deux structures). Selon Catherine Granger, cette répartition était en réalité peu respectée¹⁹. Afin d'organiser la réflexion, nous avons malgré tout conservé la distinction entre les beaux-arts et la liste civile.

I. Commandes et achats de peintures à sujet historique : état et enjeux

Entre 1860 et 1870, les représentations de l'histoire de France, ancienne ou contemporaine, n'occupent qu'une part limitée des achats et des commandes d'œuvres d'art par l'État. En effet, ces sujets ne représentent que presque 4 % du total des acquisitions (138 œuvres). L'intérêt pour la peinture académique est à peine supérieur, puisque celle-ci correspond à environ 6 % du total (234 peintures académiques achetées ou commandées). En réalité, le soutien économique apporté aux peintres passait surtout par des commandes de copies (50 %

¹⁷ Expression dont Pierre Vaisse a noté le caractère longtemps dépréciatif. VAISSE Pierre, « Styles et sujets dans la peinture officielle de la III^e République : Ferdinand Humbert au Panthéon », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1979 (année 1977), p. 297.

¹⁸ Cette analyse comprend l'ensemble des représentations de l'histoire nationale, c'est-à-dire les peintures à sujet historique ainsi que les peintures de bataille et militaire que nous avons distinguées jusqu'à présent pour leur étude iconographique.

¹⁹ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 162. Nous l'avons également constaté notamment dans le cas d'une toile d'Alexandre Protais, *Soldat blessé*, Salon de 1866 : les démarches d'acquisition sont effectuées par le ministère de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts, mais le paiement est fait par la liste civile. AN, F²¹/174 (Dossier Protais, *Soldat blessé*).

du total des commandes et achats de l'État entre 1860 et 1870), destinées à décorer les églises qui prolifèrent alors dans toute la France (30,7 % de peintures religieuses), et de portraits figurant Napoléon III et l'Impératrice envoyés dans chaque hôtel de ville, préfecture et autre bâtiment officiel (26,1 % de portraits) (annexe 10²⁰). Les autres commandes ou achats de l'État au Salon (peinture de genre, 9,8 % ; paysage, 11,2 %) étaient presque tous redistribués dans les musées de province qui connaissent après 1850 une vague de création d'une ampleur sans précédent. La nature morte ne représente que 0,8 % du total, les copies sur porcelaine 0,9 %.

Le classement par genre des œuvres acquises par l'État révèle donc l'attention particulière portée à la peinture religieuse et aux portraits (impériaux), la peinture à sujet historique arrivant en sixième position. Ces chiffres correspondent finalement assez bien à ceux des Salons : la part des peintures à sujet historique et peintures de bataille présentées à cette exposition est comprise entre 2,1 % et 3,7 % (annexe 1). La peinture figurant l'histoire nationale n'est donc pas particulièrement favorisée par l'État qui au contraire s'attache à satisfaire un maximum d'artistes, tous genres confondus. Cette démarche a amené à associer le Second Empire à l'éclectisme, ce qu'écrit Marie-Claude Genêt-Delacroix : « *L'administration professe en matière d'esthétique "un éclectisme" qui, loin d'être neutre, se caractérise par une sorte d'"esthétique officielle" évolutive qu'elle adapte au gré de la situation politique, économique et sociale* »²¹.

Les achats de l'État en matière de peintures à sujet national sont pour un tiers des peintures de batailles et militaires, pour un autre tiers des sujets empruntés à l'époque moderne ; le reste se partage entre le haut moyen âge, l'époque médiévale, les sujets napoléoniens et des représentations de la Révolution française.

A. Achats de l'État : entre conformité au marché de l'art et volonté de satisfaire la majorité des artistes.

La représentation de l'histoire en peinture : un genre onéreux

²⁰ Statistiques établies à partir du fonds des AN, F²¹/113 à F²¹/187, travaux d'art, commandes et acquisitions par artiste 1861-1870.

²¹ GENÊT-DELACROIX Marie-Claude, « Un bilan de l'enseignement des arts en 1914 », in POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel, BONNET Alain, *L'éducation artistique en France, du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 303.

Entre 1860 et 1870, l'État fait l'acquisition de 89 peintures à sujet historique, et commande la réalisation de 49 toiles (incluant les toiles commandées avant 1860 mais exposées après cette date. Annexes 34 et 35). Les prix de vente de la peinture d'histoire tendent à s'aligner sur ceux de la peinture de genre, tout en restant – comme de coutume – légèrement supérieurs²² : les montants des sujets nationaux sont en majorité compris entre 1000 et 5000 francs (97 sur 120 œuvres²³). Rares sont les œuvres vendues pour un montant inférieur (deux cas).

Les prix ne sont pas les mêmes selon qu'il s'agit de commandes ou d'achats : dans ce dernier cas, ils sont compris entre 800 et 15 000 francs, pour une moyenne de 3575 francs. Pour les commandes, le montant le plus bas est de 2000 francs mais cela grimpe jusqu'à 25 000 francs, pour une moyenne nettement plus haute de 7500 francs. Cet écart s'explique par la forte proportion, dans les commandes, de peintures de bataille dont le format justifie un coût élevé : 35 peintures de batailles ou militaires sur 49 commandes, et presque toutes sont à destination du musée historique de Versailles. Ainsi, pour *La Réception des chefs arabes par l'Empereur lors du voyage de S. M. en Algérie, en 1860* (toile réalisée pour le musée historique de Versailles, disparue en 1871), Isidore Pils reçoit 25 000 francs.

Parmi les achats que l'État effectue au Salon, le montant le plus élevé concerne également une toile à sujet militaire : *Un jour de revue sous l'Empire (1810)* de Joseph Hippolyte Bellangé (1862, Paris, musée du Louvre) a été payée 15 000 francs. Les toiles acquises par l'État à un fort prix ne concernent pas seulement des peintures militaires, puisque pour *La Cérémonie du baptême de S. A. le Prince Impérial* (toile inachevée, Compiègne, Musée national du château) Thomas Couture a reçu 26 500 francs (sur un total de 30 000 francs, non atteint en raison de l'inachèvement de l'œuvre²⁴). Plusieurs éléments peuvent expliquer que ces sommes soient nettement plus fortes que pour les autres genres : les tableaux d'histoire étaient souvent de formats supérieurs ; les œuvres étaient des originaux, alors que peinture religieuse et portrait étaient très souvent des copies ; les peintres engageaient d'importants frais de travail préparatoire pour rendre fidèlement la scène.

De fait, si les représentations de l'histoire ne sont pas particulièrement valorisées par l'État dans ses achats ou ses commandes, leurs prix étaient très élevés, ce qui confère à ce genre une place spécifique au sein du financement de la culture. Entre 1860 et 1870, le

²² D'après les chiffres établis dans l'ouvrage des White, entre 1838 et 1857 la peinture d'histoire se vend en moyenne 9193 francs, et la peinture de genre 3867 francs. WHITE Harrison et Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 (1965), p. 101 et 103. La diminution des formats de la peinture d'histoire explique que les prix de vente baissent également.

²³ Statistiques établies à partir du fonds des AN, F²¹/113 à F²¹/187, travaux d'art, commandes et acquisitions par artiste 1861-1870.

²⁴ AN, F²¹/129 (Dossier Thomas Couture, *La Cérémonie du baptême de S. A. le Prince Impérial*).

ministère des Beaux-Arts et de la Maison de l'empereur dépense 296 450 francs en acquisitions d'œuvres appartenant à ce genre, et 333 500 francs pour les commandes. Le montant total de 629 950 francs est à peine inférieur à celui que Pierre Angrand calcule pour la période autoritaire de l'Empire, qui est de 774 000 francs²⁵.

Nous avons pu observer (voir partie I, chapitre 1) que de manière générale, les dimensions des toiles tendent à décroître en raison de l'évolution des goûts de la société (et de la clientèle bourgeoise) et de la fréquence des Salons. Malgré cette adaptation progressive au nouveau marché, les peintres s'adressent encore massivement à l'État pour l'achat de leurs œuvres. De plus, des montants et des formats élevés se maintiennent dans le cadre de commandes dont le paiement est assuré.

Les achats de l'État : de l'importance du Salon et du rôle du comte de Nieuwerkerke

Les dossiers par artistes de la série F21²⁶ révèlent que l'État procède à des achats de peinture à sujet historique presque exclusivement au Salon²⁷. Les deux seules exceptions à cette règle durant la seconde partie du Second Empire concernent la toile d'Aimé Marquet (*Le Cardinal de Richelieu annonçant à Marie de Médicis son exil hors de France*, peinte en 1835 et acquise à la demande de la veuve de l'artiste) et celle de Pierre-Jules Jollivet, *Les derniers moments de Philippe II/la mort de Charles Quint* : l'œuvre, présentée au Salon de 1834, est acquise pour 2550 francs en 1868 lors d'une vente aux enchères dont Charles Pillet était commissaire-priseur²⁸. La place de l'exposition de peinture, bisannuelle puis annuelle après 1863, est donc centrale pour les artistes comme pour l'État. Napoléon III s'y rendait chaque année, ainsi que les agents du gouvernement chargés de sélectionner des œuvres.

Dans cette question d'une politique culturelle du Second Empire, le comte de Nieuwerkerke occupe une place importante entre 1860 et 1870²⁹. Il est nommé directeur général des musées nationaux en 1849, puis intendant des Beaux-Arts en 1853 et enfin surintendant en 1863. À ce titre, il est chargé de la direction des Beaux-Arts et des musées

²⁵ Correspondant à 18 % du total de la somme affectée aux tableaux, décorations murales et dessins par l'État (ANGRAND Pierre, *art. cit.*, p. 344). Pour notre période, la part des dépenses pour la peinture à sujet historique au sein des acquisitions effectuées au Salon entre 1860 et 1870 s'élève à 9,7 % du total. Toutefois, ce calcul est effectué à partir du dossier des AN, F²¹/539 « Acquisitions et commandes de l'État au Salon », dont les listes ne semblent pas exhaustives.

²⁶ AN, F²¹/113 à F²¹/187, travaux d'art, commandes et acquisitions par artiste 1861-1870.

²⁷ Sur le Salon au XIX^e siècle et sous le Second Empire, voir VAISSE Pierre, KEARNS James, « *Ce Salon à quoi tout se ramène* », *le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Bern, Peter Lang, 2010.

²⁸ AN, F²¹/150 (Dossier Pierre-Jules Jollivet, *Les derniers moments de Philippe II/la mort de Charles Quint*).

²⁹ Pour un historique détaillé de l'action et des titres obtenus par le comte de Nieuwerkerke, voir BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 53-66.

impériaux, ce qui lui donne le pouvoir de commander et acheter directement les œuvres pour l'État. Il entretenait une relation intime avec la princesse Mathilde³⁰, cousine de Louis-Napoléon, et faisait donc partie des hautes sphères de la société. Sa position au sein de l'Administration lui a permis d'exercer une action directe, que l'on constate au fait que les courriers des artistes lui étaient directement adressés. L'historien Jean-Claude Yon dit d'ailleurs que « *le comte de Nieuwerkerke incarne la politique artistique du Second Empire* »³¹, et Philippe Luez ajoute que sa nomination comme surintendant est significative du rôle qui lui est conféré : « *Le choix d'un titre prestigieux – et anachronique – marque la volonté d'une grande politique artistique que Napoléon III laisse à la décision de son administration* »³².

Les orientations que Nieuwerkerke donne aux arts sont visibles à travers quelques cas particuliers. Il cherche par exemple à imposer le sculpteur Emmanuel Frémiet³³, et son intérêt pour la peinture d'histoire académique – ingresque – était connu³⁴. Des échanges avec les artistes indiquent son implication dans la sélection des œuvres : en 1861, il refuse d'utiliser une part de son budget pour l'achat de la toile de Gustave Brion, *Siège d'une ville par les Romains, sous Jules César, batterie de balistes et de catapultes* (1861, Paris, musée d'Orsay), estimant que le prix de dix mille francs demandé par le peintre est trop élevé ; Napoléon III décide de l'acquérir sur sa cassette personnelle³⁵. Le surintendant avait donc le pouvoir de décider des acquisitions, choix basé sur des raisons budgétaires ou sur son propre goût. Le cas de Jules Rigo est exemplaire de ce mode de sélection : après avoir réalisé sa toile reproduisant un *Combat d'avant garde dans le Darha soutenu par les spahis d'Oran contre le chérif Bou-Maza (mars 1846)* (1864, musée Bourges), le peintre écrit le 7 avril 1864 à Nieuwerkerke pour lui soumettre une demande d'acquisition. Nous apprenons dans ce courrier que le surintendant avait déjà fourni un cadre à Rigo pour l'exposition de sa toile au Salon, et que le sujet lui avait plu : « *Vous-même, monsieur le Surintendant, quand vous avez eu la bonté de me donner un cadre pour ce tableau, avez semblé apprendre avec plaisir le sujet de ma*

³⁰ Coll., *L'Art en France sous le Second Empire*, Cat. Exp. Grand Palais, Paris (11 mai-13 août 1979), Paris, RMN, 1979, p. 19.

³¹ YON Jean-Claude, « Napoléon III, protecteur... », *art. cit.*, p. 228.

³² LUEZ Philippe, « Intendant et surintendant des Beaux-Arts », in MAISON Françoise, LUEZ Philippe, PEROT Jacques (dir.), *Le Comte de Nieuwerkerke, art et pouvoir sous Napoléon III*, cat. exp., Musée national du Château de Compiègne (6 octobre 2000-8 janvier 2001), Paris, RMN, 2001, p. 54.

³³ *Idem*, p. 53.

³⁴ GRANGER Catherine, « La liste civile de Napoléon III : le pouvoir impérial et les arts, Thèse de doctorat en histoire de l'art », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 22 | 2001, mis en ligne le 28 juin 2005, consulté le 08 septembre 2014. URL : <http://rh19.revues.org/288> ; DOI : 10.4000/rh19.288

³⁵ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 208.

composition »³⁶. Il semble donc que le Comte avait décidé – du moins envisagé – l’achat de la toile avant même son exposition au Salon en mai 1864. Le 18 avril 1864, le surintendant annonce qu’il a soumis la proposition d’acquisition au ministre, le maréchal Vaillant, et le 9 mai 1864 Rigo accepte le prix de 5000 francs proposé par l’Administration³⁷. Le déroulement chronologique laisse penser que Nieuwerkerke n’avait pas vu la toile avant de décider d’en faire l’acquisition, mais que le sujet l’ayant satisfait et l’artiste ayant fait l’objet de commandes et d’achats les années précédentes, l’affaire est conclue rapidement. L’iconographie de l’œuvre pouvait en effet être intéressante pour le gouvernement : Jules Rigo représente un épisode de la conquête d’Algérie menée par la monarchie de Juillet³⁸, conquête qui se poursuit sous le Second Empire. Le sujet appartient donc à la fois au passé et à l’actualité, et permet de montrer la difficulté de l’entreprise coloniale à des Français qui pourraient la trouver vaine après tant d’années (la conquête d’Algérie a débuté en 1830). Le surintendant avait sans doute perçu les interprétations possibles de cette toile.

À l’inverse, un jugement négatif de Nieuwerkerke était rédhibitoire : Alfred Couverchel, auparavant concerné par deux acquisitions de l’État³⁹, espère obtenir à nouveau cette faveur pour *La Capture du Chérif Mohammed-Ben-Abdallah en septembre 1861* (Paris, Salon de 1863, n° 486). Un courrier du peintre nous apprend que Nieuwerkerke, alors directeur général des musées nationaux, était venu dans son atelier et l’avait complimenté pour son œuvre. Or, en août 1863, il s’oppose à l’acquisition en arguant que « *c’est un sujet historique et qu’il n’a pas été commandé [et] que sa dimension ne permet pas de la placer dans les galeries de Versailles* »⁴⁰. Dans la suite de sa lettre au maréchal Vaillant, Couverchel expose l’irrecevabilité des arguments de Nieuwerkerke⁴¹, sans pour autant obtenir gain de cause. L’artiste doit attendre 1866 et les interventions de la duchesse de Malakoff et du baron Jules de Lesseps pour que l’achat soit effectué : l’œuvre n’ira pas à Versailles, mais en

³⁶ Lettre de Jules Rigo au Surintendant des beaux-arts, 7 avril 1864. AN, F²¹/176 (Dossier Jules Rigo, *Combat d’avant garde dans le Darha soutenu par les spahis d’Oran contre le chérif Bou-Maza (mars 1846)*).

³⁷ Lettre du 9 mai 1864. AN, F²¹/176 (dossier Rigo, *Combat d’avant garde dans le Darha soutenu par les spahis d’Oran contre le chérif Bou-Maza (mars 1846)*).

³⁸ La toile, de grand format étiré en hauteur, développe un épisode de conflit entre l’armée française et le chef militaire Bou-Maza qui a tenu en échec les conquérants pendant près de deux ans. Le moment choisi permet de rappeler la complexité de cet affrontement en milieu rocailleux, ainsi que les sacrifices et la résistance acharnée des officiers français, ici le capitaine Fleury et le capitaine en second, Biais. L’artiste s’appuie sur l’ouvrage *Souvenirs de la vie militaire en Afrique* du comte Pierre de Castellane (extrait des pages 157-159), publié à plusieurs reprises à partir de 1852, qui décrit cet événement qui a eu lieu en 1846.

³⁹ *Le combat de Kanhil (guerre de Crimée)* en 1859 et *La bataille de Magenta* en 1861.

⁴⁰ Lettre d’Alfred Couverchel au maréchal Vaillant, août 1863. AN, F²¹/129 (dossier Couverchel, *Bataille de Magenta*).

⁴¹ « *Je n’ai pas besoin de dire que cette seconde raison n’est pas sérieuse et qu’il y a, à Versailles, plus de place qu’il n’en faut à ma toile* », puis « *Je dirais [...] que le principe invoqué par M. le Comte n’est pas très rigoureux* ». Lettre d’Alfred Couverchel au maréchal Vaillant, août 1863, AN, F²¹/129 (dossier Couverchel, *Bataille de Magenta*).

Algérie⁴² – l’arrogance de la lettre de Couverchel est peut-être d’ailleurs à l’origine de cette destination bien éloignée des espérances du peintre.

Ces deux exemples sont révélateurs du pouvoir de décision de Nieuwerkerke : les choix qu’il effectue contribuent à la politique culturelle du gouvernement en matière de peinture d’histoire. Malgré tout, le constat que les achats de peintures de ce genre étaient effectués exclusivement au Salon nous indique que Nieuwerkerke s’adapte à l’offre présentée. Il se soumet également à la sélection effectuée par le jury du Salon, principalement composé de membres de l’Académie⁴³. De plus, le pouvoir du surintendant était parfois limité : lorsque Jean-Léon Gérôme souhaite présenter au Salon sa toile *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin – l’Exécution du Maréchal Ney* (1865, Sheffield, City art gallery), le comte lui demande de ne pas l’exposer en raison de son caractère polémique. Gérôme refuse, et l’œuvre figure au Salon de 1868. Le surintendant a seulement pu la faire accrocher dans un recoin peu visible⁴⁴.

Une politique d’acquisitions de complaisance

Si l’on ne peut systématiquement connaître les raisons qui poussent l’administration des Beaux-Arts à sélectionner au Salon certaines toiles parmi d’autres, dans plusieurs cas le choix s’explique par la volonté de l’État d’agir avec diplomatie en répondant aux attentes de tous, en prenant en compte l’intervention de personnalités influentes, ou les suggestions des artistes eux-mêmes.

De nombreux documents conservés aux Archives nationales révèlent que les peintres sollicitent (et parfois avec insistance) les faveurs de l’État. Ils tentent ainsi de faire partie des destinataires des fonds pour l’encouragement aux artistes en vantant les mérites de leurs œuvres. Les arguments avancés dans le but de convaincre l’Administration sont variés. Il peut s’agir du travail fourni pour la réalisation de leur œuvre, comme l’affiche Jules Rigo pour son *Combat de Marcallo* : « j’ai donné tous mes soins [à ce tableau] que j’ai exécuté avec une exactitude scrupuleuse pour obtenir la faveur que je sollicite »⁴⁵. Le ministère d’État en fait l’acquisition pour la somme de 8000 francs, pour les galeries historiques de Versailles. Il peut

⁴² AN, F²¹/129 (dossier Couverchel, *Capture du Chérif Mohammed-Ben-Abdallah*).

⁴³ Après avoir été nommé par le gouvernement jusqu’en 1857, le jury du Salon revient à l’Académie jusqu’en 1864 où un nouveau règlement impose que les deux tiers soient des membres élus. LUEZ Philippe, « Nieuwerkerke et l’exposition des Artistes vivants », in MAISON Françoise, LUEZ Philippe, PEROT Jacques (dir.), *op. cit.*, p. 54-60.

⁴⁴ GEISLER-SZMULEWICZ Anne, LAVAUD Martine (dir.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, Nîmes, Lucie Éditions, 2013, p. 178.

⁴⁵ Lettre de Jules Rigo au ministre, 4 juin 1861. AN, F²¹/176 (Dossier Jules Rigo, *Combat de Marcallo*).

s'agir aussi d'une souplesse des artistes sur le prix de vente de l'œuvre. Charles-Édouard Armand-Dumaresq, après avoir cédé sur la somme de 5000 francs pour son *Épisode de la bataille de Solférino*, fait part de son espoir de figurer au musée historique : « *J'espère, Monsieur, en m'en remettant ainsi au prix fixé par l'administration que j'obtiendrai la faveur de voir cette toile figurer dans la galerie historique de Versailles* »⁴⁶. D'autres artistes mettent en avant le caractère historique de leurs œuvres comme argument pour l'achat, l'État étant le principal destinataire des peintures à sujet historique. Ainsi de Charles Leygue qui, dans une lettre de demande d'acquisition de *Charles VI distrait de sa folie par Odette et son fou* au surintendant des beaux-arts, tient à préciser ceci : « *J'ai exposé sous le numéro 1597 un tableau dont le sujet (Charles VI) est tiré de notre histoire* »⁴⁷. Isidore Patrois, lui, insiste sur son choix d'un sujet historique totalement inédit : il sollicite l'acquisition par le ministère de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts de son tableau « *représentant Jeanne Darc à Margni, sujet qui n'avait point encore été traité jusqu'ici : c'est le moment où le Duc de Bourgogne Philippe et les seigneurs de son parti viennent d'apprendre qu'elle a été prise à Compiègne* »⁴⁸.

Certaines sollicitations sont adressées directement à Napoléon III. On peut imaginer que l'artiste misait sur la sensibilité de l'Empereur pour obtenir une acquisition, par prélèvement sur les fonds de la liste civile ou sur ceux de l'Administration des beaux-arts. Ernst Meister procède ainsi et avec succès pour sa *Revue du 6 juin 1867*, à propos de laquelle il avait écrit à Napoléon III :

« *Je suis jeune et pauvre. Si mon tableau peut fixer aujourd'hui l'attention bienveillante de Votre Majesté, je devrai mon existence assurée et par suite le succès de mon pinceau à la pensée d'avoir essayé de reproduire aux yeux de l'avenir un des faits mémorables du règne de Napoléon III. Je ne pourrai jamais l'oublier.* »⁴⁹

Meister flatte l'Empereur et lui demande dix mille francs pour son portrait historique de groupe. Son audace fut partiellement récompensée puisqu'il obtint seulement 4000 francs, peut-être parce que la toile avait peu impressionné Napoléon III : « *Sa Majesté ne lui attribue pas une grande valeur, mais l'Empereur serait bien aise de donner à ce jeune artiste, peu*

⁴⁶ Lettre de Charles-Édouard Armand-Dumaresq du 28 juin 1861. AN, F²¹/136 (Dossier Charles-Édouard Armand-Dumaresq, *Épisode de la bataille de Solférino*).

⁴⁷ Lettre du 31 mai 1868. AN, F²¹/158 (Dossier Charles Leygue, *Charles VI distrait de sa folie par Odette et son fou*).

⁴⁸ Document du ministère de la Maison de l'empereur, 20 mars 1864. AN, F²¹/169 (Dossier Isidore Patrois, *Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne*).

⁴⁹ Lettre d'Ernst Meister à Napoléon III, 9 juin 1868. AN, F²¹/162 (Dossier Ernst Meister, *Revue du 6 juin 1867*).

fortuné, qui s'est adressé directement à Lui, en sa qualité d'étranger, un témoignage de sa bienveillance »⁵⁰.

La démarche de sollicitation d'achats auprès de l'Empereur ou de l'Administration était monnaie courante chez les peintres de sujet historique. Même un artiste comme Arnold Scheffer, connu pour ses idées républicaines, formule une demande au ministère des beaux-arts pour l'achat de sa *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*. Tout ceci montre bien les liens étroits entre la peinture à sujet historique et l'État qui reste le principal destinataire de ce genre. Le fait que ce dernier cède face aux demandes insistantes des artistes révèle une volonté d'encourager les arts plus que de mener une politique culturelle déterminée, même en ce qui concerne ce genre traditionnellement officiel.

Les sources des Archives nationales nous indiquent que les artistes vont jusqu'à suggérer un prix d'achat pour leur toile, qui est parfois renégocié par le comte de Nieuwerkerke⁵¹. Les échanges de courriers entre l'Administration et Stanilas Chlebowski font apparaître que le peintre souhaitait obtenir 5000 francs pour sa *Jeanne d'Arc prisonnière des Anglais* (1864, musée de Bar-le-Duc), mais qu'il en touchera seulement la moitié⁵². Ce prix avait peut-être été réduit en raison de la commande à Chlebowski d'une copie de cette même toile peu de temps après son achèvement. Arnold Scheffer obtient également une somme de mille francs inférieure à celle qu'il demande pour sa *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois* (Paris, Salon de 1868, n° 2252)⁵³. La négociation des prix n'était pas toujours en défaveur de l'artiste. Jules Rigo, pour sa toile *L'Empereur visitant les blessés français, piémontais et autrichiens du combat de Montebello, aux ambulances de Voghera (campagne d'Italie, mai 1859)* (1863, Musée du Service de santé aux armées du Val-de-Grâce), parvient à décrocher une augmentation : après avoir convaincu Napoléon III avec une esquisse préparatoire, il obtient la commande d'un sujet qui était, aux yeux de Rigo, « le sujet le plus important [qu'il sera] sans doute appelé à exécuter »⁵⁴. La représentation du chef de l'État confère une importance supérieure à l'œuvre, et l'artiste se permet d'agrandir le format de l'œuvre. Pour cette raison, le prix passe de 5000 à 8000 francs.

⁵⁰ Lettre du 29 août 1868 du comte de Nieuwerkerke. AN, F²¹/162 (Dossier Ernst Meister, *Revue du 6 juin 1867*).

⁵¹ MCQUEEN Alison, *Empress Eugenie and the arts, politics and visual culture in the nineteenth century*, Ashgate, Burlington, 2011, p. 160.

⁵² AN, F²¹/127 (Dossier Stanilas Chlebowski, *Jeanne d'Arc prisonnière des Anglais*).

⁵³ Arnold Scheffer, qui demandait 3500 francs pour l'acquisition de la toile, obtint 2500 francs. AN, F²¹/180 (Dossier Arnold Scheffer, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*).

⁵⁴ Lettre de Jules Rigo à Monsieur le Comte, 8 juillet 1862, AN, F²¹/176 (Dossier Jules Rigo, *L'Empereur visitant les blessés français, piémontais et autrichiens du combat de Montebello, aux ambulances de Voghera*).

L'exemple de Jules Rigo semble indiquer que la figuration de Napoléon III ou de sa famille dans les toiles permet à l'artiste de s'assurer un achat ou une commande de l'État : plusieurs cas indiquent pourtant le contraire. Ainsi, la demande d'Alfred Decaen concernant sa toile *S. A. Monseigneur le prince impérial, sortant de Bagatelle, escorté par les spahis de la garde* (Paris, Salon de 1864, n° 515) est rejetée⁵⁵. Les refus, dont les causes sont parfois obscures, s'expliquent sans doute par des questions principalement budgétaires. Une autre raison peut être la réputation de certains peintres, qui semble se faire et se défaire très rapidement. Charles-Édouard Armand-Dumaresq s'était fait remarquer pendant la première décennie du Second Empire grâce à deux tableaux militaires exposés en 1855⁵⁶ : il obtient ensuite d'accompagner le maréchal Vaillant lors de la campagne d'Italie, et le 28 juin 1856 le ministre le charge d'établir « *une collection de dessins coloriés représentant les uniformes des différents corps de la Garde* »⁵⁷. Il réalise également des huiles sur toile, tel l'*Épisode de la bataille de Solférino* (1860, Versailles, musée du château) qui est acquis par l'État pour 5000 francs. Malgré ce début de notoriété officielle, aucune de ses œuvres ne sera par la suite achetée par le gouvernement, et cela en dépit d'une production intensive (il réalise douze toiles entre 1860 et 1870). Plusieurs demandes d'acquisitions lui seront refusées, comme la *Charge de cuirassiers à Eylau* (Paris, Salon de 1866, n° 38)⁵⁸, et la *Charge de la division Desvaux à Solférino* (Paris, Salon de 1863, n° 53). Pour cette dernière pourtant, Armand-Dumaresq formule sa demande en passant par le général Desvaux qui intervient en sa faveur auprès du comte Walewski, directeur des beaux-arts, le 26 mai 1863 :

« *Tous les détails de l'action ont été reproduits avec fidélité et ceux qui ont assisté à cet épisode de la bataille diront comme moi. M. Armand Dumaresq a consacré dix-huit mois à cette œuvre dont les dimensions sont telles qu'il ne peut espérer la vendre à un particulier.* »⁵⁹

Le peintre avait déjà envoyé un courrier de demande dans lequel il explique que son œuvre figure « *la seule charge de cavalerie importante qui ait eu lieu pendant la campagne d'Italie, [...], un des plus brillants faits d'armes de notre cavalerie [qui] offre sous bien des rapports un intérêt tout national* »⁶⁰. En dépit de tous ces arguments, l'achat n'aura jamais lieu.

⁵⁵ Courrier de demande d'acquisition par Alfred Decaen, le 12 mai 1864. Lettre de refus datée du 2 juin 1864. AN, F²¹/131 (dossier Alfred Decaen, *Zouaves après le combat, bords du Sebaouï (Kabylie)*).

⁵⁶ ALEXANDRE Arsène, *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, Henri Laurens, 1889, p. 277-278.

⁵⁷ DELPÉRIER Louis (dir.), *La garde impériale de Napoléon III*, Nantes, éditions du Canonnier, 2000, p. 7.

⁵⁸ AN, F²¹/136 (Dossier Armand-Dumaresq, *Charge de cuirassiers à Eylau*).

⁵⁹ Lettre du général Desvaux au comte Walewski, ministre des Beaux-Arts, 26 mai 1863. AN, F²¹/136 (Dossier Armand-Dumaresq, *La prise de Sébastopol*).

⁶⁰ Lettre de demande d'acquisition, 8 mai 1863. AN, F²¹/136 (Dossier Armand-Dumaresq, *La prise de Sébastopol*).

Armand-Dumaresq subissait peut-être une disgrâce équivalente à celle qu'Adolphe Yvon connaîtra à la fin du Second Empire⁶¹.

Paul-Alexandre Protais essuie également des refus pour ses demandes d'achat de deux toiles, *Une sentinelle (souvenir d'automne en Crimée)* (Paris, Salon de 1861, n° 2619)⁶² et *Les zouaves et les grenadiers de la brigade du général Clerc sur la route de Magenta (Campagne d'Italie)* (Paris, Salon de 1861, n° 2615)⁶³, mais dès 1864 l'État se porte acquéreur de quatre de ses œuvres. Le rejet de sa demande en 1861 tient sans doute à la jeunesse de sa carrière (il expose des scènes militaires et de bataille depuis le Salon de 1857 seulement), et le revirement de l'Administration après 1864 s'explique probablement par deux raisons : l'Empereur, qui avait remarqué et apprécié une autre œuvre de Protais au Salon de 1861 (*Passage de la Sesia par la division du général Ladmirault (campagne d'Italie)* (Paris, Salon de 1861, n° 2616), l'avait acquise sur la liste civile pour 2000 francs ; d'autre part, la renommée de Protais avait grimpé en flèche dès que la maison Goupil avait décidé d'éditer en « photographies/cartes de visite » ses toiles *Avant l'attaque* et *Après le combat*, en 1863. On peut donc supposer que l'Administration était attentive à la faveur des peintres avant de décider de les soutenir, ce qui laisse penser que les achats de l'État étaient conformes au marché de l'art.

L'optique de complaisance de l'Administration se constate également dans les cas d'achats suggérés par des personnes influentes mais extérieures au gouvernement : la toile de Théodore Véron, *Napoléon III parcourant le champ de bataille de Solferino entouré de son État-Major, accompagné du maréchal Baraguey d'Hilliers et du baron H. Larrey, médecin en chef de l'armée d'Italie* (Paris, Musée du Service de santé aux armées du Val-de-Grâce) est refusée par le jury du Salon de 1861. Cela sonne, pour le peintre qui écrit alors au ministre des beaux-arts, comme une « condamnation à mort »⁶⁴. La toile refusée n'avait aucune chance de pouvoir être remarquée par des acheteurs potentiels, notamment l'État. D'après Gaston Brière (1871-1962), conservateur des musées nationaux, la toile aurait finalement été acquise par le

⁶¹ Adolphe Yvon évoque cette disgrâce politique dont il souffrit beaucoup, en relatant une conversation qu'il eut avec un valet du palais le jour où il amenait sa toile, achevée, intitulée *S. A. le Prince Impérial offrant une collation aux enfants de troupe* (Paris, Salon de 1867, n° 1573) : « Le valet avait, apparemment, surpris quelques mots des maîtres, à mon sujet ; aussi, tout en tournant la peinture du côté du mur se crut-il obligé de me donner quelques consolations : "Tel était au pinacle hier, qui tombe aujourd'hui. Vous n'êtes pas le premier à qui survient pareille aventure et vous ne serez pas le dernier..." Le doute n'était plus permis. J'étais à la mer. », in « Souvenirs du maître », *L'Artiste*, octobre 1893, p. 294.

⁶² AN, F²¹/174 (Dossier Paul-Alexandre Protais, *Une sentinelle (souvenir d'automne en Crimée)*).

⁶³ Malgré son argument que ce tableau « est fait dans des conditions telles qu'il ne peut être acheté que par le Gouvernement », l'achat n'aura pas lieu. AN, F²¹/174 (Dossier Paul-Alexandre Protais, *Les zouaves et les grenadiers de la brigade du général Clerc sur la route de Magenta*).

⁶⁴ Lettre de Théodore Véron au ministre des beaux-arts, 8 avril 1861. AN, F²¹/528.

gouvernement puis affectée au Val-de-Grâce « *sur les instances du baron H. Larrey* »⁶⁵ (nous ne trouvons aucune trace de cela aux Archives).

L'État semble donc prendre en compte certaines des demandes qui lui sont formulées, par les peintres ou par leurs protecteurs, et essaie de satisfaire la masse toujours grandissante des artistes. Il prend – bien que nettement moins que d'autres gouvernements – ses responsabilités à l'égard d'un genre dont il est le principal destinataire, et cela se constate dans les acquisitions des peintures de bataille et peintures militaires : ces grandes machines ne pouvaient véritablement être acquises que par l'État, en raison du format comme du sujet, et environ 25 % des achats entre 1860 et 1870 concernent ces œuvres.

Plusieurs éléments confirment la volonté de l'État de satisfaire le plus grand nombre d'artistes. Tout d'abord, il ne favorise pas un genre en particulier. Ensuite, en ce qui concerne les acquisitions de sujets historiques, on constate que les thématiques sont variables et que les noms des artistes reviennent rarement plus d'une fois (annexe 34), faisant de Scheffer, Protais et Decaen, qui sont concernés par quatre achats chacun, des exceptions notables⁶⁶. Enfin, la mise en place du Salon des refusés prouve également la volonté de répondre aux attentes de tous. Ce dernier naît du mécontentement qui agite la communauté artistique face à un jury conservateur qui refuse de plus en plus d'œuvres alors que le nombre des artistes augmente. Ces derniers s'en plaignent régulièrement, et d'autres réclamations parviendront encore à l'Administration après 1864, notamment sous la forme d'une pétition⁶⁷. L'instauration de ce Salon des refusés en 1863 et 1864, dont l'impact n'a pas été aussi fort que l'histoire a bien voulu le dire ensuite, ainsi que Pierre Vaisse le rappelle⁶⁸, indique un certain libéralisme de l'État et surtout une manière de se distinguer de l'institution académique⁶⁹. L'influence de cette dernière diminue au fil du siècle et ce Salon, composé des candidats rejetés par le jury (dont une bonne partie est constituée d'académiciens), confirme sa remise en cause ainsi que

⁶⁵ Gaston Brière est très critique à l'égard de cette toile : « *Cette énorme et lamentable peinture fut acquise par l'État et affectée au Val-de-Grâce sur les instances du baron H. Larrey, qui s'y trouvait représenté dans toute sa gloire. On eut le mauvais goût de la suspendre dans l'église, en 1864, au revers du portail, au-dessus de la porte d'entrée. Cette imagerie militaire enlaidit l'admirable nef ; il serait à souhaiter qu'un crédit fût consacré à l'enlèvement de la toile encombrante.* » BRIÈRE Gaston, « Tableaux conservés au musée du Val-de-Grâce », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1918-1919, p. 47.

⁶⁶ Achats compris entre 1860 et 1870. Régamey, Patrois et Luminais ont chacun trois toiles acquises par l'État.

⁶⁷ Une pétition signée par les « Refusés qui ont conscience de leur valeur », sous la forme d'une lettre au surintendant des beaux-arts datée du 5 mai 1867, réclame une contre-exposition, au nom de la justice. AN, F²¹/530, Salons annuels, 1867-1868 (1867, Dossier projets d'expositions annexes au Salon).

⁶⁸ Sur le Salon en général et sur le Salon des refusés spécifiquement, voir l'ouvrage : VAISSE Pierre, KEARNS James, *op. cit.*, 2010.

⁶⁹ YON Jean-Claude, « Napoléon III, protecteur... », *art. cit.*, p. 230.

celle du style qu'elle promeut. Ainsi que l'a dit Albert Boime, c'est une manière de reconnaître la sensibilité du public⁷⁰, qui n'est plus portée vers le style académique.

La part des peintures à sujet historique exposées aux Salons des refusés de 1863 et 1864 est dérisoire, autour de 1 % (treize toiles)⁷¹. Notons que sur ce total, cinq œuvres représentent Napoléon Bonaparte, Napoléon III et Eugénie⁷². On peut se demander s'il s'agit d'un hasard, d'une question de qualité des œuvres, ou si le refus de toiles dont les sujets sont liés à l'État confirme le divorce entre ce dernier et l'Académie.

La création d'un Salon des refusés constitue une action du gouvernement en faveur de la diversification des sujets et des styles, ainsi qu'une réponse au mécontentement des artistes. Là encore, l'État apporte un soutien adapté et sollicité par les artistes⁷³. Il ne s'agit toutefois pas d'une véritable politique artistique, ne serait-ce qu'en raison de sa brièveté. De plus, il n'acquiert aucune des toiles qui y sont exposées. Le comte de Nieuwerkerke, peu favorable au Salon des refusés, fait remettre en place après 1864 un jury conservateur. Les désaccords au sein des décisionnaires ont sans doute contribué à disperser les actions, qui ne répondent pas à une même volonté. Avec le Salon des refusés, Napoléon III signifie surtout qu'il ne suit pas les directives de l'Académie des beaux-arts, et que cette dernière n'incarne donc pas l'art officiel. La réforme de l'École des beaux-arts s'inscrit dans le même schéma. Si l'État n'impulse pas une politique culturelle claire (il n'oriente pas la création vers un style en particulier), il agit en faveur d'une modernisation du système artistique, comme l'écrit Jean-Claude Yon : « Avec cette réforme, le Second Empire pose la question de la place de l'art dans la société – comme aucun régime ne l'avait fait depuis la Révolution »⁷⁴.

B. Les commandes de l'État : une propagande par l'image

⁷⁰ BOIME Albert, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, Londres, Phaidon, 1971, p. 15.

⁷¹ Voir annexe 1.

⁷² Il s'agit, pour le Salon des refusés de 1863, de ANDRIEUX Auguste, *Le général Bonaparte accompagné de son escorte le matin du combat (Campagne d'Italie, 1796)*, n° 7 ; COURTOIS E., *Derniers moments du général Hoche*, n° 88 ; MOULLIN Louis, *Passage du Mincio, à Valeggio, dernière étape de l'empereur Napoléon, campagne d'Italie, juillet 1859*, n° 418 ; TREMBLAY Louis, *Sainte Eugénie*, n° 562. Pour le Salon des refusés de 1864 : PRUCHE Clément, *L'Empereur passant la revue des dragons de la garde*, n° 3312.

⁷³ C'est le cas notamment de Théodore Véron, qui écrit au ministre des beaux-arts puis à l'Empereur : après avoir décrit le refus au Salon comme une « condamnation à mort », il propose un nouveau Salon avec une classification établie sur la qualité des œuvres, depuis « Trésors de l'art » jusqu'à « œuvres mauvaises ». Lettre de Théodore Véron au ministre des beaux-arts, 8 avril 1861, AN, F²¹/528.

⁷⁴ YON Jean-Claude, « Napoléon III, protecteur... », *art. cit.*, p. 231.

En matière d'achats de peintures à sujet historique, nous avons mesuré le rôle de l'État et du comte de Nieuwerkerke, et observé chez les peintres une attitude volontariste rendue nécessaire par l'augmentation significative de la concurrence. De plus, puisque le gouvernement effectue ses achats exclusivement au Salon et qu'il souhaite satisfaire le plus d'artistes possible, il ne peut véritablement donner une orientation à la création artistique par ce biais. En revanche, il en va autrement lorsque l'État passe des commandes aux artistes.

L'importance du musée historique de Versailles

Entre 1860 et 1870, l'État commande la réalisation de 38 toiles historiques, nombre auquel il faut ajouter les 11 œuvres commandées entre 1852 et 1859 qui sont achevées après cette date, ce qui porte à un total de 49 toiles. Les peintures de batailles et militaires représentent 80 % des commandes, et près de la moitié sont destinées au musée de l'histoire de France de Versailles. Les autres sont envoyées au musée national du château de Compiègne, à l'hôtel du grand commandement de Tours, au ministère de la Marine et à divers musées de province. Ces chiffres et ces destinations révèlent un souci d'exposer prioritairement des images du régime et de ses campagnes militaires ainsi que des représentations de Napoléon III au cœur d'actions d'éclat. L'État met donc clairement en place une propagande en faveur d'une valorisation du régime. La convergence entre le rôle que l'État veut donner à ces œuvres et les moyens qu'il déploie dans ce but tend à prouver l'existence d'une politique culturelle sous le Second Empire.

L'union entre Histoire, propagande et peinture de bataille sous-tend la création du musée historique de Versailles en 1838⁷⁵, constitué pour célébrer le passé national. Le Second Empire prolonge les actions engagées par la monarchie de Juillet par ses commandes de toiles figurant « l'histoire-bataille ». En revanche, contrairement à Louis-Philippe qui fait représenter l'histoire nationale passée, le gouvernement de Napoléon III passe principalement commande de victoires militaires contemporaines. Ce parti-pris révèle la volonté d'inscrire avant tout le *Second Empire* dans l'Histoire, dans les mémoires des contemporains et des générations à venir⁷⁶. L'attention accordée par le régime à ce musée – somme toute créé sous

⁷⁵ Sur ce point, voir GERVEREAU Laurent, CONSTANS Claire, *Le Musée révélé, l'histoire de France au château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005.

⁷⁶ Yves Gaulupeau a montré que les auteurs et illustrateurs de manuels scolaires sous la Troisième République vont abondamment reprendre les peintures d'histoire du musée de Versailles, contribuant à diffuser la connaissance historique (et de fait, celle du Second Empire également) par le biais de ces images. GAULUPEAU Yves, « Du musée à l'école : la scénographie élémentaire de l'histoire de France », in SAULE Beatrix, *L'Histoire au musée*, Versailles, Actes Sud, 2004, p. 38-39.

un autre gouvernement – est moins grande que sous la monarchie de Juillet. Malgré tout, Napoléon III s’y rend fréquemment⁷⁷ et la régularité des acquisitions lui étant destinées prouve une démarche de propagande par l’image renforcée par le prestige de Versailles⁷⁸.

Des commandes pour le musée historique sont passées dès le début du Second Empire, mais la volonté d’une politique plus spécifique n’émerge que plus tard. En 1856, un projet de création d’une salle réservée aux toiles sur la guerre de Crimée voit le jour ; approuvé en 1859, il est alors complété par des vues de la guerre d’Italie⁷⁹. Ce n’est donc que dans la seconde décennie du régime que celui-ci apporte une touche personnelle à Versailles. L’ouverture d’une salle consacrée aux deux Empires en 1865 le confirme bien. Eudore Soulié, conservateur-adjoint du musée, est à l’origine de ces démarches ; il avait également proposé en 1869 la mise en place d’une salle sur les événements du règne de Napoléon III, mais l’idée est abandonnée avec la guerre de 1870. La plupart des toiles commandées pour ce musée s’inscrivent donc dans ces projets de création d’espaces sur le thème des victoires militaires des guerres du Second Empire⁸⁰, telles que la bataille de Solferino et de Magenta (annexe 35). Les artistes reçoivent fréquemment commande de plusieurs œuvres : Jean-Adolphe Beaucé en obtient quatre entre 1860 et 1870 ; Jean-Baptiste Durand-Brager et Antoine Morel-Fatio, trois chacun. Le choix de ces peintres n’est pas un hasard : ils sont spécialisés dans ce genre, ou bénéficiaient d’un statut spécifique. Beaucé est qualifié de « peintre du corps expéditionnaire », Morel-Fatio était conservateur du musée de la Marine et peintre de la Marine, et Durand-Brager accompagne les expéditions françaises.

Les archives des commandes nous montrent que dans la plupart des cas, des contraintes spécifiques sont imposées aux artistes. En 1870, l’État demande à Jean-Adolphe Beaucé de réaliser une œuvre (*Combat de Palikao, 21 novembre 1860*) dont il précise le sujet : le peintre doit figurer « un des principaux faits d’armes de l’expédition de Chine (la prise de Palikao) »⁸¹. Pour *Le rendez-vous à la Martinique des bâtiments portant le gros de l’armée du Mexique à Vera Cruz en octobre 1862* commandée à Courdouan, le sujet ainsi que les dimensions lui sont imposés : la toile devra mesurer 1,90 mètres de large pour 1,02 mètres

⁷⁷ Arnaud Bertinet note que Napoléon III s’y rend à huit reprises entre 1849 et 1858, en grande partie pour voir les salles consacrées au Premier Empire. BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁸ ARIZZOLI-CLÉMENTEL Pierre (dir.), *Versailles*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009, p. 619.

⁷⁹ BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 161.

⁸⁰ Pour une liste complète des œuvres entrées au musée de Versailles par achats, dons et commandes, voir *idem*, annexe n° 22, vol. 2, p. 52-59.

⁸¹ Minute de lettre du Ministère de la Maison de l’empereur et des Beaux-Arts, 21 février 1870. AN, F²¹/117 (dossier Beaucé, *Prise de Palikao*).

de hauteur⁸². Il en est de même pour Alfred Darjou, qui reçoit commande du sujet *L'empereur accorde la grâce à des Flittas à Relizane, voyage en Algérie, 21 mai 1865* (1868, Versailles, Musée national du château), avec l'indication suivante : « Vous donnerez à votre toile une longueur de 2,50 m sur une hauteur proportionnée »⁸³. Ces contraintes de dimensions proviennent sans doute d'un manque de place. En effet, plutôt que de retirer les anciennes toiles, Nieuwerkerke avait décidé de réduire les formats des nouvelles commandes en dépit de l'avis des peintres d'histoire qui préféraient travailler dans de grandes dimensions⁸⁴. Certains artistes ont désapprouvé (ainsi de Henri Durand-Brager, qui voulait faire une toile de 5 mètres, et auquel Nieuwerkerke accordait 3 mètres), probablement parce qu'une diminution des dimensions impliquait également une baisse du prix de vente.

La valorisation du musée de Versailles est largement due à Eudore Soulié et à des initiatives telles que celle du ministre de la Marine et des Colonies, Justin Napoléon Prosper de Chasseloup-Laubat, qui suggère des sujets pour des commandes. En 1864 il écrit au maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'empereur, pour signaler le manque de tableaux figurant des batailles navales :

« Votre excellence sait que les galeries de Versailles n'ont pas reçu depuis longtemps de tableau de marine. Cependant les fastes du règne de Napoléon III comptent des succès maritimes dignes de figurer parmi les souvenirs de la gloire nationale, que le musée de Versailles a mission de perpétuer. »⁸⁵

Une commande à Vincent-Joseph-François Courdouan est proposée et le peintre est chargé de réaliser *Le rendez-vous à la Martinique des bâtiments portant le gros de l'armée du Mexique à Vera Cruz en octobre 1862* (1867, Versailles, Cercle militaire).

Les commandes sollicitées par les artistes eux-mêmes constituent un autre type d'initiative extérieure. Tout comme pour obtenir des achats, certains peintres démarchent directement l'Administration et lui soumettent des sujets. C'est ce que fait Jean-Adolphe Beucé en 1865 dans une lettre qu'il adresse au ministre d'État. S'appuyant sur son expérience de peintre attaché à l'armée pendant les campagnes d'Italie et d'Algérie, il propose de rejoindre les troupes au Mexique :

⁸² Lettre du surintendant des beaux-arts à Courdouan, 11 avril 1865. AN, F²¹/129 (dossier *Le rendez-vous à la Martinique des bâtiments portant le gros de l'armée du Mexique à Vera Cruz en octobre 1862*).

⁸³ Minute de lettre du surintendant des beaux-arts à Darjou, 17 février 1866. AN, F²¹/130 (dossier Alfred Darjou, *L'empereur accorde la grâce à des Flittas à Relizane, voyage en Algérie, 21 mai 1865*).

⁸⁴ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 351.

⁸⁵ Lettre du ministre de la Marine et des Colonies au maréchal ministre de la Maison de l'empereur, 31 décembre 1864. AN, F²¹/129 (dossier Courdouan, *Le rendez-vous à la Martinique des bâtiments portant le gros de l'armée du Mexique à Vera Cruz en octobre 1862*).

« Permettez-moi, Monsieur le Ministre, pour le cas probable où l'administration songerait à confier à des artistes la reproduction de quelques-uns des événements militaires qui s'accomplissent présentement au Mexique, de m'appuyer sur mes travaux passés pour me mettre sur les rangs, et vous demander une commande. »⁸⁶

Il obtient gain de cause, et est chargé de représenter un des principaux faits d'armes de la guerre du Mexique. Sa constante ténacité et ses fréquentes sollicitations lui ont permis d'obtenir cette commande. Le sujet n'est pas plus explicite car l'événement n'a pas encore eu lieu : une fois sur le théâtre de la guerre, c'est donc l'artiste qui a décidé de représenter la *Prise du fort de San-Xavier, devant Puebla, le 29 mars 1863* (1867, Versailles, Musée national du château). Les peintres chargés de la propagande officielle du régime bénéficiaient donc parfois d'une certaine part de liberté.

Les aménagements réalisés à Versailles et le type de commandes passées pour son musée historique attestent une politique artistique en faveur des campagnes de Napoléon III. Les œuvres destinées au Château sont pourtant vues par certains critiques comme une accumulation qui manque d'une cohérence d'ensemble. Olivier Merson, dans son *Salon de 1861*, insiste sur le manque de qualité des œuvres :

« Pourquoi d'ailleurs entasser à Versailles tant d'œuvres médiocres ? [...] Le jour où l'État aura pris, vis-à-vis des artistes auxquels il confie des travaux, une attitude ferme et résolue, qui sait ? La grave question de la renaissance de l'art aura peut-être fait un grand pas. »⁸⁷

Faut-il attribuer ce qualificatif de « médiocre » aux œuvres elles-mêmes ou à la lassitude du public pour ces grandes machines propagandistes ? Elles sont fréquemment critiquées par les salonniers qui suggèrent que d'autres œuvres – illustrant d'autres périodes – mériteraient leur place au musée historique. Aristide Lefranc émet cette idée concernant le *Robespierre dans la salle du Comité de Salut public ; le 10 thermidor an II (1794)* (Castres, musée Goya) de Marcel Bruguiboul : « Ce tableau, aussi bien exécuté que réellement conçu, est une grande page historique qui mériterait de figurer au Musée de Versailles »⁸⁸. Auguste Feyen-Perrin estime que son *Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy* (1865,

⁸⁶ Lettre de Beaucé au ministre d'État, mai 1863. AN, F²¹/117 (dossier Beaucé, *Prise du fort de San-Xavier, devant Puebla, le 29 mars 1863*).

⁸⁷ MERSON Olivier, *Exposition de 1861, La peinture en France*, E. Dentu, Paris, 1861, p. 399.

⁸⁸ LEFRANC Aristide, *La Revue Nationale*, livraison du 10 juillet 1863, p. 555. Cité dans le catalogue d'exposition, *Marcel Bruguiboul (1837-1892)*, Castres, musée Goya, 1994, p. 164.

musée de Nancy) est digne d'un lieu comme Versailles en raison de son caractère historique⁸⁹. Sous le Second Empire, ce lieu incarne toujours une destination idéale pour les peintures historiques. Son prestige pouvait rejaillir sur l'artiste autant que sur les personnages figurés, qui accèdent ainsi à la postérité. Dans sa *Bataille de Solferino*, Adolphe Yvon peint au premier plan le colonel Félix de Courson qui écrit dans une lettre à sa famille son plaisir d'apparaître dans l'œuvre, et plus encore que celle-ci soit destinée à Versailles :

« Il doit être placé au Musée de Versailles, galerie des batailles. Le nom de deux Courson figurera dans ce magnifique palais [...]. Je trouve cela une récompense magnifique pour moi et ma famille, car à moins que l'on ne détruise l'histoire, mon nom passera à la postérité la plus reculée. »⁹⁰

Le musée historique permet d'entrer dans l'Histoire. Le fait que la peinture de bataille constitue le cœur de la politique artistique du Second Empire indique une démarche mémorielle tournée vers la gloire militaire, une manière peut-être de s'inscrire dans la continuité du Premier Empire. Apprécié ou pas des contemporains, ce parti-pris constitue un aspect essentiel de la politique culturelle du Second Empire.

Quelques toiles commandées par l'État pour Versailles n'entrant pas exactement dans cette catégorie font exception : la *Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III* de Jean-Léon Gérôme (sur laquelle nous reviendrons), et *Un épisode de la conquête des Canaries*, dit aussi *Baptême de sauvages aux îles Canaries* (1868, Angers, musée des beaux-arts) d'Alexandre Leloir. L'État, et dans ce cas précis Dauzats, spécifie le sujet ainsi que le format⁹¹. L'épisode développé est le baptême d'un sauvage, qui est disposé au centre de la toile, agenouillé devant un prêtre missionnaire. Derrière lui est installé un autel improvisé, et sur la droite se tiennent des autochtones. Cette commande est clairement conçue pour montrer une image de la réussite de la colonisation et surtout de l'expansion chrétienne qu'elle permet. La toile de Thomas Couture, *La Cérémonie du baptême de S. A. le Prince Impérial*, dont une version inachevée est conservée au musée national du château de Compiègne, était initialement destinée à Versailles : ce sujet, commandé en 1856, permet aussi une valorisation de l'image du souverain. Bien que n'étant pas des peintures de bataille, ces œuvres

⁸⁹ Lettre de Feyen-Perrin au Surintendant des beaux-arts, avril 1865. AN, F²¹/139 (Dossier Auguste Feyen-Perrin, *Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy*).

⁹⁰ Lettre de Félix de Courson, 14 décembre 1859. Dossier d'œuvre Adolphe Yvon, *Bataille de Solferino*, 1861, musée national du château de Versailles.

⁹¹ Leloir, après avoir appris qu'il est chargé d'exécuter une œuvre, demande à connaître le sujet. Une lettre signée « A. Dauzats » (Adrien Dauzats ?) lui indique ceci : « Mon cher ami, le programme s'est égaré, je l'ai refait, en indiquant l'ouvrage d'où je l'ai tiré », 25 mai 1866. Le 4 juin suivant, un arrêté indique que Leloir traitera le sujet « un épisode de la conquête des Canaries ». AN, F²¹/155 (Dossier Alexandre Leloir, *Un épisode de la conquête des Canaries*).

s'inscrivent dans la même démarche de propagande en faveur du régime et de ses entreprises colonisatrices.

L'intérêt de l'État pour les œuvres destinées à Versailles est confirmé par la commande de gravures de reproduction⁹². Entre 1860 et 1870, deux œuvres en font l'objet. L'éditeur d'estampes « Dusacq et cie » reçoit en 1861 la commande du ministère de la Maison de l'empereur d'une reproduction en gravure à soixante-quatre exemplaires de la toile d'Adolphe Yvon, *La bataille de Solférino*. Celle-ci était une commande d'État pour le musée de Versailles que le peintre avait livrée en 1861. La demande d'exécution de gravures suit donc de peu l'achèvement de l'œuvre. Émile Lassalle, graveur lithographe mais également peintre, se voit confier ce travail qu'il achève en 1863, et reçoit 5000 francs de rétribution⁹³. En 1861 également, le ministère d'État demande à Lassalle de lithographier la toile d'Isidore Pils, *La Bataille de l'Alma*, commande d'État passée en 1857 et exposée au Salon de 1861 (n° 2555). L'éditeur est à nouveau « Dusacq et cie ». La commande spécifie que les cent vingt-cinq exemplaires seront payés 5000 francs, imputés sur le crédit des ouvrages d'art et décoration⁹⁴. Par ces commandes, l'État manifeste son désir de diffuser – bien qu'à une échelle réduite au vu du nombre de reproductions demandées – les images des victoires de Napoléon III, en dépassant le cadre de la toile elle-même.

Les autres commandes de peintures de bataille : entre patriotisme désintéressé et propagande individuelle

Les commandes passées par l'État pour le ministère de la Marine et des Colonies constituent des actes de propagande en faveur de l'État au même titre que celles pour le musée historique de Versailles. Elles sont passées directement par le ministre de la Marine et des Colonies : Charles Rigault de Genouilly, entré en fonctions depuis janvier 1867, commande cette même année à Antoine Morel-Fatio un tableau figurant *l'Attaque et prise des forts du Pei-ho, 20 mai 1858* (Paris, musée de la Marine), pour la somme de 2000 francs sur les fonds du Ministère de la Marine et des Colonies. Il est le pendant de la *Prise de la citadelle de Saïgon par le vice-amiral Rigault de Genouilly, 17 février 1859* (commandée en 1865 ; Paris, musée national de

⁹² Les travaux de reproduction d'œuvres – par la gravure et la photographie – ne représentent que 2 % du total des achats et commandes de l'État. L'utilisation de ces techniques était alors en cours de développement, nous l'avons vu avec l'exemple de la maison Goupil (voir partie II, chapitre 3). Gravures et photographies participent de la même volonté de propagande d'une image positive de l'État et de son chef.

⁹³ AN, O⁵/1713 : Dusacq reçoit un premier acompte de 1250 francs en 1861, puis 2500 francs en 1862, et enfin 1250 francs en 1863.

⁹⁴ AN, F²¹/153 (dossier Isidore Pils, *la Bataille de l'Alma*).

la Marine) réalisé par le même artiste pour Versailles (commande du ministère de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts) et dont une seconde version est commandée pour le ministère de la Marine en 1867 également. Ces deux toiles relatent les exploits de Rigault de Genouilly lors de l'expédition française en Chine. Dans la première, il intervient suite au non-respect des traités par les Chinois, et la seconde représente le moment de l'attaque des forts qui défendent la ville de Saïgon. Cette même année 1867, le ministère passe également commande à Pierre-Émile Berthélémy de *L'attaque et la prise de Canton le 29 décembre 1857 par les amiraux Rigault de Genouilly et Seymour* (1869, Paris, musée de la Marine), sur les fonds du ministère des Beaux-Arts et de la Maison de l'empereur. Afin de faciliter la réalisation de la toile dont les dimensions sont imposées, des croquis de la bataille faits sur place sont mis à la disposition de Berthélémy⁹⁵.

Ces toiles commandées pour décorer l'hôtel du ministère de la Marine et des Colonies de Paris contribuent à mettre en valeur la politique de colonisation française à l'étranger, mais servent également à entretenir la gloire de Rigault de Genouilly. On peut donc douter que ces initiatives aient été mises en place seulement dans un but de valorisation de l'État.

La même ambition semble à l'origine de la commande passée à Eugène Charpentier de deux toiles pour l'hôtel du grand commandement de Tours : *Attaque de Solférino par le 1^{er} corps ; campagne d'Italie, 24 juin 1859* et *Prise de Bomarsund ; expédition de la Baltique (16 août 1854)* (Paris, Salon de 1863, n° 374 et 375). Financées par le ministère d'État (division des Beaux-Arts), les deux œuvres sont demandées par le général Baraguey d'Hilliers, alors commandant du 5^e corps à Tours. Illustrations de ses victoires sur le champ de bataille, elle ont pris place dans des panneaux de bois dans les salons de l'hôtel du grand commandement⁹⁶.

Plus désintéressée semble être la commande sollicitée par le cardinal et archevêque de Bordeaux, monseigneur Donnet. En juillet 1866, il demande à l'État de faire réaliser quatre toiles destinées à orner les dessus de porte du palais archiépiscopal. Il semble que le Cardinal ait spécifié qu'il souhaitait des représentations de victoires récentes des campagnes militaires françaises⁹⁷. Le comte de Nieuwerkerke choisit quatre artistes pour exécuter ces œuvres⁹⁸, et

⁹⁵ « Je vais faire inviter M. Berthélémy à se mettre en relation avec M. Roux, chef du bureau de mon cabinet, qui possède des croquis pris sur place de cette affaire, car ces documents pourront être utiles à cet artiste pour la composition de son tableau », lettre de Charles Rigault de Genouilly au Comte de Nieuwerkerke, le 30 décembre 1867. AN, F²¹/118 (Dossier Pierre-Émile Berthélémy, *L'attaque et la prise de Canton le 29 décembre 1857 par les amiraux Rigault de Genouilly et Seymour*).

⁹⁶ GARRIGOU GRANDCHAMP Pierre, *L'hôtel du grand commandement à Tours*, Saint-Maixent, 2002, p. 16.

⁹⁷ « Je pourrais dire en toute vérité qu'au moment où j'en fis la demande, ces quatre sujets étaient d'actualité », Lettre du cardinal Donnet au maréchal Vaillant, 12 octobre 1867. AN, F²¹/150 (dossier Janet-Lange, *Épisode du siège de Puebla*).

passé commande en juillet 1866. Il s'agit de *La Prise de Sébastopol* par Charles-Édouard Armand-Dumaresq ; *La Bataille de Magenta, mort du général Espinasse* d'Alphonse de Neuville ; de la *Bataille de Solferino* dit aussi *L'artillerie de la garde impériale à Solferino* d'Alfred Decaen ; enfin, de l'*Épisode du siège de Puebla* par Ange-Louis Janet-Lange⁹⁹. La demande de toiles illustrant des victoires militaires par un prélat, pour la décoration de son archevêché, semble répondre à des attentes spontanément patriotiques.

Ces commandes n'émanent pas directement du ministère des Beaux-Arts et on peut douter du désintérêt des personnes qui les suggèrent. Malgré tout, étant donné que les sujets portent sur les actions d'éclat de l'armée française, les œuvres véhiculent la même propagande par l'image que celles à destination de Versailles. En revanche, l'impact sur le public est bien moindre puisqu'il est limité au temps de l'exposition au Salon.

La commande pour le Conseil d'État : une véritable instrumentalisation de l'histoire passée

L'instrumentalisation de l'histoire de France en faveur du régime est très nette dans la commande passée à Sébastien-Melchior Cornu en 1859, qui apparaît comme un cas particulier entre 1860 et 1870. Il bénéficiait d'un statut spécifique au sein du gouvernement en raison du lien qui unissait son épouse et l'Empereur : sa femme Hortense était sœur de lait de Napoléon III, et ils entretenaient des relations suivies. Sans doute pour cette raison, l'État commande à Cornu deux toiles destinées à décorer la salle du comité de législation du Conseil d'État de Paris : *Le Cardinal Caprara présentant au premier consul la bulle de ratification du concordat ; le premier consul* (achevée en 1866¹⁰⁰, loc. inc.), et *Auguste donnant une constitution à la Gaule* (1869, Musée des beaux-arts de Lyon)¹⁰¹. Le premier sujet, dont la toile a malheureusement disparu, met en scène Napoléon Bonaparte lors de la signature du concordat de 1801 : désireux de rétablir la paix religieuse et des relations sereines entre l'Église et la France, Bonaparte négocie un concordat dont les ratifications sont signées le 15

⁹⁸ « J'ai l'honneur de vous annoncer que M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts, vient sur ma proposition, de décider que vous serez chargé d'exécuter [...] un tableau représentant la prise de Puebla », minute de lettre du surintendant des beaux-arts à Janet-Lange, 17 juillet 1866. AN, F²¹/150 (dossier Janet-Lange, *Épisode du siège de Puebla*).

⁹⁹ Nous ne sommes pas parvenu à localiser précisément les toiles ; elles seraient peut-être à l'hôtel de la préfecture de la Gironde.

¹⁰⁰ AN, F²¹/72 (Dossier Cornu, *Le Cardinal Caprara présentant au premier consul la bulle de ratification du concordat ; le premier consul*).

¹⁰¹ Pierre Angrand évoque la commande de deux toiles sur le *Premier Consul et Charlemagne* : nous supposons qu'il s'agit ici d'une simple confusion. ANGRAND Pierre, « L'État mécène... », *art. cit.*, p. 316.

août 1801, puis échangées le 10 septembre¹⁰². Le Pape Pie VII annonce le jour de la signature par une bulle. Le cardinal Caprara, légat *a latere* du Pape, était ambassadeur du Saint-Siège auprès du gouvernement français et chargé de la mise en application du Concordat, mais il ne faisait en réalité pas partie des négociateurs¹⁰³. La scène annoncée par le titre, assez confus, ne correspond donc pas exactement à l'événement¹⁰⁴. Il est probable que cette fausse idée était alors répandue, puisque le dictionnaire Larousse du XIX^e siècle indique que le cardinal Caprara « *signa le concordat avec le gouvernement consulaire* »¹⁰⁵. Quoi qu'il en soit, ce personnage importe peu car l'essentiel réside dans la réception de la ratification du Concordat par Bonaparte : l'idée centrale est de montrer l'Empereur en champion de la paix religieuse. Napoléon III se sert de l'image véhiculée par cette scène pour faire écho à ses propres actions en matière d'entente entre Rome et la France : il les légitime en les inscrivant dans la continuité des décisions de Napoléon I^{er}, rappelle qu'il en est l'héritier et réaffirme son autorité à travers une toile qui est exposée dans le lieu où les lois sont décidées.

La seconde œuvre de Sébastien-Melchior Cornu, *Auguste donnant une constitution à la Gaule*, illustre une scène de l'époque gallo-romaine¹⁰⁶. Au premier plan est développé l'épisode principal explicité par le titre : l'empereur Auguste est debout sur un piédestal face au spectateur et présente la nouvelle constitution. Autour de lui se trouvent des Romains en tenue de soldats, un licteur tenant un faisceau qui incarne ici le pouvoir du consul et l'autorité de la magistrature romaine, et enfin une jeune prêtresse flamme destinée au culte impérial. Derrière Auguste, quelques enseignes romaines, et une table de bronze portant l'inscription « [...]EX [...]IARUM [...]ALLIAE », sans doute « *Lex provinciarum Galliae* ». Face à lui se tiennent les délégués des trois provinces de Gaule, mais ils sont en contrebas et vus de trois-quarts dos. Le personnage du Gaulois (les autres sont plus ou moins cachés derrière lui) est figuré sans souci archéologique. C'est un guerrier vigoureux et viril, comme l'attestent sa musculature très visible, sa chevelure longue et abondante, sa moustache ; mais c'est aussi un sauvage, vêtu d'une peau de bête et d'un casque orné de grandes ailes. Derrière lui se trouve une foule de Gaulois reconnaissables à d'autres casques ailés et aux sangliers-enseignes. Tout comme pour la toile figurant Bonaparte, cette œuvre a un sens – plus ou moins – caché : Auguste incarne l'empereur pacificateur et civilisateur et fait écho à Napoléon III dont la

¹⁰² TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1999 (1987), vol. 1, p. 476.

¹⁰³ ARDURA Bernard, *Le Concordat entre Pie VII et Bonaparte, 15 juillet 1801*, Paris, Cerf, 2001, p. 18.

¹⁰⁴ LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1982 (1866-1879), t. III, p. 329.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Deux esquisses sont conservées au musée des beaux-arts de Besançon, et l'esquisse générale comporte un titre plus détaillé : *Auguste présentant aux délégués des trois provinces de la Gaule celtique, réunis à Lyon, la constitution qui régira ces provinces*.

démarche colonisatrice est essentielle durant son règne. Cette association d'un personnage du passé national au chef d'État permet de justifier son action, puisqu'elle s'inscrit dans une démarche mise en œuvre auparavant et dont le résultat fut bénéfique.

Décorer avec ces deux sujets la salle du Conseil d'État, où les lois sont préparées, n'est ni anodin ni innocent, d'autant plus qu'il s'agit de très grands formats. Cornu ne reçut pourtant que 7000 francs pour les deux toiles, somme peu élevée qu'il était parvenu à augmenter de deux mille francs¹⁰⁷. Cette commande à Sébastien-Melchior Cornu est la seule qui soit une véritable instrumentalisation en faveur du régime de l'histoire nationale passée.

C. La liste civile : le rôle de Napoléon III et son entourage

Achats et commandes de peintures à sujet historique et peintures de bataille sur la liste civile

L'idée selon laquelle Napoléon III ne s'intéressait en rien à l'art a été remise en cause – ou au moins largement nuancée – notamment par Catherine Granger dans sa thèse sur la liste civile¹⁰⁸. S'il n'était pas grand amateur d'art, il possédait toutefois une collection d'œuvres et encourageait la création grâce à des achats réguliers. Ces derniers, financés sur la liste civile de l'Empereur, révèlent que la peinture de genre occupe la première place avec 36,75 % de la part du budget, et que la peinture d'histoire suit en seconde position avec 24,82 %¹⁰⁹. Catherine Granger, qui a dressé ces statistiques, précise que « peinture d'histoire » regroupe également les peintures à sujet mythologique, mais qui sont en réalité peu nombreuses (moins de quinze entre 1860 et 1870). Cette part assez importante de la peinture d'histoire s'explique par les prix : alors que la majorité des œuvres est payée entre 3000 et 6000 francs, certains sujets historiques atteignent là encore des montants bien plus élevés. *L'arrivée de la Reine d'Angleterre à Cherbourg*, de Théodore Gudin (1861, Paris, musée de la Marine) a coûté vingt mille francs, et la toile de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Louis XIV faisant dîner Molière à sa table* (1860, New York, coll. Wildenstein) est payée vingt-cinq mille francs, alors qu'il s'agissait d'une copie.

¹⁰⁷ AN, F²¹/72 (dossiers Sébastien-Melchior Cornu, *Le Cardinal Caprara présentant au premier consul la bulle de ratification du concordat ; le premier consul et Auguste donnant une constitution à la Gaule*).

¹⁰⁸ GRANGER Catherine, *op. cit.*

¹⁰⁹ *Idem*, p. 195-197.

Entre 1860 et 1870, vingt-neuf peintures de batailles et à sujet historique sont commandées ou acquises sur la liste civile (voir annexe 36) sur un total de trois-cent-dix-huit tableaux acquis ou commandés dans cette décennie. Les commandes sont peu nombreuses : trois toiles illustrant le faste militaire sont demandées à Théodore Gudin pour un total de soixante mille francs, *Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg, La flotte française se rendant de Cherbourg à Brest et Débarquement à Gênes de Napoléon III, 1859* (Paris, Musée de la Marine). Jules Rigo reçoit commande de la *Bataille de Solférino, 24 juin 1859*, et Napoléon III demande directement à Ingres de réaliser un *Portrait de Jules César*, que nous incluons dans cette étude car il était destiné à illustrer l'ouvrage de l'Empereur, *Histoire de Jules César*. Les œuvres sont acquises sur le budget « encouragements » ou sur le budget d'achats au Salon constitué en 1860 (dans le budget des musées impériaux).

Parmi les tableaux sélectionnés au Salon, plusieurs ont été spécifiquement choisis par Napoléon III. Cela révèle les goûts de l'Empereur en matière de sujets historiques. Sans réelle surprise, nous remarquons qu'il a désigné principalement des peintures de bataille ou militaire, celles de Paul-Alexandre Protais, *Passage de la Sesia par la division du général Ladmirault (campagne d'Italie)* (Paris, Salon de 1861, n° 2616), de Théodore-Louis Devilly, *L'assaut ; souvenir de Crimée* (Paris, Salon de 1863, n° 584), ou encore de François-Etienne Hersent, *Passage d'une rivière, campagne d'Italie* (Paris, Salon de 1864, n° 937). D'après les mémoires du marquis de Chennevières qui secondait le comte de Nieuwerkerke dans ses fonctions, l'Empereur appréciait les costumes et les scènes militaires¹¹⁰. Comme pour les achats et commandes de la division des Beaux-Arts, les thématiques des peintures à sujet historique financées sur la liste civile sont pour moitié militaires, et presque un quart du total est consacré à des sujets relatifs à Napoléon III ou Napoléon Bonaparte. C'est notamment le cas de l'œuvre d'Émile Perrin, *L'allée des Dames ; souvenir de Plombières* (Plombières, musée Louis Français ; Paris, Salon de 1861, n° 2501) : le 4 juillet 1858, Napoléon III assiste à une messe organisée en plein air à Plombières, ville d'eaux très fréquentée par les Napoléonides. L'Empereur prend place au centre de l'allée des Dames, face à l'autel disposé sur une estrade et couvert d'un dais rouge ; tout autour de lui, une foule de personnages s'agitent, conversent, observent. C'est la vie mondaine elle-même qui est figurée au premier plan¹¹¹. La toile, bien que d'apparence anecdotique, comporte une dimension politique. D'une

¹¹⁰ CHENNEVIÈRES Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, Arthéna, 1979, deuxième partie, p. 3.

¹¹¹ Émile Perrin connaissait sans doute bien cette vie mondaine, lui qui fréquentait les établissements suivants dont il eut la direction : l'Opéra-comique de 1848 à 1857, le théâtre lyrique en 1854, l'Académie de musique en

part, elle rappelle l'union du trône et de l'autel, voulue et menée par Napoléon III ; d'autre part, c'est à Plombières qu'aura lieu le 21 juillet 1858 l'entrevue avec Cavour qui détermina la participation de la France à la guerre d'Italie¹¹². Bien qu'étant sous-jacents, ce sont sans doute tous ces éléments qui ont attiré l'attention de Napoléon III et l'ont poussé à l'acquérir sur la liste civile pour 5000 francs. Il l'offre par la suite à la Compagnie des thermes de Plombières, où avait eu lieu la cérémonie. L'œuvre d'Auguste Bouchet, que Napoléon III choisit au Salon de 1869, fait figure d'exception : il acquiert *Le camp de César, près d'Aps, Ardèche* (1869, Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités nationales) pour la somme de 1500 francs. Le musée des Antiquités nationales avait été inauguré deux ans auparavant : l'Empereur y fait envoyer la toile pour agrémenter les collections. Bouchet avait sans doute cherché à se faire remarquer par le souverain puisqu'il mentionne dans le livret du Salon « *Voir Napoléon III, Histoire de Jules César, t. II, p. 243* » (il ne l'avait pas fait pour *Le camp des Gaulois, à Ucel ; soleil levant*, exposée au Salon de 1865, n° 247, où elle était passée inaperçue) ; cela n'a pas manqué d'interpeler l'auguste auteur.

Les œuvres acquises sur la liste civile sont pour la plupart destinées à décorer le palais de Compiègne et des Tuileries, Versailles, et les musées du Luxembourg et des Antiquités nationales. Cinq toiles sont commandées ou acquises pour le musée de la Marine (les trois toiles de Théodore Gudin), pour les officiers de la garde qui avaient réclamé un tableau pour leur mess (Eugène-Louis Charpentier, *Attaque de Cavriana (bataille de Solférino, 24 juin 1859)* ; Paris, Salon de 1861, n° 579), et pour la caserne des Cent-gardes à Paris (Albert Girard, *Le peloton des étendards des Cent-gardes revenant de la revue par les Champs-Élysées* ; Paris, Salon de 1869, n° 1043). Napoléon III disposait librement des œuvres acquises sur la liste civile : d'ailleurs, il dépose le *Passage de la Sesia* de Protais à l'hôtel de l'Impératrice, et *Imperial military stud* (Paris, Salon de 1865, n° 312) de John-Lewis Brown chez le général Fleury, au Louvre.

La représentation de l'Histoire en peinture a donc sa place dans les acquisitions de la liste civile, et les sujets correspondent bien à l'image que le régime tente de renvoyer : celle d'un règne de conquêtes dans la lignée de Bonaparte.

Le rôle limité de l'impératrice Eugénie et de la princesse Mathilde

1862. BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, tome 10, p. 769.

¹¹² GANIAGE Jean, « L'entrevue de Plombières », in TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995, p. 1017.

Sans pour autant avoir joué un rôle déterminant dans la question des arts sous le Second Empire, l'impératrice Eugénie avait un goût pour la peinture et en avait constitué une importante collection. Bien qu'il s'agisse d'une démarche personnelle et distincte de l'action de la Maison de l'empereur, ces achats prennent une valeur supplémentaire du fait d'avoir été réalisés par le personnage public qu'est l'épouse du chef de l'État. Plus encore, l'historienne Alison McQueen estime qu'Eugénie a utilisé les arts pour se définir en tant qu'impératrice, s'inscrivant ainsi dans la lignée des femmes de pouvoir qui ont également fait œuvre de mécènes¹¹³. Sa collection reflète les goûts de ses contemporains : elle apprécie les scènes de genre historique¹¹⁴, les sujets religieux, la peinture de genre, les paysages¹¹⁵. Elle achetait ses œuvres directement au Salon ou dans des galeries qui lui permettaient d'avoir accès à des artistes en marge des critères du Salon, tels que les paysagistes de Barbizon.

L'Impératrice n'acquiert que peu de peinture d'histoire. Cela ne s'explique sans doute pas par un manque de culture, car elle recevait des cours sur l'histoire de France par Fustel de Coulanges¹¹⁶. Il s'agit certainement d'une question de goût personnel qui la portait davantage vers des scènes plus anecdotiques – comme, finalement, le reste de la population française de l'époque. Les sujets historiques qu'elle acquiert le confirment : au Salon de 1857, elle achète *La Reine Marie-Antoinette au Trianon* de Joseph Caraud (5000 francs) ; en 1859, elle choisit le *Camp de Châlons en 1857* d'Eugène Louis Charpentier (4000 francs). D'après Alison McQueen, Eugénie serait à l'origine de la commande à Ingres d'une copie de sa toile *Louis XIV faisant dîner Molière à sa table* (1860, New York, coll. Wildenstein)¹¹⁷. L'escalier de son hôtel, rue de l'Élysée, était décoré du tableau d'Alexandre Protais, *Campagne d'Italie, traversée de la rivière Sesia* (pour 2000 francs).

Son intervention était parfois indirecte, comme c'est le cas pour la toile de Jean-Baptiste Durand-Brager, *Vue d'Eupatoria (Crimée) pendant le coup de vent et l'attaque du 17 février 1856 par l'armée russe* (vers 1861, Nantes, musée des beaux-arts). En 1861 est organisée à Nantes une exposition des beaux-arts, de l'industrie et de l'agriculture, qui est placée sous le patronage de l'Impératrice. À ce titre, les organisateurs espèrent obtenir du ministère d'État l'acquisition d'une œuvre exposée qui serait ensuite offerte par Eugénie au musée de la ville de Nantes : « *La commission du musée a supplié Votre Excellence*

¹¹³ MCQUEEN Alison, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁴ VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 341-342.

¹¹⁵ MCQUEEN Alison, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁶ VENAYRE Sylvain, *Les Origines de la France, quand les historiens racontaient la nation*, Paris, Seuil, p. 128.

¹¹⁷ MCQUEEN Alison, *op. cit.*, p. 167.

d'intercéder auprès de Sa Majesté l'Impératrice pour qu'Elle fasse don d'une œuvre de l'exposition »¹¹⁸. Celle-ci, ayant accepté, envoie son inspecteur des musées de province Arsène Houssaye (en fonctions depuis 1857) à Nantes afin de choisir une toile ; à la demande des organisateurs (la mairie de Nantes et la commission du musée), le choix se porte sur la marine de Durand-Brager, que l'Inspecteur décrit ainsi :

« C'est la plus belle marine qu'ait signée Durand-Brager. Le ciel, les eaux, le combat, tout y est peint de main de maître. La mer est vivante, on entend les vagues gémir sous le vent et l'œil s'égarer avec effroi dans les feux de l'horizon où se détache dans toute sa fureur l'attaque de l'escadre russe. C'est une page d'histoire. »¹¹⁹

L'acquisition a lieu et l'artiste reçoit 4000 francs. Une inscription « don de l'Empereur » est ajoutée au bas du cadre. Le choix de cette œuvre n'est pas déterminé par Eugénie elle-même, mais c'est grâce à son patronage de l'exposition de Nantes que le musée de la Ville a pu s'enorgueillir de posséder une nouvelle pièce. Des libéralités de ce genre étaient en mesure de frapper les esprits de la population locale.

L'Impératrice nourrissait un intérêt certain pour les arts, et grâce à sa position elle contribuait à encourager les artistes. En revanche, elle n'orientait pas le goût et ne favorisait pas particulièrement les peintres de sujet historique. Portée vers la peinture de genre, sa démarche fait écho, plus qu'elle ne la génère, à celle de la bourgeoisie.

La princesse Mathilde, surnommée « Notre-Dame des Arts »¹²⁰, exerça une action bien plus nette dans le domaine artistique. Cousine de Napoléon III auquel elle fut temporairement fiancée, proche du comte de Nieuwerkerke, sa démarche d'encouragement aux artistes s'accompagne d'une influence exercée au sein du gouvernement. Elle tenait un Salon dans son hôtel de la rue de Courcelles, où se réunissait toute l'élite intellectuelle et artistique¹²¹. Elle recevait également des cours de peinture, notamment par Ernest Hébert¹²², et elle se disait élève d'Eugène Giraud qui réalisa de nombreuses vues de son hôtel particulier (tel que *Intérieur d'une serre chez S. A. I. Mme la princesse Mathilde*, Paris, Salon de 1865, n° 913).

¹¹⁸ Lettre d'Arsène Houssaye au ministre d'État, 2 novembre 1861. AN, F²¹/137 (Dossier Baptiste Durand-Brager, *Vue d'Eupatoria (Crimée) pendant le coup de vent et l'attaque du 17 février 1856 par l'armée russe*).

¹¹⁹ Lettre du 2 novembre 1861 d'Arsène Houssaye au ministre d'État, AN, F²¹/137 (Dossier Baptiste Durand-Brager, *Vue d'Eupatoria (Crimée) pendant le coup de vent et l'attaque du 17 février 1856 par l'armée russe*).

¹²⁰ YON Jean-Claude, « Napoléon III, protecteur... », *art. cit.*, p. 223.

¹²¹ Sur les relations de la princesse Mathilde avec l'élite intellectuelle et artistique du Second Empire, voir DES CARS Jean, *La princesse Mathilde*, Paris, Perrin, 2006 (1988), p. 295-376.

¹²² PELADAN Joséphin, *Ernest Hébert, son œuvre et son temps d'après sa correspondance*, Paris, 1910, p. 135.

Ses Salons étaient l'occasion pour les artistes de se faire connaître auprès d'une clientèle argentée et amatrice d'art ; naturellement, leur accès était limité. Le peintre Emmanuel Massé, qui a eu l'opportunité d'être un invité de ses réceptions du lundi, indique que la princesse l'a convié après avoir visité son atelier :

« *Un hasard aussi inespéré qu'inattendu a amené, au commencement de cette année, dans mon atelier S.A.I. madame la Princesse Mathilde. Elle a vu mes études, quelques tableaux en cours d'exécution : quelques jours après, son Altesse Impériale daignait me faire inviter à ses réceptions du lundi.* »¹²³

Il explique ceci au ministre d'État dans un courrier dans lequel il réclame le soutien de l'Administration. Peu de temps après, il reçoit commande du *Départ de S. M. l'Empereur pour la campagne d'Italie*. L'influence de Mathilde, bien qu'indirecte, ne fait aucun doute.

Parmi ses achats, plusieurs sont exposés au Salon. C'est le cas de *La Halte des tambours* d'Édouard Detaille (Paris, Salon de 1868, n° 774 ; achat pour 1200 francs), de *La grand'halte* d'Alexandre Protais (Paris, Salon de 1868, n° 2017), et de *L'Empereur Napoléon I^{er} combinant les manœuvres (Palais de Compiègne)* d'Eugène Fichel (Paris, Salon de 1865, n° 816). Pour ces deux dernières toiles, le livret du Salon mentionne « *Appartient à S. A. I. Mme la princesse Mathilde* », ce qui indique que les œuvres avaient été acquises avant même leur présentation à l'exposition.

L'œuvre de Charles Müller, *Madame Mère, 1822* (1861, Dreux, musée d'art et d'histoire), achat de l'État au Salon de 1861, est d'abord installée provisoirement dans l'hôtel de la princesse avant d'être déposée au musée du Luxembourg. Mathilde envoie également deux pièces de sa collection à l'exposition de Nantes patronnée par Eugénie, ce qui prouve des actions diversifiées en faveur des arts¹²⁴.

Si la princesse était une figure de la vie artistique du Second Empire, son action sur le genre de la peinture à sujet historique reste limitée. Elle acquiert seulement quelques tableaux – des sujets militaires et napoléoniens. Cela semble davantage symptomatique de sa volonté de soutien aux artistes que de son goût pour ces thématiques. Nous pouvons sans doute observer ici l'influence du basculement vers le système marchand-critique, où la promotion de l'artiste prend le pas sur celle d'un genre : c'est ainsi que procède Mathilde Bonaparte, dans une démarche très moderne.

¹²³ Courrier du 2 décembre 1861 d'Emmanuel Massé au ministre d'État. AN, F²¹/161 (Dossier Emmanuel Massé, *Départ de S.M. l'Empereur pour la campagne d'Italie*).

¹²⁴ AN, F²¹/137 (Dossier Durand-Brager, *Vue d'Eupatoria*).

En définitive, la politique d'achat du gouvernement en matière de peinture à sujet historique a été assez peu volontariste, et plutôt passive. D'ailleurs, l'État focalise sa politique d'acquisitions sur le Salon, choisissant dans la masse des œuvres, en fonction des demandes individuelles et de la renommée éventuelle des peintres. De manière générale, l'État se conforme, dans ses achats, au goût général, à la nécessité de diversifier les sujets et de satisfaire le plus grand nombre. Le comte de Nieuwerkerke, dont la position d'intendant puis surintendant des beaux-arts lui donne le pouvoir de décision en matière de politique culturelle, semble également s'adapter au marché de l'art tel qu'il se présente à lui. En revanche, un programme politique se distingue nettement dans les commandes, qui sont majoritairement des œuvres martiales destinées à valoriser l'image du régime. Il s'agit là d'une véritable propagande par l'image qui passe avant tout par des actions militaires et plus rarement par l'histoire nationale passée.

Si Napoléon III n'était pas grand amateur d'art, et si on ne peut affirmer qu'il a impulsé une véritable politique culturelle, ses achats et commandes sur la liste civile prouvent qu'il s'intéressait malgré tout à certains sujets historiques : c'est moins le genre en lui-même que le sujet développé qui détermine l'acquisition d'une œuvre. Les thématiques qui l'intéressent, centrées autour de la valorisation des actions politiques, diplomatiques et militaires, entrent en corrélation avec certains axes politiques de l'État. L'art sert de relais à la politique mémorielle du Second Empire.

II. Une économie de l'image : la politique mémorielle du Second Empire

Au-delà de l'instrumentalisation des batailles où l'État est valorisé à travers ses grandes victoires, le Second Empire pratique également une politique de l'image non militaire : Napoléon III est figuré dans des scènes qui mettent en valeur ses talents diplomatiques, sa volonté de proximité sociale avec son peuple et son souci d'exalter la supériorité de la France sur le plan international. La Maison de l'empereur, type d'institution qui perdure sous diverses formes tout au long du XIX^e siècle (hormis pendant les périodes de la Révolution française et de la Seconde République), constitue sous le Second Empire un outil politique essentiel. Par l'organisation de grands événements, par une vie de cour somptueuse, par les voyages organisés en province, Napoléon III s'accapare les élites et attire l'attention du peuple¹²⁵. La « fête impériale », qui fut abondamment décrite, est un élément constitutif de cette « économie de l'image »¹²⁶, suivant l'expression de Xavier Mauduit. L'utilisation de l'image mettant en scène le chef d'un gouvernement contribue à « fabriquer » le pouvoir de manière contemporaine et spectaculaire¹²⁷. Bien entendu, Napoléon III n'est pas le premier à utiliser sa propre personne comme support de propagande, et Geneviève Lacambre a noté que la Restauration mettait déjà en scène la vie familiale des souverains : « *La vie de la famille royale se confond désormais avec l'Histoire : le genre a remplacé l'Histoire* », puis elle ajoute « *c'est le pouvoir qui décide de l'importance relative aux événements historiques* »¹²⁸. Nous observons le même phénomène sous le Second Empire, où la vie quotidienne et sociale est orchestrée de manière à produire des images fortes à partir de scènes traditionnellement secondaires.

Les événements fastueux du Second Empire devaient pouvoir être pérennisés, marquer les esprits et s'ancrer dans les mémoires, et la peinture jouait un rôle essentiel dans ce processus. La transcription sur toile de ces scènes centrées sur le chef d'État permet leur entrée dans l'Histoire. Bien que les sujets soient loin de l'héroïsme de la peinture d'histoire traditionnelle, ces œuvres sont chargées d'une valeur supérieure en raison de la figuration de

¹²⁵ Sur cette question, voir la thèse de MAUDUIT Xavier, *Le ministère du faste : la Maison du président de la République et la Maison de l'empereur (1848-1870)*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Christophe Charle, université Paris I, 2012.

¹²⁶ MAUDUIT Xavier, « Les Souverains au théâtre et le spectacle dans les palais impériaux sous le Second Empire », in YON Jean-Claude (dir.), *op. cit.*, p. 28.

¹²⁷ AUZÉPY Marie-France, CORNETTE Joël (dir.), *Des images dans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p. 9.

¹²⁸ LACAMBRE Geneviève, « La politique d'acquisition sous la Restauration : les tableaux d'histoire », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, p. 340.

Napoléon III. Elles s'apparentent donc à des peintures d'histoire dans le sens classique du genre qui avait notamment pour fonction de représenter le souverain (sous la forme d'allégories, d'après Félibien). La peinture rend historiques des scènes contemporaines par leur représentation. Il s'agit donc à la fois d'une instrumentalisation assez courante de l'art à des fins de propagande par l'image¹²⁹, et d'une politique mémorielle répondant au besoin de légitimer le règne de Napoléon III dans la longue durée en ancrant ses principaux actes dans les mémoires.

Nous avons recensé, entre 1860 et 1870, cinquante-quatre œuvres qui figurent le faste impérial et martial, et qui mettent en scène des actions édifiantes des souverains. Sur ce total, un grand nombre sont sans surprise des commandes mais aussi des achats passés par l'État ou par la liste civile (vingt-quatre), mais sans constituer une majorité : 60 % sont des créations issues d'initiatives propres aux artistes. Ce chiffre prouve la portée de cette économie de l'image de l'Empereur sur les peintres, et révèle leur stratégie de séduction par les sujets afin de favoriser la vente de leurs toiles. Cela ne s'avère pas toujours concluant : nombreuses sont celles qui ne quittent pas l'atelier et dont la trace est perdue aujourd'hui. Toutes ces œuvres, commandées, acquises ou non, sont en lien direct avec la politique mémorielle du gouvernement, et toutes sont révélatrices des démarches propagandistes de l'État.

Les sommes dépensées pour ces toiles acquises par le gouvernement ou sur la liste civile sont comprises entre 1500 francs et 30 000 francs, pour une moyenne très élevée de 9200 francs qui atteste l'importance accordée à ces œuvres illustrant les actions de l'Empereur. Peu d'œuvres sont issues de commandes spécifiques (dix par l'État et quatre par la liste civile). Toutes ces créations contribuent à diffuser une vision positive du chef d'État et à consolider son pouvoir grâce au faste impérial¹³⁰. Elles participent de la fabrication d'une « *mémoire collective [...] avec des moments et des figures emblématiques d'un passé national valorisés ou au contraire tombés dans l'oubli* », pour reprendre Pascale Goetschel¹³¹. Les œuvres en faveur de cette politique mémorielle figurent les principaux événements politiques du régime, les relations diplomatiques et les efforts en faveur d'une proximité sociale des souverains avec le peuple français.

¹²⁹ « *L'art est aussi utilisé à des fins de propagande, selon un usage très ancien* », YON Jean-Claude, « Napoléon III, protecteur... », *art. cit.*, p. 231.

¹³⁰ MAUDUIT Xavier, « Le ministère du faste : la Maison de l'Empereur Napoléon III », in ANCEAU Éric (dir.), « Second Empire », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 79.

¹³¹ GOETSCHER Pascale, « De l'usage de l'art en politique », *Vie Sociale*, n° 1, 2005, p. 26.

A. Représenter les événements politiques pour exacerber le sentiment national

Les actes politiques du règne impérial

Les œuvres qui illustrent certains grands événements du régime contribuent à développer et ancrer le sentiment national dans l'esprit de la population. Par leur figuration, ces actes politiques entrent dans l'Histoire et s'enracinent dans les mémoires.

En 1865, Victor de Jonquières peint *Le 2 Décembre*, dans lequel il représente la liesse suivant le coup d'État du 2 décembre 1851 qui marque le début du Second Empire. Lors de la vente aux enchères la plus récente¹³² l'œuvre est mentionnée comme *Le Prince président Louis Napoléon Bonaparte en compagnie du prince Jérôme accompagné de son état-major passant en revue la gendarmerie mobile, acclamé par la foule, place de la Concorde, le 2 décembre 1851*. Louis Napoléon Bonaparte est au centre de la composition, à cheval, entouré de son état-major, tandis que tout autour la population de Paris l'acclame. Une lettre du peintre à Théophile Gautier, dont il sollicite le soutien, nous apprend que le sujet avait été suggéré par le Comte de Nieuwerkerke mais que l'œuvre fut ensuite refusée par le Jury du Salon de 1865 :

« [J'espère] que vous ne me [...] refuserez pas [vos sentiments bienveillants] pour aider vos collègues du Jury à réparer dans la révision le malheur qui a frappé mon tableau du 2 décembre car ils m'ont avoué que l'impression fâcheuse causée par le souvenir de cette date avait beaucoup influencé leur décision. Or il faut savoir que Mr le Cte de Nieuwerkerke en me chargeant de représenter cette scène (après tout bien innocente car ce ne sont que les premiers cris de : vive l'Empereur !) me dit : songez que c'est pour l'Empereur et un sujet très important. Faites de cela une page d'histoire. Eh bien je l'ai exécuté sous la direction de Mr de Nieuwerkerke et de Mr le général Fleury avec les instructions et le concours de tous les acteurs de la scène et l'affront que je recevrais rejaillissant sur eux, Mr de Nieuwerkerke pourrait annuler la commande. »¹³³

Le surintendant des beaux-arts incite le peintre à réaliser une œuvre qui rappelle les prémises d'un règne bien en place en 1865. Cette proposition constitue un acte de propagande

¹³² Vente de la collection de Christopher Forbes, 6 mars 2016, Osenat (Paris-Fontainebleau). Vente Christie's, Londres, 21 juin 1985. Vente à Versailles, 13 mai 1984.

¹³³ Lettre de Victor de Jonquières à Théophile Gautier, 3 août 1865. LACOSTE-VEYSSEYRE Claudine, LAUBRIET Pierre (dir.), *Théophile Gautier, correspondance générale*, tome XII, Genève-Paris, Droz, 2000, p. 96-97.

intéressant, et l'on voit que Nieuwerkerke voulait une toile qui fût « *une page d'histoire* ». L'œuvre ne produit toutefois pas l'effet escompté puisque le jury du Salon l'a visiblement interprété comme le rappel malheureux que le pouvoir avait été pris par la force d'un coup d'État. Cependant, l'autorité de l'Académie ayant été remise en cause par l'instauration du Salon des refusés et par la réforme de l'École des beaux-arts, ce refus est peut-être une manifestation de leur mécontentement vis-à-vis de Napoléon III. L'œuvre a été acquise sur le budget « encouragements » de la liste civile¹³⁴. L'Empereur a peut-être été sensible à l'audace de cette toile rappelant une date par ailleurs jamais fêtée¹³⁵.

Le baptême du prince impérial, dont la somptuosité de la cérémonie est un exemple de déploiement du faste impérial¹³⁶, fut un autre événement majeur du règne : Louis Napoléon, né le 16 mars 1856, est baptisé le 14 juin. La même année, Thomas Couture reçoit la commande d'une représentation de la scène, *La Cérémonie du baptême de S. A. le Prince Impérial* (1856-1862, Compiègne, Musée national du château)¹³⁷. Le montant offert par le ministère des beaux-arts s'élève à 30 000 francs, somme considérable due au sujet et au format gigantesque (H. 480 ; L. 790 cm). La toile était destinée au musée historique de Versailles. Couture ne touchera que 26 500 francs car il n'en fera jamais livraison. Dans cette toile inachevée, il propose une sorte d'allégorie historique à partir d'un événement de la vie de la famille impériale. Les protagonistes sont parfaitement identifiables, à la manière d'un portrait de groupe auquel il associe Napoléon Bonaparte, figure flottante au-dessus de l'assemblée, accompagné de son aigle symbolique. L'évocation de deux époques historiques (Premier et Second Empires) et le recours à l'allégorie contribuent à héroïser Napoléon III, au moins par son association avec Bonaparte. Le processus de légitimation du Second Empire est accompli grâce à l'évocation de la notion d'héritage dynastique : Napoléon III est détenteur du pouvoir qu'il a hérité de son oncle et qu'il va transmettre à son fils. Le baptême prend

¹³⁴ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 557.

¹³⁵ Gambetta le rappelle lors du procès de Victor Baudin en 1868 : « *Il n'y a que deux anniversaires, le 18 Brumaire et le 2 décembre, qui n'ont jamais été mis au rang des solennités d'origine, parce que vous savez que si vous vouliez les y mettre, la conscience universelle les repousserait* ». GAMBETTA Léon, *Discours et plaidoyers politiques*, J. Reinach éd., Paris, G. Charpentier, 1880, vol. 1, p. 16.

¹³⁶ Pour une description de l'événement, voir PEROT Jacques (dir.), *La pourpre et l'exil, l'Aiglon (1811-1832) et le Prince impérial (1856-1879)*, cat. exp., Musée national du château de Compiègne (25 novembre 2004-7 mars 2005), Paris, RMN, 2004, p. 52-61.

¹³⁷ Voir la notice sur les esquisses préparatoires à l'œuvre dans le catalogue d'exposition *L'Art en France...op. cit.*, p. 332-335. Voir également VOISIN Olivia (dir.), *Thomas Couture, romantique malgré lui*, cat. exp., Amiens, musée de Picardie (16 octobre 2015-21 février 2016), musée d'Art et d'Archéologie de Senlis (17 octobre 2015-6 mars 2016), musée de l'Oise, Beauvais (17 octobre 2015-11 janvier 2016), musées et domaines nationaux du palais de Compiègne (17 octobre 2015-1^{er} février 2016), musée Vivenel, Compiègne (17 octobre 2015-31 janvier 2016), musée de la Vie romantique, Paris (5 octobre 2015-28 février 2016), Paris, Éditions Gourcuff-Gradenigo, 2015, p. 58-59 et p. 128.

donc ici une importance politique majeure et concourt à ancrer le régime dans la longue durée, en rappelant le bien-fondé de la lignée familiale¹³⁸.

Parmi les actes politiques représentés dans la peinture, les attentats perpétrés contre le pouvoir impérial occupent une place particulière. Deux œuvres figurent ce thème, aucune des deux n'ayant été commanditée ou acquise par le gouvernement. La première est réalisée par un italien, un certain H. Vittori, qui figure *L'attentat de Felice Orsini contre Napoléon III devant la façade de l'Opéra, rue le Peletier, le 14 janvier 1858* (1862, Paris, musée Carnavalet). Alors qu'ils se rendaient à l'Opéra, les souverains sont la cible de trois attaques à la bombe : ils ressortent indemnes, mais de nombreuses personnes seront blessées et certaines mortellement. Felice Orsini, révolutionnaire italien, sera condamné à mort. Nous ne savons rien du peintre, Vittori¹³⁹, ni des raisons du choix de représenter un attentat commis par un compatriote. Toutefois, la toile insiste sur l'innocence des victimes et sur la violence de l'explosion qui est montrée comme un éclat de lumière blanche dans la nuit ; à l'arrière-plan, le carrosse impérial semble à l'abri, et l'on distingue les visages des deux souverains. La composition laisse penser que la toile est en faveur du Second Empire et dénonce la cruauté de l'acte d'Orsini.

Il en est de même pour l'œuvre de Jean-Baptiste Carpeaux qui représente *L'attentat de Berezowski contre le Tsar Alexandre II, le 6 juin 1867*, dit aussi le *Retour des Souverains de la Grande Revue* (Paris, musée d'Orsay). Venu en France à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, le tsar Alexandre II, empereur de Russie, est la cible d'attaques à son retour d'une revue de cavalerie passée avec Napoléon III. Le coup de feu est tiré au cœur d'une foule compacte dans laquelle se trouvait Jean-Baptiste Carpeaux qui fut donc témoin de la scène, ainsi qu'il l'explique dans une lettre du 19 juin 1867 :

« Je suis bien désireux d'avoir quelques détails sur la scène qui s'est passée après la revue. J'étais près de la cascade, j'ai assisté au mouvement produit par l'attentat mais sans rien comprendre à ce tumulte. Vous pourriez m'éclairer de façon à traiter ce drame au milieu de l'enthousiasme de la foule et me mettre à même de produire une page intéressante. »¹⁴⁰

¹³⁸ « Quatre générations de Napoléon témoignent de la vigueur dynastique et du caractère complémentaire de ses vertus », GLIKMAN Juliette, « L'image de l'oncle : Napoléon III et la politique du souvenir », in MILZA Pierre (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 190.

¹³⁹ Il n'apparaît pas dans le dictionnaire Bénézit, ni dans le Thieme-Becker.

¹⁴⁰ Lettre de Jean-Baptiste Carpeaux à « monsieur le Baron », 19 juin 1867 (dossier d'œuvre, musée d'Orsay).

C'est très exactement le tumulte que Carpeaux retranscrit dans sa toile à la touche épaisse et aux couleurs juxtaposées, qui contribuent à rendre la scène très mouvementée¹⁴¹. Notons que Carpeaux était lui-même très proche du pouvoir, professeur de dessin du prince impérial dès 1864¹⁴², et fréquemment invité aux fêtes aux Tuileries et à Compiègne. Apprécié de Napoléon III, il ne bénéficiait pas de passe-droits pour autant, et la création de cette œuvre n'est pas liée à une commande.

La représentation d'une attaque visant un souverain permet de véhiculer deux grandes idées : d'une part, cela montre la fragilité de l'État que des groupuscules ou des individus remettent en question ; d'autre part, les chefs d'État étant sains et saufs, cela permet d'insister sur l'inefficacité et l'inutilité de ces attentats. Ces œuvres font écho au thème de l'assassinat d'Henri IV, dont le sujet est représenté sur une toile à la suite de l'acte d'Orsini de 1858, autre moyen de dénoncer les attentats. En condamnant les régicides ou en perpétuant le souvenir d'événements heureux du régime, les peintres contribuent à véhiculer une image positive du Second Empire et ainsi à exacerber les sentiments patriotiques. Si ce zèle peut se comprendre de la part d'artistes tels que Carpeaux, il est plus énigmatique venant de Vittori.

Le faste martial

Les festivités et célébrations organisées dans le cadre des départs et des retours des troupes font l'objet de mises en scène grandioses et prennent la valeur d'actes politiques forts. Le peuple français (bien que surtout parisien) assiste massivement à ces cérémonies qui contribuent à encourager le sentiment national. Le faste martial est une composante de l'image positive que le régime cherche à instrumentaliser : plus de la moitié des œuvres sur ces sujets sont des commandes ou achats de l'État et de la liste civile. L'efficacité de cette propagande est prouvée par la création volontaire, de la part d'un bon nombre d'autres artistes, d'œuvres sur ces mêmes thèmes.

La progressive évolution vers une humanisation de l'armée où l'accent est mis sur les soldats plus que sur des héros, et dont on a observé des manifestations dans la peinture (qui devient militaire plus que de bataille) permet d'instaurer une proximité avec le peuple. Les soldats relèvent de la « fête impériale », ainsi que l'a écrit François Robichon : « *L'armée*

¹⁴¹ « Des touches sommaires et fortes font surgir du paysage assombri et d'une mêlée confuse de couleurs tout ce qui compose la réalité, et tout ce qui exprime l'imprévu, d'un moment dramatique : le chef arabe impassible, le cheval de l'aide de camp qui se cabre, la femme renversée à terre, les bras tendus, gesticulants, des hommes, et au milieu des remous, la calèche qui continue sa course ». FORNERIS Jean, GINEPRO Jacques (dir.), *Jean-Baptiste Carpeaux, 1827-1875*, Nice, éditions La Direction, 1990, p. 70.

¹⁴² GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 131.

participe de la "fête impériale" ; elle devient plus familière. La vie au camp de Châlons, reproduite par la photographie, s'étale dans de nombreux journaux illustrés »¹⁴³. Le camp de Châlons est un exemple de cette double fonction conférée à l'armée, à la fois militaire et d'apparat. Créé par Napoléon III en 1857 pour permettre l'entraînement des grandes unités militaires, le camp est rapidement utilisé comme théâtre de festivités¹⁴⁴. L'Empereur cherche à exploiter l'image du lieu, et dans ce but il charge le photographe Gustave Le Gray¹⁴⁵ de réaliser un reportage sur le camp qui devait « asseoir la splendeur et la puissance de l'armée française »¹⁴⁶. Plusieurs peintres s'emparent également du sujet qui permet de montrer la vie des soldats, sans doute dans l'espoir que cela attire l'attention de l'Empereur. Eugène Bellangé échoue dans sa tentative, avec ses trois toiles sur le camp de Châlons que nous avons évoquées plus haut (voir partie I, chapitre 2) : *La Partie de loto : souvenir du camp de Châlons, 1864* (1865, Paris, musée de l'Armée), *Une visite au camp, la veille de l'arrivée de l'Empereur ; souvenir au camp de Châlons, 1864* (1866, Paris, musée de l'Armée), et *Aurons-nous la guerre ? (camp de Châlons)* (Paris, Salon de 1869, n° 172). César de Schomberg expose au Salon de 1870 *Le quartier général de la cavalerie, au camp de Châlons* (Paris, Salon de 1870, n° 2603). La toile de John-Lewis Brown, *Imperial military stud, camp de Châlons, 1864* (1865, Paris, musée du Louvre), sera acquise sur la liste civile pour 2500 francs.

L'étalage ostentatoire de la grandeur de l'armée comme celle de l'État est particulièrement visible dans les toiles illustrant les mouvements des troupes. L'armée y est bien mise en valeur, presque autant que Napoléon III lorsqu'il figure dans ces œuvres. Trois d'entre elles illustrent les départs ou retours de l'armée à l'occasion de la guerre d'Italie. Emmanuel-Auguste Massé représente *Le départ de S. M. l'Empereur pour la campagne d'Italie* (1863, Compiègne, musée national du château) : avec un cadrage resserré et une vue à hauteur d'homme, le peintre représente le carrosse impérial dans lequel sont assis l'Empereur et l'Impératrice ; le cortège, qui avance lentement dans les rues de Paris, est environné et presque assailli par le peuple de Paris, foule éclectique qui acclame le chef autant que l'entrée en guerre. Cette œuvre, idéologiquement favorable au gouvernement qui en est le

¹⁴³ ROBICHON François, *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Herscher, 1998, p. 10.

¹⁴⁴ Sur ce point, voir le catalogue de l'exposition *Une visite au camp de Châlons sous le Second Empire, photographies de Messieurs Le Gray, Prévot...*, Paris, musée de l'Armée (31 octobre 1996-12 janvier 1997), 1996.

¹⁴⁵ Cat. exp., *Le Camp de Châlons, Un reportage de Gustave Le Gray, 1857*, exposition de photographies anciennes, Bibliothèque nationale (23 février-23 mars 1978), BnF, Paris, 1978.

¹⁴⁶ MAFFIOLI Monica, « Photographie et Risorgimento : 1849-1870 », in LE RAY Sylvie, PETITEAU Anthony, MAFFIOLI Monica (dir.), *Napoléon III et l'Italie, naissance d'une nation, 1848-1870*, cat. exp., Paris, musée de l'Armée (9 octobre 2011-15 janvier 2012), Paris, Chaudun, 2011, p. 88.

commanditaire, a été réalisée *a posteriori* : le départ pour la campagne d'Italie a lieu en 1859, Massé est sollicité pour la réalisation de cette toile en 1861¹⁴⁷ et l'œuvre est achevée en 1863. Ce décalage peut servir à rappeler, dans un contexte d'après-guerre d'Italie et de guerre du Mexique, l'enthousiasme et l'approbation initiaux de la population.

Les deux toiles qui représentent le retour de l'armée d'Italie répondent aux mêmes exigences. Eugène Ginain figure *La rentrée à Paris des troupes de l'armée d'Italie, le 14 août 1859* (1861, Versailles, Musée national du château), et Georges Achille de Magrath peint *Retour de l'Empereur aux Tuileries, le 15 août 1859* (1862, Compiègne, musée national du château). La première toile est une commande de l'État datée de 1859¹⁴⁸, achevée et exposée en 1861. Destinée au musée de Versailles, l'œuvre devait mettre en avant la gloire consécutive à la victoire française en Italie. Le point de vue légèrement surélevé offre une vue de l'ensemble de la place de la Concorde (voir partie I, chapitre II) mais l'Empereur n'est que peu visible ; la composition a d'ailleurs été très critiquée par Olivier Merson¹⁴⁹. Bien que ne remportant pas l'adhésion de tous, la toile est exposée à Versailles et reproduite dans le journal *L'Illustration* pour favoriser la diffusion de l'image de la victoire.

En revanche, l'œuvre de Magrath n'est pas une commande et ne fut pas acquise par l'État. Les similitudes entre les titres de cette œuvre et celle de Ginain laisse penser que ce dernier a largement inspiré Magrath. Sur la toile est représenté Napoléon III, à cheval dans la moitié droite, saluant le corps des Cent-Gardes qui a combattu en Italie. Une étude de l'iconographie a montré que les uniformes militaires reproduits sont très fantaisistes¹⁵⁰, ce qui s'explique sans doute par le fait que Magrath a réalisé cette toile sans aide et sans modèle, puisqu'il ne répondait pas à une commande. L'artiste cherche toutefois à s'inscrire dans la veine des œuvres figurant le faste martial financées par l'Administration, qui vont dans le sens d'une valorisation de l'image de l'État auprès de la population et constituent une instrumentalisation de l'art à des fins politiques.

La réalisation d'œuvres reproduisant les événements majeurs du règne permet de rappeler au peuple le souvenir de scènes auxquelles il a pu assister, ou de lui montrer des événements qui se sont déroulés à l'étranger et dont la population n'a pratiquement aucune idée. Si la presse illustrée relaie rapidement les informations depuis le temps de la guerre de

¹⁴⁷ AN, F²¹/161 (Dossier Massé, *Le départ de S. M. l'Empereur pour la campagne d'Italie*).

¹⁴⁸ AN, F²¹/83 (Dossier Ginain, *La rentrée à Paris des troupes de l'armée d'Italie, le 14 août 1859*).

¹⁴⁹ La toile de Ginain « porte les traces d'une précipitation inconsidérée : chaque personnage a été expédié en trois coups de pinceau ; l'architecture est peinte à la diable, l'effet est venu sans réflexion [...]. C'est un tableau à remettre sur le chevalet », MERSON Olivier, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁰ Étude iconographique réalisée par M. Lahaye, conservateur adjoint au musée de l'Armée, pour identification des uniformes, des décorations et de l'événement. Dossier d'œuvre, musée national du château de Compiègne.

Crimée, elle n'assure pas la pérennité des événements dans les mémoires – leur historicisation – avec autant de force que la peinture d'histoire. La commande à Théodore Gudin du *Débarquement à Gênes de Napoléon III, 1859* (1864, Paris, Musée de la Marine) va dans ce sens. Le 10 mai 1859, à la suite de l'entrée en guerre de la France aux côtés de l'Italie, Napoléon III quitte Paris et appareille sur le vaisseau la *Reine Hortense*. Il arrive le 12 mai à Gênes dont le port avait été transformé en base militaire française pour le débarquement des troupes¹⁵¹. Les Italiens ont réservé à l'Empereur un accueil enthousiaste. C'est cet instant que Gudin représente : au centre de la toile de très grand format (H. 179 ; L. 471 cm), une barque arborant les couleurs de la France ramène Napoléon III à terre ; il est entouré de tous côtés par une foule en liesse qui l'acclame. Des drapeaux italiens sont figurés sur le côté droit. L'œuvre montre ainsi les excellentes relations entre les deux pays, et glorifie l'auteur de cette politique étrangère réussie. La commande de cette œuvre s'inscrit dans une démarche véritablement propagandiste, ainsi que l'affirme Alison McQueen : « *La volonté de Napoléon III de commander un tel tableau, puis de l'exposer publiquement si longtemps après l'événement concerné montre la manière qu'il avait d'utiliser ce genre de peinture historique officielle comme moyen de propagande, en concentrant l'attention des Français sur les plus glorieux épisodes de son règne* »¹⁵².

La flotte impériale apparaît alors comme un des éléments permettant de valoriser la puissance navale de la France, tout en participant à la politique du faste¹⁵³. Théodore Gudin est également chargé d'exécuter deux toiles illustrant bien l'importance de l'image de la flotte : *La flotte française se rendant de Cherbourg à Brest* (1861, Paris, Musée de la Marine) et *l'Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg* (1861, Paris, Musée de la Marine). La première représente sept puissants navires de guerre, dont l'arrivée à Brest est acclamée par des personnages disposés dans des canots au premier plan ; leur petite taille renforce la grandeur des vaisseaux à l'armement ostentatoire. La seconde toile figure des navires anglais, relégués à l'arrière-plan et peu visibles en raison de leur éloignement et de l'atmosphère nocturne qui règne. Là encore, nous retrouvons les canots au premier plan, occupés par des Français admiratifs. Les deux toiles, qui fonctionnent ensemble, servent à évoquer les bonnes relations franco-anglaises ; la flotte française n'en est pas moins davantage valorisée. La

¹⁵¹ BATESTI Michèle, *La Marine de Napoléon III : une politique navale*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de VERGÉ-FRANCESCHI Michel, université de Savoie, 1997, p. 800-803.

¹⁵² MCQUEEN Alison, « Le Legs de l'impératrice Eugénie au musée de la Marine », *Neptunia*, 12/2003, n° 232, p. 60.

¹⁵³ « *La flotte devient un des principaux objets de la fierté nationale et du faste impérial* », ZANCO Jean-Philippe, *Le ministère de la marine sous le Second Empire*, thèse de doctorat de droit sous la direction de BASTIER Jean, Université Toulouse I, 1997, p. 7.

dimension internationale de la propagande relayée par ces œuvres est renforcée par leur envoi dans les principales villes européennes : le tableau *La flotte française se rendant de Cherbourg à Brest* est exposé à Paris au Salon de 1861, à Rotterdam en 1862, et à La Haye et Bruxelles en 1863 ; *l'Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg* figure également à l'Exposition universelle de 1867 ; le *Débarquement à Gênes de Napoléon III, 1859* est présenté à Londres en 1864.

Bien que de moindre ambition, la toile d'Auguste Mayer s'inscrit dans la même volonté de diffusion d'une image positive de la flotte impériale : *S. M. Napoléon III se rendant, le 11 août 1858, à l'École navale impériale établie sur le vaisseau le Borda, rade de Brest* (1863, Brest, musée de la Marine) représente une visite officielle de Napoléon III à l'École navale de Brest. Le 9 août 1858, le couple impérial arrive de Cherbourg à bord du navire *Le Bretagne*, avant de monter dans le « canot de l'empereur » qui avait été construit, en 1811, pour Napoléon I^{er}. Le caractère officiel et spectaculaire de cette visite impériale est bien mis en avant dans l'œuvre, qui présente le canot au premier plan, arborant les couleurs de la France. La toile est acquise pour 1500 francs, montant peu élevé probablement en raison du petit format (H. 64 ; L. 96 cm).

Nous constatons donc que le Second Empire instrumentalise par l'image certains événements politiques liés au faste martial qui jouent un rôle dans l'exacerbation du sentiment et de la fierté nationale et qui, une fois représentés, s'inscrivent dans l'Histoire. Cette démarche est très claire dans le cas des commandes d'État, et les réalisations spontanées des peintres révèlent l'efficacité de la politique de l'image impériale.

B. La diplomatie en images : montrer la splendeur française et son rayonnement international

Le rôle de l'Exposition universelle de 1867

La quatrième Exposition universelle est organisée à Paris en 1867, et se tient sur le Champ de Mars du 1^{er} avril au 3 novembre. Instaurées dans le but de présenter les progrès principalement industriels des différents pays, les Expositions universelles servaient de vecteur de l'affirmation de la puissance économique de chacun¹⁵⁴. Le gouvernement du Second Empire

¹⁵⁴ Pour une étude détaillée récente du déroulement de l'Exposition universelle de 1867 et de ses ambitions économiques et sociales, voir le thèse de VASSEUR Édouard, *L'exposition universelle de 1867 à Paris : analyse*

cherche à mettre sous les yeux du monde l'excellence française, et recourt notamment à la création artistique pour cela¹⁵⁵. En 1867, la France met en place un pavillon pour présenter une sélection d'œuvres d'art, en plus du Salon annuel. Les peintures étaient classées dans le groupe œuvres d'art, classe 1. Le choix des œuvres est effectué par un jury constitué pour un tiers de la Commission impériale, et pour les deux autres d'artistes médaillés et de membres de l'Académie¹⁵⁶. La sélection finale révèle l'intention de valoriser la diversité de l'école française, ce qui est confirmé par l'éclectisme des quatre lauréats de la médaille d'honneur de 1867 : Ernest Meissonier, Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel et Théodore Rousseau¹⁵⁷. Ce palmarès est symptomatique de l'évolution générale du goût : si le très académique Cabanel a toujours sa place parmi les vainqueurs, le paysagiste longtemps rejeté du Salon Théodore Rousseau est récompensé ; Gérôme et Meissonier, qui contribuent à la modernisation de la peinture d'histoire en y mêlant la peinture de genre, plaisent également au public. L'Exposition de 1867 est ainsi « *l'expression du "bon goût" dominant* »¹⁵⁸. Il s'agit de montrer une image lissée de la France, ce qui explique que les artistes les plus modernes et subversifs n'y apparaissent pas officiellement¹⁵⁹.

Sur les 624 peintures exposées, 45 sont des peintures à sujet historique et peintures de bataille ; ces sujets représentent donc 7,2 % du total (annexe 9). Leur part est bien supérieure à celle qu'ils occupent aux Salons entre 1860 et 1870, ce qui indique une volonté de montrer l'histoire de la France à une échelle internationale. Les peintures choisies sont des créations récentes réalisées au cours de la décennie qui précède. Les œuvres ne sont pas seulement des propriétés de l'État ou de l'Empereur puisque le catalogue indique également le nom de propriétaires privés pour certaines toiles : cela suggère un travail de sélection approfondi des œuvres et des artistes devant incarner l'école française. Les peintres de sujet historique n'exposent qu'une œuvre, à quelques exceptions près : quatre œuvres pour Meissonier, trois pour Protais, et Joseph Bellangé, décédé en 1866, est présent grâce à sept de ses toiles. Les sujets sont extrêmement variés, mais une place de choix est accordée – sans surprise – à la

d'un phénomène français au XIX^e siècle, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de BARJOT Dominique, Université Paris IV, 2005.

¹⁵⁵ GESLOT Jean-Charles, « La Vie parisienne... », *art. cit.*, p. 4.

¹⁵⁶ MAINARDI Patricia, *Art and politics of the Second Empire, The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Conn and London-Yale, University Press, 1987, p. 129.

¹⁵⁷ MANTZ Paul, « Les beaux-arts à l'exposition universelle », *Gazette des beaux-arts*, t. XXIII (1^{er} octobre, 4^e livraison), p. 321.

¹⁵⁸ RASMUSSEN Anne, « Le pouvoir des Expositions universelles du XIX^e siècle », in FONSECA BREFE Anna Claudia, GUALDE Krystel (dir.), *Pouvoirs, représenter le pouvoir en France du Moyen-âge à nos jours*, Somogy éditions d'art, Paris, 2008, p. 112.

¹⁵⁹ La plupart des impressionnistes sont exclus, et Courbet n'avait pas été refusé mais choisit malgré tout d'aménager son propre pavillon en marge de l'Exposition universelle, tout comme Manet. AIMONE Linda, OLMO Carlo, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, Belin, Paris, 1993, p. 238.

peinture de bataille et militaire (quinze toiles) et aux représentations du Premier Empire (onze toiles). Napoléon III est ainsi prioritairement mis en valeur, au travers des exploits de son oncle et de ses propres accomplissements militaires. Les stratégies diplomatiques sont également bien visibles dans le choix de montrer certaines œuvres telle l'*Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg* de Théodore Gudin, qui ne pouvait que contenter l'Angleterre. Les deux sujets en lien avec la guerre des Gaules (Gustave Brion, *Siège d'une ville par les Romains sous Jules César (batterie de balistes et catapultes)* ; Émile Lévy, *Vercingétorix se rendant à César*) servent sans doute à faire écho aux travaux historiques de Napoléon III ainsi qu'à l'inauguration du Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (12 mai 1867). Certains princes étrangers visiteront d'ailleurs le musée au cours de leur séjour, comme le prince royal de Prusse et le prince de Hesse¹⁶⁰, qui ont pu admirer les découvertes françaises en matière d'archéologie.

Faut-il voir dans la présence de trois œuvres représentant les guerres de Vendée (Antigna Jean-Pierre-Alexandre, *Épisode de la guerre de Vendée* ; Duveau Louis-Noël, *Une messe en mer, 1793* ; Guillemain Alexandre-Marie, *Les Bleus passent ! ...La Bretagne en 1793*) un rappel de la politique de rapprochement entre le trône et l'autel ? Et dans le *Robespierre dans la salle du Comité de salut public, le 10 thermidor an II (1794)* de Marcel Briguiboul (pourtant opposant à l'Empire !) une manière de prouver la libéralisation du Second Empire ? Nous pouvons le penser, puisque l'Exposition universelle est un support de propagation d'une image positive de la France, celle d'un régime légitime et inébranlable. Il est d'ailleurs étonnant, au vu des enjeux et du soin apporté à la sélection des sujets, qu'aucun effort particulier n'ait présidé à l'installation des œuvres : leur déplorable présentation, que la presse relaie sans détours¹⁶¹, ne laisse pas d'étonner.

L'exposition d'œuvres d'art, au sein desquelles les représentations de l'histoire nationale occupent une bonne place, n'est qu'un exemple des mises en scène élaborées par l'État pour cette Exposition, à l'occasion de laquelle la ville entière est glorieusement aménagée¹⁶², où l'ensemble de la vie parisienne en vient à manifester le faste du Second Empire, et où une simple visite au théâtre devient un « acte politique »¹⁶³. La cérémonie de remise des récompenses aux meilleurs ouvriers et artisans est présidée par le Prince impérial :

¹⁶⁰ BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 345.

¹⁶¹ Émile Galichon, notamment, en fait un terrible descriptif, dans « Les beaux-arts à l'exposition universelle », *Gazette des beaux-arts*, 1867, tome XXII, p. 409-414.

¹⁶² GESLOT Jean-Charles, « La Vie parisienne... », *art. cit.*, p. 5.

¹⁶³ « Le déplacement des souverains dans une salle de spectacle est un acte politique, et le théâtre est utilisé par l'Empereur pour créer une économie de l'image où la nation est synthétisée ». MAUDUIT Xavier, « Les Souverains au théâtre... », *art. cit.*, p. 28.

là encore, il s'agit d'un acte politique, l'attention de tous étant focalisée sur l'héritier du trône impérial. Jean-Baptiste Carpeaux, dans *Le Prince impérial distribuant les récompenses à l'Exposition Universelle de 1867* (1867, Valenciennes, musée des beaux-arts) a capté cet instant dans une esquisse très mouvementée dont la composition pyramidale structure la scène autour du prince debout sur une estrade, en position centrale. Carpeaux, proche du pouvoir et invité des festivités impériales, a croqué à plusieurs reprises les démonstrations du faste. Sans doute à l'occasion de l'Exposition universelle, un bal est organisé aux Tuileries, dont le peintre fait un rendu vibrant dans sa toile *Bal costumé au palais des tuileries* (1867, Paris, musée d'Orsay). Dans des tonalités chaudes et avec une touche épaisse, Carpeaux représente Eugénie et Napoléon III, costumés en Domino et en Marie-Antoinette¹⁶⁴. Le choix d'une fête costumée correspond tout à fait à l'image de riche spectacle qui caractérise le Second Empire. Avec une touche moins audacieuse que celle de Carpeaux¹⁶⁵, Pierre Tetar Van Elven peint également une scène de bal de l'Exposition universelle dans *Fête de nuit au jardin des Tuileries, le 10 juin 1867, à l'occasion de la visite des souverains étrangers à l'Exposition universelle* (Paris, Musée Carnavalet). Au premier plan se trouvent Eugénie au bras du tsar Alexandre II, suivis de Napoléon III et Guillaume I^{er} de Prusse, puis le sultan Abdulaziz et Bismarck ; tous se promènent dans le jardin, à l'écart des festivités qu'on aperçoit à l'arrière-plan où le palais des Tuileries resplendit grâce aux vifs éclairages. La toile est acquise sur la liste civile pour 1500 francs. Le faste impérial trouve sa plus franche expression dans ces œuvres de Carpeaux et Tetar van Elven¹⁶⁶.

L'Exposition universelle est donc un moyen de faire passer le message de la puissance économique et politique de la France ; elle est un des terrains de la diplomatie internationale, et devient elle-même objet de représentations. Un tel événement induit la multiplication de visites officielles de souverains de l'Europe entière, qui sont représentées sous la forme de portraits de groupe à haute valeur politique. Il s'agit de montrer la puissance de chacun et la place centrale de Napoléon III dans ce contexte. Le Second Empire commande plusieurs toiles à des artistes chargés de transcrire cette image, ce qui montre bien l'intention de donner

¹⁶⁴ RAMADE Patrick, MARGERIE Laure de (dir.), *Carpeaux peintre*, cat. exp., Valenciennes, Musée des beaux-arts (8 octobre 1999-3 janvier 2000), Paris, Musée du Luxembourg (24 janvier-2 avril 2000), Amsterdam, Van Gogh Museum (21 avril-27 août 2000), 2000, cat. 164.

¹⁶⁵ Traitement que Jean Clay décrit ainsi : « *Un trait blanc [...] suffit à dire un pantalon ; un faisceau de traînées orange, une robe du soir* ». CLAY Jean, *Le romantisme*, Paris, Hachette, 1980, p. 169.

¹⁶⁶ Nous constatons que les représentations de bals et autres festivités ne concernent que celles organisées au palais des Tuileries : bien que plus rarement, le palais de Versailles en accueillait également et notamment le 11 août 1867. Christophe Pincemaille étudie ce sujet dans son article « Essai sur les fêtes officielles à Versailles sous le Second Empire », *Versalia*, n° 3, 2000, p. 118-127.

une place historique à ces événements. Charles Porion aurait été missionné¹⁶⁷ pour réaliser *Les souverains venus à Paris pour l'Exposition universelle de 1867* (1867-1895, Compiègne, musée national du château). Dans un format considérable (H. 165,6 ; L. 394,5 cm) en vue panoramique, Porion a disposé Napoléon III à cheval au centre, entouré des chefs des États invités : le roi de Suède Charles XV, François Joseph I^{er} d'Autriche, Frédéric Guillaume IV de Prusse, Alexandre II de Russie, le vice-roi d'Égypte Ismaïl Pacha, Léopold II de Belgique. Ils se tiennent devant l'arc de triomphe du Carrousel édifié par Napoléon Bonaparte, rappelant subtilement l'héritage de l'Empereur. À l'arrière-plan, la perspective est fermée par une vue du palais des Tuileries achevé par Napoléon III, contribution architecturale de premier ordre puisque tous les souverains avant lui l'avaient rêvé. L'œuvre de Porion, hautement symbolique, figure Napoléon III dans toute sa grandeur et sa légitimité.

L'Empereur des Français profite de ces visites prestigieuses pour organiser des revues militaires en grande pompe, au moyen desquelles il affiche à échelle internationale la puissance de son armée. Quelle que soit la réalité de la situation militaire, il faut impressionner. Une revue a lieu le 6 juin 1867 dans la plaine de Longchamp, où soixante mille soldats ont offert un spectacle grandiose¹⁶⁸. Si aucune toile ne fut commandée pour rappeler cette journée, deux artistes s'emparent du sujet : Henri-Louis Dupray peint *LL. MM. Le roi de Prusse, l'empereur de Russie et l'empereur des Français, passant la revue dans la plaine de Longchamp, le 6 juin 1867*, qu'il expose au Salon de 1868 (n° 884), et l'Allemand Ernst Meister réalise la *Revue du 6 juin 1867* (1868, Compiègne, Musée national du château). Ce dernier, dont la toile est acquise par l'État, était venu s'installer en France au début des années 1860 : « *Je suis un jeune peintre allemand et suis venu en France, il y a cinq ans pour avoir l'honneur d'y être un sujet fidèle [sic] à votre Majesté et m'y distinguer comme artiste* »¹⁶⁹. Il justifie le choix de ce sujet par son admiration pour l'Empereur : « *Ma grande vénération m'a entraîné à faire en grandeur naturelle le portrait de votre Majesté accompagné des deux souverains à la revue du 6 juin* »¹⁷⁰. Se qualifiant lui-même de « *jeune et pauvre* »¹⁷¹ (voir supra), Meister cherchait sans doute surtout à se faire remarquer afin de

¹⁶⁷ La commande n'apparaît pas dans les documents d'archives : un courrier de la conservatrice Françoise Maison, conservé dans le dossier d'œuvre au musée Compiègne, indique qu'il s'agit d'une commande de Napoléon III. L'œuvre n'apparaît pas dans le catalogue de Catherine Granger, sans doute en raison de l'achèvement tardif de la toile (1895).

¹⁶⁸ Pour un descriptif détaillé de la journée, voir GAMBIEZ Fernand, « Variation sur l'esprit de défense », *Histoire, économie et société*, 1988, 7^e année, n° 3, p. 381-397.

¹⁶⁹ Lettre d'Ernst Meister à Napoléon III, 18 juin 1868 (Dossier d'œuvre, musée national du château de Compiègne).

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ Lettre d'Ernst Meister à Napoléon III, 9 juin 1868 (Dossier d'œuvre, musée national du château de Compiègne).

vendre une œuvre à l'État. Il obtient gain de cause et reçoit 4000 francs pour sa toile qui représente l'Empereur Napoléon III, le Tsar Alexandre II de Russie et Guillaume 1^{er} de Prusse assistant au déploiement de la grandeur impériale et militaire française. Tous trois sont dressés sur des chevaux caracolant, dont le harnachement est aussi soigné que les tenues des chefs d'État. Ils sont suivis par de nombreux officiers, tandis qu'à l'arrière-plan à gauche les corps d'armée sont en place.

Une autre grande revue fut organisée dans la plaine de Longchamp peu avant la fin de l'Exposition universelle, revue qui fut immortalisée par Alfred Decaen dans sa toile *Revue passée dans la plaine de Longchamp par LL. MM. Empereur des Français et l'Empereur d'Autriche, le 25 octobre 1867* (Paris, musée de l'Armée). L'œuvre, de format moyen (H. 65 ; L. 150 cm) offre une vue de la plaine de Longchamp près du bois de Boulogne où les troupes de l'armée française évoluent avec ordre et discipline sous les ordres des maréchaux Canrobert et Regnaud de Saint-Jean-d'Angély. Au premier plan à droite, Napoléon III et François-Joseph d'Autriche se détachent du groupe de l'état-major. L'œuvre de Decaen est assez technique. Il s'attarde davantage sur les troupes que sur les souverains, et les glorifie moins que l'armée elle-même. La toile est acquise par l'État au Salon de 1868 pour 2600 francs pour le musée de Versailles, ce qui a sans doute encouragé Decaen à représenter deux ans plus tard la revue de mai 1869, *Revue de cavalerie passée à Bagatelle par l'Empereur, en l'honneur du prince de Galles, et en présence de l'Impératrice, du Prince Impérial, de l'Archiduc d'Autriche et de la Princesse de Galles (mai 1869)* (Paris, Salon de 1870, n° 745). L'œuvre est également acquise par l'État¹⁷². Ces mises en scène plus ou moins spectaculaires des relations politiques internationales, dont le déploiement est majeur lors de l'Exposition universelle, constituent des actes propagandistes en faveur de l'image de la France. Aussi, les œuvres se veulent des traductions de la réalité des événements, et non des allégories : la toile de François-Frédéric Grobon, *L'Histoire inscrivant les noms des souverains qui ont visité Paris en 1867* (Salon de 1868, n° 1155), malheureusement non localisée mais dont le titre annonce une allégorie, fait donc figure d'exception.

Le cas du Siam : montrer la réussite de la politique internationale

¹⁷² Ce n'est toutefois pas systématique : la toile de Clément Pruche, *L'Empereur passant la revue des dragons de la garde*, exposée au Salon des refusés de 1864 (n° 3312), n'est pas acquise, et a aujourd'hui disparu.

Le Second Empire a mené une politique coloniale que l'historien Pierre Milza a pu qualifier de « volontariste »¹⁷³. Des expéditions sont régulièrement mises en œuvre pour conquérir des pays étrangers ou instaurer des accords d'échanges économiques. Le roi du Siam, désireux de moderniser son royaume, tisse des relations avec les pays européens et notamment avec la France, ce qui amène à la signature d'un traité le 15 août 1856 établissant la paix et la liberté de commerce. Quelques années après, une ambassade du Siam est envoyée à Paris pour une visite essentiellement d'apparat qui a lieu le 27 juin 1861¹⁷⁴. La valorisation des conquêtes économiques extérieures était un moyen pour le régime de montrer sa puissance, et c'est dans cette optique que s'inscrit la commande passée le 21 juillet 1861¹⁷⁵ à Jean-Léon Gérôme de la toile *Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III* (1864, Versailles, Musée national du château)¹⁷⁶. Achevée en 1865 et exposée au Salon de cette année, la toile rapporte à l'artiste la somme de vingt mille francs. Le choix de faire représenter cette délégation en particulier a sans doute été motivé par le caractère exotique de leurs tenues, ainsi que par le spectacle que leur gestuelle traditionnelle a constitué. En effet, les Siamois sont prosternés devant le trône surélevé où l'Empereur et l'Impératrice sont assis, tandis que toute la cour se tient debout à l'arrière¹⁷⁷. La splendeur du palais de Fontainebleau est bien affichée dans toute la moitié supérieure de la toile¹⁷⁸. Cette posture de soumission permettait aisément de renforcer l'ascendant impérial sur l'Orient, valorisant la puissance de la France dans l'échiquier international¹⁷⁹.

Commandée pour le musée historique de Versailles, la toile de Gérôme est conçue pour que cet événement en particulier, et plus largement le faste impérial et les stratégies commerciales françaises, entrent dans l'Histoire. L'œuvre partisane n'est pas jugée favorablement par tous les critiques d'art : Augustin-Joseph du Pays loue l'exécution et se réjouit d'un format plutôt réduit, qu'il considère comme plus adapté à un « fait historique

¹⁷³ MILZA Pierre, *Napoléon III*, Paris, Éditions Perrin, 2006, p. 625.

¹⁷⁴ MARTIN Jean, « Siam », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 1198-1199.

¹⁷⁵ AN, F²¹/142 (Dossier Jean-Léon Gérôme, *Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III*).

¹⁷⁶ Voir la notice consacrée à cette œuvre dans COGEVAL Guy, SCOTT Allan, VERGNETTE François de (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), l'Histoire en spectacle*, cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (15 juin-12 septembre 2010), Paris, Musée d'Orsay (19 octobre 2010-23 janvier 2011), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (1^{er} mars-22 mai 2011), Paris, Flammarion, 2010, cat. 94, p. 163-167.

¹⁷⁷ Pour plus de détails sur les personnages, voir la notice consacrée à l'œuvre par Nancy Davenport dans le catalogue d'exposition *L'Art en France...op. cit.*, p. 362-363.

¹⁷⁸ Sur ce sujet, voir Coll., *Napoléon III et Eugénie reçoivent à Fontainebleau, l'art de vivre sous le Second Empire*, cat. exp., Musée des arts décoratifs de Bordeaux (9 décembre 2011-5 mars 2012), château de Fontainebleau (31 mars-2 juillet 2012), Dijon, Faton, 2011.

¹⁷⁹ BOIME Albert, « Le réalisme officiel du Second Empire », in DOUCE DE LA SALLE Sylvie, BOIME Albert, LE NOUËNE Patrick (dir.), *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, cat. exp. musée des beaux-arts de Chartres (5 novembre 1983-15 février 1984), Chartres, musée des beaux-arts, 1983, p. 108-109.

d'une importance tout à fait secondaire »¹⁸⁰ ; Paul Mantz qualifie le tableau de « absolument dénué d'intérêt »¹⁸¹ ; Théophile Thoré-Bürger souhaite que le tableau passe à la postérité, non pour sa qualité mais à cause de son prix considérable¹⁸². La politique diplomatique du régime et le cérémonial de cour est rendu visible au yeux tous notamment grâce à une bonne diffusion dans la presse¹⁸³.

Trois ans après que la toile de Gérôme a été exposée au Salon, le peintre Jacques-Edmond Leman s'empare à son tour du sujet, qu'il développe sur deux toiles différentes. L'œuvre intitulée *M. Anbaret, consul de France, remettant au roi de Siam une lettre de S. M. Napoléon III* (Paris, Salon de 1867, n° 946) nous est seulement connue par le long texte extrait du *Moniteur* et retranscrit dans le livret du Salon :

« Le roi dans la plus grande salle du palais attendait l'entrée du cortège, assis sur un trône d'une grande richesse et élevé de dix pieds au-dessus du sol. Il portait le grand cordon de la Légion d'honneur. Les princes et les mandarins étaient prosternés sur des coussins, et chacun d'eux avait devant lui les attributs de son rang : c'était toute une vaisselle d'or qui en certains endroits couvrait littéralement le tapis. À son entrée dans la salle d'audience, le consul prit le vase d'or sur lequel était placée la lettre de l'Empereur et le déposa devant le trône (Extrait du Moniteur du 19 juin 1865). »

Cette description nous indique que les toiles de Leman et Gérôme sont sûrement très proches, puisqu'un cérémonial similaire à celui de Fontainebleau est déployé au Siam. Leman relate la suite des échanges entre la France et le Siam dont les relations s'étaient complexifiées en raison d'accords passés avec le Cambodge voisin, mais semble placer l'accent sur la grandeur du royaume siamois.

Dans la seconde toile que le peintre expose au Salon de 1867, ce sont les prémises des rapports France-Siam qui sont abordées : *Louis XIV et les ambassadeurs du roi de Siam* (Paris, Salon de 1867, n° 945). Au XVII^e siècle, le Siam était une des grandes puissances d'Asie. La France devient son alliée en Europe, et des ambassades sont envoyées de part et d'autre ; en 1686, Louis XIV accueille l'ambassade siamoise qui lui apporte une lettre avec le même rituel de prosternation mis en scène par Gérôme. L'accueil français, qui a lieu au

¹⁸⁰ DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1865 », quatrième article, *L'Illustration*, tome XLV, janv.-juin 1865, p. 399.

¹⁸¹ MANTZ Paul, « Salon de 1865 », *Gazette des beaux-arts*, t. XVIII (1^{er} juin, 6^e livraison), p. 512

¹⁸² THORÉ Théophile, « Salon de 1865 », *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Renouard, 1870, p. 173.

¹⁸³ TRUESDELL Matthew, *Spectacular Politics, Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870*, Oxford University Press, 1997, p. 9.

château de Versailles, est fastueux. Bien que cette seconde toile de Leman ait également disparu, nous pouvons subodorer, en raison du sujet choisi, que le peintre a voulu faire écho au tableau de 1864, instaurant de ce fait une analogie entre Louis XIV et Napoléon III.

C. Des souverains proches du peuple : séduire la population par la proximité

La mise en scène des voyages : aller au-devant de ses électeurs

Si le faste déployé à l'occasion des Expositions universelles et des visites de souverains et autres délégations d'ambassades avait pour but d'impressionner et d'inspirer le respect à une échelle internationale, les nombreux voyages que Napoléon III effectue à travers la France ont pour principal objectif la séduction de son peuple¹⁸⁴. Par ces démarches de proximité, l'Empereur cherche à le fasciner et à conquérir son adhésion¹⁸⁵. Les tendances socialistes de l'Empereur étaient déjà perceptibles dans ses écrits publiés avant même son accès au trône. Dans *Considérations politiques et militaires sur la Suisse* (1833) il développe l'idée de la responsabilité du pouvoir de soulager les plus pauvres¹⁸⁶ ; dans *Extinction du paupérisme* (1844), il propose des solutions économiques pour valoriser la classe ouvrière¹⁸⁷. Il met ses idées en œuvre à travers quelques actes phares, telle la consultation populaire du 20 décembre 1852 où le peuple est interrogé par plébiscite pour qu'il légitime le coup d'État du 2 décembre¹⁸⁸, procédure dont Francis Choisel a souligné la modernité¹⁸⁹. Après 1860, Napoléon III s'engage dans une série de mesures sociales, autant de réformes qui amènent à une libéralisation de l'Empire : coopération ouvrière, liberté élargie de la presse, droit de réunion, loi sur les coalitions de 1864 qui autorise la grève¹⁹⁰. Les actions en faveur de

¹⁸⁴ Napoléon III se veut « l'interprète de la volonté populaire ». GLIKMAN Juliette, « Vœu populaire et bien public (1852-1870) », *Parlement[s]*, Hors-série n° 4, 2008, p. 88.

¹⁸⁵ MAUDUIT Xavier, « Position de thèse | Xavier Mauduit, Le ministère du faste : la Maison du président de la République et la Maison de l'empereur (1848-1870) », 2013. URL : <http://histoire19.hypotheses.org/923>.

¹⁸⁶ HAZAREESINGH Sudhir, « Napoléon III, l'écrivain », in MILZA Pierre (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 79.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 80.

¹⁸⁸ ENCREVÉ André, *Le Second Empire*, Paris, PUF, 2004, p. 21.

¹⁸⁹ Francis Choisel parle d'une procédure « d'une étonnante modernité » : « Sous le Second Empire, le pouvoir de révision [constitutionnelle] appartient en effet au Sénat, mais sous réserve d'une éventuelle ratification par le peuple », CHOISEL Francis, « La procédure de révision constitutionnelle (1852-1870) », *Parlement[s]*, Hors-série n° 4, 2008, p. 51.

¹⁹⁰ Sur ce point, voir SAGNES Jean, *Napoléon III, le parcours d'un saint-simonien*, Sète, Éditions Singulières, p. 377-408.

l'instruction des classes populaires¹⁹¹ et d'un meilleur accès à la culture sont majeures, ce qui porte Jean Sagnes à dire : « Depuis Louis XIV, aucun chef d'État n'a ainsi marqué la culture française comme l'a fait Napoléon III non seulement en stimulant la culture "savante", mais aussi en contribuant à démocratiser le savoir et les loisirs »¹⁹².

Les nombreux voyages que Napoléon III fait en province, financés par la Maison de l'empereur, constituent un moyen de manifester son intérêt pour le peuple et de permettre la réconciliation nationale. Il amorce cette stratégie de propagande nouvelle alors qu'il est encore prince-président, et passe déjà commande de représentations de ses déplacements¹⁹³. Les voyages se succèdent durant tout le Second Empire. Pour citer les principaux, il va en 1853 dans le nord, en 1859 en Normandie et en Angleterre, en 1860 en Algérie, en 1862 dans le centre de la France, en 1865 dans le sud de la France et en Algérie, en 1867 dans le nord. Eugénie et le prince impérial en feront de même, et vont en 1866 dans l'est du pays. Ces déplacements, qui permettent d'établir un contact direct entre les souverains et leurs sujets et qui encouragent la fidélité de ces derniers, étaient facilités par le développement ferroviaire.

La démarche n'est pas complètement inédite et s'inscrit en réalité dans la tradition monarchique¹⁹⁴. En revanche, leur fréquence et leur instrumentalisation par l'image étaient tout à fait neuves¹⁹⁵ : les voyages sont décrits dans la presse et transcrits en peinture¹⁹⁶, dans des œuvres commandées par l'État ou non. Pierre Angrand recense deux commandes d'État entre 1852 et 1860¹⁹⁷ : *La rentrée du Prince-Président à Paris après son voyage dans le midi de la France* par Charles Larivière, commandée en 1856 pour le musée de Versailles pour vingt mille francs, et *l'Arrivée du Prince-Président à Toulon* par Antoine Morel-Fatio (1853, musée de Toulon), payée 5000 francs. Notre recensement des livrets des Salons entre 1852 et 1860 nous a permis d'ajouter trois toiles à ce compte (sur un total de sept œuvres sur ces sujets)¹⁹⁸. Une attention spéciale est donc accordée par le gouvernement à la réalisation de

¹⁹¹ « Le peuple, impressionnable, est une proie facile pour ses flatteurs. Il convient de le guider par le cœur, puis de l'éveiller par l'instruction. À mesure que l'Empire se libéralise, que la presse politique retrouve une certaine vigueur, la nécessité d'éduquer le peuple progresse dans la thématique officielle ». GLIKMAN Juliette, « Vœu populaire... », *art. cit.*, p. 90.

¹⁹² *Idem*, p. 455.

¹⁹³ GEORGEL Chantal, *1848, la République et l'art vivant*, Paris, RMN, 1998, p. 146.

¹⁹⁴ « Le napoléonisme rêve d'adapter le symbolisme monarchique aux réalités du XIX^e siècle, tout en conservant l'ancien imaginaire du souverain thaumaturge. » GLIKMAN Juliette, « Vœu populaire... », *art. cit.*, p. 97.

¹⁹⁵ TRUESDELL Matthew, *op. cit.*, p. 164.

¹⁹⁶ « La presse, les commentaires des Salons et de l'imagerie furent adroitement manipulés sous le Second Empire. L'un des stratagèmes favorisés de la propagande de Napoléon III consistait à organiser des voyages à travers le pays avec des arrêts à chaque gare. » BOIME Albert, « Le réalisme officiel... », *art. cit.*, p. 111.

¹⁹⁷ ANGRAND Pierre, « L'État mécène... », *art. cit.*, p. 324.

¹⁹⁸ Les trois commandes de l'État sont : MOREL-FATIO Antoine-Léon, *Le Prince-Président de la République visite à Cherbourg, le 7 septembre 1850, l'escadre de la Méditerranée, réunie sous les ordres de M. le vice-Amiral Parceval-Deschesne* (1852) ; ESBRAT Raymond-Noël, *Visite de S.A.I. le Prince-Président en Sologne*,

toiles illustrant les voyages impériaux dès le début du Second Empire. Au cours de la seconde décennie du régime, les œuvres sont plus nombreuses, mais deux seulement sont des commandes. L'instrumentalisation politique des voyages est donc moindre alors que les déplacements se multiplient, ce qui laisse penser que la tentative de gagner le peuple par des actions de proximité était considérée comme réussie au tournant de 1860.

La principale commande de l'État entre 1860 et 1870 concerne le voyage que le couple impérial entreprend dans le centre de la France et notamment en Auvergne. Au cours de cette expédition qui les conduit à Vichy ou encore à Gergovie¹⁹⁹, l'Empereur et l'Impératrice visitent la Cour Impériale de Riom²⁰⁰. Son président, M. Diard, fait peu après la demande d'une toile qui viendrait perpétuer le souvenir de cette visite dont la Cour « *a été profondément touchée, et [dont] elle en conservera religieusement la mémoire* »²⁰¹. Il s'adresse dans ce but à l'Impératrice, et lui demande d'intercéder auprès du ministère d'État en sa faveur. La commande est passée, et après qu'un certain Vauchelet a décliné la proposition, c'est à Charles Larivière qu'incombe cette tâche. Pour la mener à bien, il se procure un plan de la salle pour déterminer les dimensions de son tableau²⁰² et se fait prêter des portraits des souverains pour une plus grande fidélité²⁰³. Nous pouvons supposer qu'il s'est également rendu sur les lieux en raison de la justesse de la transcription des bâtiments. La toile est intitulée *La Réception de SS. MM. l'Empereur et l'Impératrice par la Cour Impériale de Riom* (1867, Riom, Palais de Justice). De très grand format (H. 400 ; L. 314 cm), elle présente dans la moitié supérieure le bâtiment de la Cour Impériale, et dans la moitié inférieure se trouvent ses membres ; au centre, l'Empereur et l'Impératrice se détachent du reste, cette dernière tout particulièrement en raison de la couleur bleue de sa robe qui

au printemps de 1852 (1853) ; ANTIGNA Jean-Pierre-Alexandre, *Visite de S.M. l'Empereur aux ouvriers ardoisiers d'Angers, pendant l'inondation de 1856* (1857). Les deux autres œuvres, qui ne sont ni commandées ni acquises par l'État, sont : MOULLIN Louis, *L'Empereur visitant les carrières d'ardoise de Trélazé (Maine-et-Loire), inondation de juin 1856* (1857) ; MAYER Auguste-Etienne-François, *Arrivée de S.M. l'Empereur Napoléon III dans le port de Brest, le 9 août 1858* (1859).

¹⁹⁹ Voir LEGUET Daniel, « Les visites de Napoléon III à Gergovie », *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, Tulle, mai 1987, p. 78-82.

²⁰⁰ Louis-Napoléon avait déjà reçu à Moulins les membres de la Cour d'Appel de Riom en 1852 lors d'un autre voyage dans la région. L'impact positif de ces déplacements est qualifié par Juliette Glikman de « toucher guérisseur du prince ». GLIKMAN Juliette, *La monarchie impériale, l'imaginaire politique sous Napoléon III*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, p. 512.

²⁰¹ Lettre de M. Diard à M. le marquis de Lagrange, écuyer de S. M. l'Impératrice, 6 août 1862. AN, F²¹/152 (Dossier Larivière, *La Réception de SSMM l'Empereur et l'Impératrice par la Cour Impériale de Riom*).

²⁰² Lettre de Charles Larivière au comte de Nieuwerkerke, 19 mai 1864 (F²¹/152, Dossier Larivière, *La Réception de SSMM l'Empereur et l'Impératrice par la Cour Impériale de Riom*). Les plans sont conservés en fin du dossier d'archives.

²⁰³ Lettre de Charles Larivière à Monsieur Courmont, 13 mars 1866 (F²¹/152, Dossier Larivière, *La Réception de SSMM l'Empereur et l'Impératrice par la Cour Impériale de Riom*).

contraste sur les tenues officielles rouges des autres personnages. Cette représentation peinte d'une visite officielle qui a marqué l'histoire de la ville a été payée 8000 francs.

La seconde commande a été financée par le budget de la liste civile. Il s'agit d'une figuration d'Eugénie dans la forêt de Fontainebleau, *Le passage de l'impératrice dans les rochers de Cuvier-Châtillon*, par Adolphe-André Wacquez (Paris, Salon de 1861, n° 3099), qui en reçoit 1500 francs²⁰⁴.

Les autres toiles reproduisant des épisodes des voyages en province sont réalisées en dehors des cadres officiels, par des artistes admiratifs ou qui espèrent attirer l'attention et obtenir une acquisition. Les déplacements dans le sud de la France sont illustrés dans deux tableaux : Alphonse Nègre, *S. M. l'Empereur s'embarque à Marseille, en septembre 1851, sur le vaisseau le Napoléon, pour se rendre à Toulon* (Paris, Salon de 1861, n° 2374) et Louis Galletti, *Débarquement de LL. MM. L'Empereur et l'Impératrice, à Villefranche, le 12 septembre 1860* (Paris, Salon de 1861, n° 1201 ; musée de Villefranche-sur-Mer). Dans cette dernière toile, Napoléon III arrive au port de Villefranche-sur-Mer, près de Nice, où toute la population l'acclame. La venue de l'Empereur à Nice en 1860 revêt une importance particulière : l'annexion de la province de Nice à la France, en échange de l'aide de cette dernière à l'unification de l'Italie, a eu lieu seulement quelques mois avant que Napoléon III ne débarque à Villefranche-sur-Mer. Cette visite dans un territoire récemment rattaché au pays prend ainsi une importance politique et une valeur symbolique fondamentales. On peut supposer qu'une intention similaire a présidé à la création de la toile disparue de Claude-Sébastien Hugard, *Ascension de LL. MM. L'Empereur et l'Impératrice sur la mer de glace, le 3 septembre 1860* (Paris, Salon de 1861, n° 1571). L'année 1860 est également marquée par l'annexion à la France de la Savoie, qui se voit divisée en deux départements français (Savoie et Haute-Savoie)²⁰⁵. Les Savoyards avaient majoritairement voté en faveur du rattachement lors du plébiscite organisé au mois d'avril, et accueillent avec enthousiasme le couple impérial qui vient au devant de ses nouveaux sujets lors d'un voyage à la fin de l'été 1860. Ce séjour en Savoie est bien entendu organisé en vue de séduire et de gagner la population locale à l'Empire. La scène peinte par Hugard, originaire de Cluses (Haute-Savoie), comporte en arrière-plan toute la dimension politique liée à l'annexion. Au vu de l'importance de ces événements, il est étonnant que les toiles n'aient pas été acquises par l'État.

²⁰⁴ Il reçoit la même somme pour sa *Chasse impériale du 30 décembre 1859 dans la forêt de Fontainebleau* (Paris, Salon de 1861, n° 3099), acquis par l'État (AN, F²¹/189) et envoyé au musée de Moulins (localisation actuelle inconnue).

²⁰⁵ Voir PALLUEL-GUILLARD André, « Savoie », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 1168-1172.

Claudius Jacquand, qui représente un épisode du voyage impérial dans le nord de la France en 1867, choisit de montrer non l'exaltation populaire mais une scène plus intimiste avec *l'Arrivée de LL. MM. l'Empereur Napoléon III et l'Impératrice Eugénie chez M. le sénateur comte de Mimerel à Roubaix* (1868, Compiègne, musée national du château)²⁰⁶. Toutefois, ces échanges de courtoisies comportent un arrière-plan : Auguste Mimerel était un personnage de grande importance²⁰⁷, fondateur de la grande filature de coton que les souverains visitent lors de leur séjour du mois d'août 1867. Au-delà du portrait de groupe, la toile donne à voir l'intérêt du gouvernement du Second Empire pour le développement de l'industrie et du commerce. Charles Landelle, avec *Visite de LL. MM. L'Empereur et l'Impératrice à la manufacture des glaces de Saint-Gobain et Chauny* (Salon de 1861, n° 1781, non localisée) semble vouloir le montrer également, dans une toile qui fut exposée dans le Salon central à côté des portraits des hauts dignitaires et des représentations militaires²⁰⁸.

Les scènes d'inauguration auxquelles l'Empereur se rend sont également cruciales pour l'économie de l'image mise en œuvre sous le Second Empire. Elles permettent d'insister sur la dimension industrielle et sociale des aménagements voulus par Napoléon III, et entrent dans la catégorie baptisée par Pierre Sérié la *peinture d'histoire sociale*²⁰⁹. Louis Moullin peint *l'Inauguration par Napoléon III des travaux de construction de la terrasse de Chaillot – Paris* (1867, Nogent-le-Rotrou, Musée des beaux-arts), dont le sujet est moins la visite impériale que le colossal chantier de construction. Ange Tissier, lui, propose un *Visconti présente à Napoléon III les plans du Louvre* (1865, Paris, Louvre) qui, au-delà d'un portrait de groupe, présente l'importance du chantier des Tuileries en tant que contribution majeure – bien que de courte durée – de Napoléon III à l'architecture parisienne²¹⁰. Sur ce sujet, mentionnons également les travaux de construction de l'opéra Garnier : une toile d'Edmond Gilis, *Napoléon III et l'Impératrice visitent les travaux de l'Opéra* (copie conservée à Compiègne, Musée national du château) a fixé l'instant d'une visite officielle des souverains qui viennent observer l'avancement du chantier, en compagnie notamment de Charles Garnier.

²⁰⁶ La réalisation de cette toile est sûrement due aux liens qu'entretiennent Jacquand et Auguste Mimerel : ils se connaissaient personnellement, puisque ce dernier intervient en faveur de l'acquisition d'une *Vierge de douleur* peinte par Jacquand (AN, F²¹/147, dossier Jacquand).

²⁰⁷ MENAGER Bernard, « Mimerel Auguste », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 827.

²⁰⁸ THORÉ Théophile, *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Renouard, 1870, p. 131.

²⁰⁹ SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1860-1900), la lyre ou le poignard*, Paris, Arthéna, 2014, p. 83-87.

²¹⁰ Voir FONKENELL Guillaume, *Le Palais des Tuileries*, Arles, Éditions Honoré Clair, 2010, p. 172-187.

Les voyages des souverains à l'étranger étaient également figurés dans certaines toiles, comme celle disparue de Gaston Bruelle, *Le Bosphore : arrivée de S. M. l'Impératrice à Constantinople* (Paris, Salon de 1870, n° 401), ou encore celle d'Eugène Ginain, *Détachement de la division de Constantine, et chefs arabes de la province de rendant à Alger à l'occasion du voyage de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, en septembre 1860* (Paris, Salon de 1863, n° 784). Cette dernière était accrochée dans la Galerie de la Présidence du Corps législatif à Paris en 1867, ce qu'indique le livret de l'Exposition universelle (1867, n° 311), mais n'est pas localisée depuis. Isidore Pils représente presque la même scène diplomatique dans *La Réception des chefs arabes par l'Empereur lors du voyage de S. M. en Algérie, en 1860* (Exposition universelle de 1867, n° 508). Alfred Darjou insiste sur la magnanimité impériale avec *L'empereur accorde la grâce à des Flittas à Relizane, voyage en Algérie, 21 mai 1865* (1868, Versailles, Musée national du château).

Il faut également ajouter les deux toiles peintes par François-Pierre Barry, *Thèbes, ruines de Karnac : soirée du 2 juin 1863 dans la grande cour du temple* (Paris, Salon de 1864, n° 91) et *Chouna : extrémité de la première cataracte du Nil, à 4 heures 1/2 du matin, le 6 juin 1863* (Paris, Salon de 1864, n° 92), qui représentent des épisodes du voyage du prince Jérôme Bonaparte et de la Princesse Clothilde.

Les voyages impériaux sont donc utilisés pour véhiculer une image de proximité des souverains avec le peuple, un moyen de propagande qui correspond à la politique sociale mise en place par Napoléon III.

Les scènes édifiantes : les souverains comme modèles de moralité

Le souci de donner une dimension sociale à son règne a conduit Napoléon III à accorder une attention spéciale aux actes de charité à l'égard des démunis. Cette politique très paternaliste, que Matthew Truesdell appelle « politique de sincérité »²¹¹ et dont l'impact sur la population est direct, est également mise en scène par la peinture.

À la suite de certaines catastrophes naturelles, comme les inondations de 1856, Napoléon III se déplace en personne pour apporter son soutien aux populations et afficher son intérêt pour les questions de misère sociale²¹². Plusieurs œuvres sont commandées aux peintres dans la première décennie de l'Empire afin de valoriser cette politique du

²¹¹ TRUESDELL Matthew, *op. cit.*, p. 121.

²¹² Juliette Glikman parle de cette politique comme le fait de vouloir manifester la « présence salvatrice du prince ». GLIKMAN Juliette, « Vœu populaire... », *art. cit.*, p. 93-95.

souverain²¹³. De surcroît, il passe commande en 1857 à Charles Nègre du premier reportage social photographié destiné à commémorer la création de l'asile de Vincennes pour les ouvriers blessés sur les chantiers ou dans les usines²¹⁴.

Au cœur de ces représentations des souverains comme modèles de moralité, l'Impératrice joue un rôle essentiel. Dévote catholique, elle s'impose une pratique de la charité et reprend ainsi à son compte une habitude caractéristique de l'Ancien Régime²¹⁵. Après 1860, ses actions sont davantage mises en valeur et relayées par la peinture²¹⁶. Auguste-Victor Pluyette exploite ce sujet dans *LL. MM. L'Empereur et l'Impératrice et S.A. le Prince Impérial visitant une salle d'asile à Fontainebleau* (1867, Paris, Musée Carnavalet) : le couple impérial avait l'habitude de se rendre dans les institutions publiques proches du palais de Fontainebleau ; Alison McQueen souligne toutefois qu'Eugénie était bien plus assidue à cette tâche que l'Empereur²¹⁷, ce que la toile, qui valorise peu l'Impératrice, ne montre pas. Un petit tableau non signé la représente dans un hospice pour enfants : *L'impératrice Eugénie visitant un hospice d'enfants* (Autun, musée Rolin). Les interventions d'Eugénie dans les hôpitaux sont bien représentées. Elle s'y rend notamment lorsque des épidémies touchent la population afin d'assurer les malades de l'intérêt de l'État pour leur condition, et les artistes se font le relais de cette démarche. Louis-Amable Schneider la met en scène à Paris auprès de cholériques dans *L'Impératrice visitant les cholériques à l'hôpital Lariboisière* (Paris, Salon de 1866, n° 1754), tout comme Jacques du Sautoy dans *Visite de S. M. l'Impératrice à l'hôpital Sainte-Eugénie ; faubourg Saint-Antoine* (Paris, Salon de 1864, n° 647).

La visite d'Eugénie à Amiens le 4 juillet 1866, où elle se rend spécifiquement pour rencontrer les victimes de l'épidémie de choléra²¹⁸, est illustrée par une abondante iconographie : quatre toiles représentent ce sujet, dont un projet de décoration pour l'Hôtel de ville d'Amiens. Ce dernier est proposé par Hippolyte Fauvel, qui expose une étude sur toile au

²¹³ Hippolyte Lazergues, *Napoléon III distribuant des secours aux inondés de Lyon, 2 juin 1856* (musée national du château de Compiègne), William-Adolphe Bouguereau, *L'empereur visitant les inondés de Tarascon (juin 1856)* (musée de Tarascon) ; Ange-Louis Janet-Lange, *Napoléon III distribuant des secours aux inondés de Lyon en juin 1856* ; Louis-Simon Lassalle, *Inondations de 1856* (Salon de 1857, n° 1585). À l'occasion d'une autre inondation : Hippolyte Beauvais, *Napoléon III visitant les inondés d'Angers* (musée national du château de Compiègne).

²¹⁴ HEILBRUN Françoise, *Vers le reportage, La photographie au musée d'Orsay*, Milan, Cinq Continents éditions, 2007, p. 10.

²¹⁵ TRUESDELL Matthew, *op. cit.*, p. 121-136.

²¹⁶ Avant 1860, seuls deux artistes mettent en scène ses actions : il s'agit de Louis-Auguste Legrand (*Hommages rendus à S.M. l'Impératrice par les enfants placés sous son patronage, dessin*, Salon de 1857, n° 1679) et de Jacques-Léon du Sautoy (*Visite de S. M. l'Impératrice à l'hôpital Sainte-Eugénie*, Salon de 1859, n° 969). Ce dernier a sans doute repris sa composition puisqu'il expose en 1864 une toile dont le titre est presque identique : *Visite de S.M. l'Impératrice à l'hôpital Sainte-Eugénie ; faubourg Saint-Antoine* (Paris, Salon de 1864, n° 647).

²¹⁷ MCQUEEN Alison, *op. cit.*, p. 38.

²¹⁸ Une relation détaillée de cette journée fut publiée le lendemain, 5 juillet 1866, dans le *Journal d'Amiens*.

Salon de 1868, *S. M. l'Impératrice à l'Hôtel-Dieu d'Amiens* (Paris, Salon de 1868, n° 950). La même année, Léon Rousseau expose *À sa Majesté l'Impératrice, la ville d'Amiens reconnaissante, souvenir de la journée du 4 juillet 1866* (Paris, Salon de 1868, n° 2185). Auguste Féragu et Paul Guérie représentent le même sujet, mais avec des partis-pris très différents. Le premier, auteur de *L'Impératrice à Amiens ; journée du 4 juillet 1866*, dit aussi *L'impératrice Eugénie visitant les cholériques à l'hôtel-Dieu d'Amiens le 4 juillet 1866* (Compiègne, musée du château), figure Eugénie devant l'hôpital, au milieu de la rue ; derrière elle se trouvent les dignitaires locaux et les membres de la direction de l'hôpital, et devant elle s'est amassé le peuple amiénois dont l'attitude générale exprime la reconnaissance. Un des orphelins lui tend une lettre dans laquelle il implore son aide (elle aurait alors répondu « Je vais les adopter »)²¹⁹. Féragu n'hésite pas à utiliser le registre pathétique afin d'accentuer l'image de bonté de l'Impératrice. Paul Guérie, en revanche, s'attache à montrer la sincérité de ces visites qu'Eugénie rend malgré le réel danger de contamination. Dans *L'Impératrice visitant les cholériques à l'Hôtel-Dieu d'Amiens, le 4 juillet 1869* (1868, Amiens, Musée de Picardie), elle est représentée au chevet d'un malade, la main sur son bras, lui parlant et l'encourageant. Cette audacieuse démarche fait d'Eugénie l'incarnation d'un pouvoir qui s'inquiète du sort de ses sujets. Contrairement aux autres, cette œuvre est une commande de l'État qui rapporte 5000 francs à Guérie, et qui figure dans le Salon carré de l'exposition de 1868. Le peintre l'a exécutée avec soin, s'est rendu à plusieurs reprises à Amiens pour effectuer des études de la salle et des portraits des personnalités locales²²⁰.

Enfin, une œuvre met en scène l'Impératrice sans la rattacher à un événement précis, ce qui tend à faire d'elle une allégorie de la charité. En effet, dans *L'impératrice Eugénie visitant les infortunés* (Paris, Salon de 1864, n° 845), Léon Goupil figure Eugénie dans un petit appartement, faisant la charité, sans aucun appareil. Elle est présentée comme modèle de noble comportement. C'est sans doute dans le même esprit que Louis Tremblay peint une *Sainte Eugénie*, ouvrage refusé par le jury du Salon de 1863 et présenté dans la contre-exposition. Le peintre transcrit dans le livret un long texte explicitant les exploits très chrétiens de la sainte, automatiquement associée à l'Impératrice²²¹. La dévotion du peuple à l'égard de l'Impératrice était renforcée par ces actes de bienfaisance : des festivités étaient

²¹⁹ MCQUEEN Alison, *op. cit.*, p. 48-49.

²²⁰ Lettre de Paul Guérie au comte de Nieuwerkerke, 18 décembre 1866. AN, F²¹/145 (Dossier Guérie, *L'Impératrice visitant les cholériques à l'Hôtel-Dieu d'Amiens, le 4 juillet 1869*).

²²¹ D'ailleurs, en 1868, la somme de cent francs est accordée par la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts à M. l'abbé Alter, vicaire à Hilsenheim, auteur d'un ouvrage sur sainte Eugénie. (AN, O⁵/1717, dossier 1868).

organisées en son honneur, que le peintre breton Joseph Guezou représente dans *La fête de l'Impératrice en Basse-Bretagne* (Paris, Salon de 1863, n° 817).

L'image du jeune prince est également utilisée dans le cadre d'actes charitables par Adolphe Yvon qui représente *S. A. le Prince Impérial offrant une collation aux enfants de troupe, sur le champ de manœuvre du bois de Boulogne, le 30 novembre 1860* (Coll. partic.). La scène, où le prince distribue des boissons à d'autres enfants tandis que des pères-soldats les entourent, se veut attendrissante²²². Cela révèle à la fois l'importance que Napoléon III attache à l'armée, et sa volonté « d'être secourable au soldat méritant »²²³.

²²² Pour une description du rôle du prince dans la société, voir PEROT Jacques (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 166-172.

²²³ *Idem*, p. 165-166. Une description détaillée du tableau d'Yvon se trouve à la page 164.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Le Second Empire ne favorise pas particulièrement le genre de la peinture d'histoire, qu'elle soit académique ou qu'elle figure l'histoire nationale. Restant en cela dans le sillage de la Seconde République, l'administration des Beaux-Arts semble davantage vouloir satisfaire une majorité d'artistes plutôt que favoriser un genre en particulier. Peut-être y était-elle alors contrainte, car l'augmentation du nombre des artistes est considérable sous le Second Empire²²⁴, et certains aspects du système parallèle de vente (galeries, marchands d'art, regroupement d'artistes en associations) n'en étaient encore qu'à leurs prémises. Les Impressionnistes par exemple, variablement rejetés par le jury du Salon tout au long du Second Empire, constituent leur association (une « Société anonyme coopérative ») dans le but d'organiser des expositions et de vendre seulement à partir de 1874²²⁵. Les artistes et tout particulièrement les peintres d'histoire se tournent donc encore massivement vers l'État qui pratique des acquisitions davantage par souci d'encouragement qu'avec la volonté de donner une orientation à l'art. Si le comte de Nieuwerkerke joua un rôle certain, puisqu'il est au cœur des décisions en matière de peinture, il n'en reste pas moins assujéti à la production exposée au Salon. On observe donc un certain conformisme de l'État vis-à-vis des créations des artistes, révélant le désengagement progressif de l'État qui accompagne la libéralisation des années 1860²²⁶. Toutefois, si la peinture à sujet historique n'est pas privilégiée, elle est concernée par des achats et commandes réguliers dont les prix sont en général plus élevés que ceux des portraits, peintures religieuses (qui sont souvent des copies) ou peinture de genre et paysage. Leur impact est également supérieur en raison d'une iconographie qui n'est pas seulement là pour plaire aux yeux, mais qui enseigne et véhicule des idées fortes. La peinture à sujet historique, bien que proportionnellement inférieure en nombre à d'autres types de création, reste un genre de première importance. L'État l'utilise ponctuellement comme

²²⁴ Pierre Angrand évoque cette demande croissante à laquelle l'Administration doit faire face. ANGRAND Pierre, « L'État mécène... », *art. cit.*, p. 339.

²²⁵ Sur cette question des sociétés d'artistes, voir BOUILLON Jean-Paul, « Société d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme, revue du 19^e siècle*, n° 54, 1986, p. 89-113.

²²⁶ « La grande libéralisation décidée en 1864 par exemple, est le signe d'un désengagement de l'État plutôt que d'une volonté d'intervention », GESLOT Jean-Charles, « Camille Doucet et l'administration des théâtres : un instrument de politique culturelle ? », in YON Jean-Claude (dir.), *op. cit.*, p. 38.

support de propagande, par les achats et surtout par les commandes et tout particulièrement celles de peintures de bataille.

Somme toute, la représentation de l'histoire nationale prouve que l'État mène une politique culturelle, suivant la définition de Philippe Urfalino. Le Second Empire montre le rôle qu'il veut jouer (à l'échelle internationale, locale, sociale, politique, etc.) et acquiert ou commande des œuvres qui le représentent et le valorisent. Malgré tout, cette politique culturelle reste très limitée et n'est pas pensée de manière globale. Le gouvernement pratique davantage une politique de l'image, où il met en œuvre des actions susceptibles d'être relayées par les artistes. Chaque événement, politique, diplomatique, familial est érigé au rang d'action majeure, et rendu spectaculaire par le faste qui l'accompagne. Les œuvres les illustrant sont marquées par une modernité des sujets, où l'art se veut une vision de la scène sociale²²⁷. Dès le début de l'Empire, des commandes sont passées aux peintres pour en conserver une trace, dans une démarche volontairement mémorielle ; après 1860, nous observons que les œuvres sont souvent créées spontanément. Peu importe que l'intention des artistes ait été davantage de pouvoir vendre une œuvre où figure l'Empereur plutôt que de glorifier un régime dans lequel il a foi : l'impact de ces œuvres est identique et elles s'inscrivent dans la même démarche mémorielle.

Plus encore, on peut s'interroger sur le rôle de l'État dans l'évolution de la peinture d'histoire vers la peinture à sujet historique : la moindre action de l'Empereur est théâtralisée, ce qui encourage les artistes à représenter des sujets qui sont bien éloignés des grandes scènes de la peinture d'histoire classique ou de la peinture de bataille héroïque.

²²⁷ Sur ce point, voir SLOANE Joseph, « The Tradition of Figure Painting and Concepts of Modern Art in France from 1845 to 1870 », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, n° 1 (Sept, 1948), p. 1-29.

CHAPITRE. II. L' « action sensorielle » de l'État : une influence indirecte sur les sujets historiques

L'histoire nationale passée est peu instrumentalisée par le gouvernement du Second Empire, et si une politique culturelle est bien présente, elle est peu volontariste et principalement centrée sur la peinture de batailles contemporaines et sur l'image du chef d'État. En allant au-devant du peuple, en instaurant la politique du faste impérial ou encore en mettant en scène la splendeur de la culture française lors des Expositions universelles, l'Empereur donne matière à représentations. Cette politique de l'image fournit donc un terreau fertile pour les artistes. Ces derniers, sensibles à cette orchestration et espérant voir leurs œuvres entrer dans les collections d'État, s'emparent de ces sujets selon un schéma qui reste somme toute assez traditionnel. Malgré tout, l'influence de Napoléon III sur les peintres est principalement indirecte : ses goûts, sa personnalité et son régime politique contribuent à mettre sur le devant de la scène des thématiques propres à l'Empire. Ce contexte contamine les artistes, marque leurs esprits et exerce ainsi une action sur leur sensibilité à ces sujets, une « action sensorielle », pour reprendre l'expression de Jean-Charles Geslot formulée à propos du milieu du théâtre : « [L'expression « politique culturelle »] peut être employée pour désigner une action sensorielle dans le domaine de la création et de la diffusion d'œuvres culturelles »¹.

Dans le cas de ces œuvres dont les sujets sont liés au contexte impérial, on ne peut parler d'une instrumentalisation car très peu sont commandées ou acquises par l'État. Il s'agit plus exactement d'une empreinte que Napoléon III laisse, dont Jean-Claude Yon a repéré des traces dans l'ensemble de la vie culturelle, faisant référence à la presse, la photographie, ou encore le développement de l'opérette : « *L'empereur n'en a pas moins gouverné d'une façon*

¹ Jean-Charles Geslot emploie l'expression à propos de la question des théâtres sous le Second Empire ; il s'interroge sur l'existence d'une politique culturelle et sur les formes qu'elle prend. Sa réflexion nous semble applicable à la peinture à sujet historique. GESLOT Jean-Charles, « Camille Doucet et l'administration des théâtres : un instrument de politique culturelle ? », in YON Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 31.

qui a inévitablement influencé la vie culturelle française »². En définitive, les goûts de Napoléon III et les politiques publiques³ mises en place sous le Second Empire ont orienté la création artistique, créant des conditions idéales au développement d'un type de sujets historiques, certains totalement inédits jusqu'à présent. Ce système d'influence est manifeste dans la multiplication des œuvres prenant pour sujet Napoléon Bonaparte et plusieurs figures monarchiques significatives, l'histoire gallo-romaine ou encore par les thèmes faisant écho à la politique internationale du Second Empire. Enfin, certains artistes empruntent à l'histoire nationale des épisodes leur permettant de réaliser des œuvres critiques à l'égard du gouvernement.

I. La figuration des grands souverains dans le contexte d'un régime impérial

Le rétablissement de l'Empire, dont le système héréditaire s'inscrit dans la tradition monarchique, a contribué à la fois à entretenir le souvenir des anciens rois de France et à valoriser l'image du fondateur de la dynastie napoléonienne⁴. L'atmosphère monarchique dans laquelle le peuple français vit sous le Second Empire a conditionné une certaine iconographie de la peinture à sujet historique.

A. L'entreprise de légitimation du Second Empire et le développement de l'iconographie de Bonaparte

Bien qu'il ait soumis la décision à la population par un plébiscite, Napoléon III a malgré tout pris le pouvoir par un coup d'État. Pour cette raison, il s'applique tout au long de son règne à asseoir sa légitimité en tant qu'empereur des Français. Cette entreprise a revêtu plusieurs formes : le développement économique, permettant l'enrichissement de tous⁵ ; l'appui sur la souveraineté populaire, l'opinion positive du peuple étant entretenue par les voyages en

² YON Jean-Claude, « Napoléon III, protecteur des arts et des lettres ? », in MILZA Pierre, *Napoléon III, l'homme, le politique*, Napoléon III éditions, 2008, p. 223.

³ Suivant la définition de « Politique publique » proposée par Philippe Urfalino : « quand une autorité publique se saisit d'un problème ou d'un phénomène social et quand cet investissement politique produit des mesures qui affectent des groupes sociaux ». URFALINO Philippe, « L'histoire de la politique culturelle », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 314.

⁴ Sur ce point, voir PINOTEAU Hervé, « Statuts de la famille impériale », in TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995, p. 1215-1217.

⁵ BARBIER Frédéric, « Genres et niveaux de vie en France sous le Second Empire », in TULARD Jean, (dir.), *Pourquoi réhabiliter le Second Empire ?* Paris, Giovanangeli éditeur, 1995, p. 85-86.

province⁶ ; le déploiement du faste pour convaincre les élites françaises comme étrangères ; la mise en scène de la personne de l'Empereur dans des actions d'éclat. La démarche la plus efficace, cependant, restait sans doute l'inscription dans la légitimité de la dynastie napoléonienne, et le rappel de sa filiation de Louis-Napoléon à Napoléon Bonaparte. L'image de ce dernier, devenue rapidement mythique et rattachée à un imaginaire héroïque⁷, est restée très positive durant le XIX^e siècle en dépit de l'éviction des œuvres à sujet bonapartiste qui eut lieu sous la Restauration⁸. Sous la monarchie de Juillet, Louis-Philippe encourage les sujets napoléoniens en raison de la popularité de l'Empereur⁹, notoriété peu menaçante depuis sa mort en 1821. Son iconographie s'enrichit à partir de 1840 à la suite de la cérémonie grandiose du retour des cendres¹⁰, et connaît son plein épanouissement dès l'arrivée au pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte¹¹.

Au début du Second Empire, les actions en faveur du souvenir de Bonaparte se multiplient. L'État commande aux peintres des œuvres illustrant des épisodes de la vie de l'Aigle : Charles Ronot exécute en 1852 pour le ministère d'État *Le Général Bonaparte et les Fellahs ; épisode de la campagne d'Égypte*, et Hippolyte Bellangé, *Le passage du Guadarrama, le 22 décembre 1808*¹². Adolphe Yvon est sollicité pour la réalisation de la toile *Le Premier Consul descendant du grand Saint-Bernard en Italie, 21 mai 1800* en 1853 par le ministère de la Maison de l'empereur¹³. Il faut ajouter à cela la commande à Sébastien-Melchior Cornu de la toile *Le Cardinal Caprara présentant au premier consul la bulle de ratification du concordat ; le premier consul* (1866, Loc. inc.), ainsi qu'une série de portraits

⁶ TRUESDELL Matthew, *Spectacular Politics, Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870*, Oxford University Press, 1997, p. 164.

⁷ Sur la définition et la construction du mythe de Napoléon, voir WUNENBURGER Jean-Jacques, « Napoléon : imaginaire politique et figure héroïque », in POLI Jean-Dominique (dir.), *Iconosphère de la figure mythique de Napoléon*, Ajaccio, éditions Alain Piazzola, 2015, p. 29-44.

⁸ Les œuvres furent cachées dans les réserves du Louvre, mais Ferdinand Boyer insiste sur le fait qu'elles n'ont pas été détruites pour autant. BOYER Ferdinand, « Le sort sous la Restauration des tableaux à sujets napoléoniens (documents inédits) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1966, p. 271-281.

⁹ GERVEREAU Laurent, CONSTANS Claire, *Le Musée révélé, l'histoire de France au château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 35.

¹⁰ KOHLE Hubertus, « La grande Histoire peinte avec les sentiments. La postérité de la Révolution et du Premier Empire dans l'art des Salons, sous la Seconde République et le Second Empire », *Arts et société, essais sur l'art français (1734-1889)*, Norderstedt, Books on Demand, 2009, p. 185.

¹¹ Napoléon III, soucieux de développer l'intérêt des Français à l'égard de Napoléon I^{er}, réinstaure le 15 août comme fête nationale, date de la Saint-Napoléon depuis le Premier Empire. Voir HASAREESINGH Sudhir, *La Saint-Napoléon. Quand le 14 juillet se fêtait le 15 août*, Paris, Taillandier, 2007.

¹² Charles Ronot : F²¹/106 ; Envoi de l'État en Algérie, El Djazaïr, F²¹/436 (Salon de 1853, n° 1014). Hippolyte Bellangé : commande de 1850 ; Envoi de l'État en 1876 en Algérie, El Djazaïr, F²¹/15.

¹³ Salon de 1853, n° 1202 ; GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 641.

posthumes des Napoléonides¹⁴. Celui de Bonaparte peint par François Gérard est copié et envoyé en province dans diverses institutions¹⁵, et Victor-Julien Giraud est chargé de reproduire *Le général Bonaparte au pont d'Arcole* de Gérard (achat sur la liste civile, 1500 francs¹⁶) ainsi que *La revue des Ombres* d'après l'original de 1837 d'Auguste Raffet¹⁷. Cinq œuvres représentant « cinq principaux faits d'armes du Premier Empire » exécutées par Louis-François Lejeune seront également achetées par l'État au fils du peintre en 1861, pour la forte somme de trente trois mille francs, afin d'enrichir les collections du musée de Versailles¹⁸. L'État soutient également les initiatives privées, et accorde entre 1867 et 1868 une allocation de 4000 francs à Augustin Labutte pour la concrétisation de son ouvrage sur Napoléon I^{er}¹⁹.

L'action la plus ambitieuse en faveur de la mémoire de la dynastie napoléonienne est sans doute la création du musée des Souverains. Envisagé par Louis-Napoléon Bonaparte en 1852, il est mis en place dès 1853 et présente au Louvre des objets personnels ayant appartenus aux rois et reines de France, et surtout à Napoléon I^{er}²⁰. Napoléon III joue sur la sensibilité du public grâce à des objets relevant de la vie quotidienne, porteurs d'une charge affective, et donne ainsi à voir sa volonté de réconcilier l'héritage d'Ancien Régime et bonapartiste (et avec lui, celui de la Révolution française comme de l'Empire).

Ces entreprises visant à familiariser le public avec l'histoire des Bonaparte semblent avoir porté leurs fruits : de nombreux artistes réalisent d'eux-mêmes des œuvres sur le sujet²¹. Parmi les toiles exposées au Salon entre 1852 et 1859 qui représentent Napoléon I^{er}, douze sur quinze sont des créations sans commande initiale. Dans la décennie suivante, les œuvres se multiplient et les sujets se diversifient : trente œuvres mettent en scène Napoléon ou des

¹⁴ ANGRAND Pierre, « L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968, p. 316.

¹⁵ Une copie est notamment réalisée par un certain Caron en 1865 (pour 600 francs) pour l'hôtel de la préfecture de Grenoble. AN, F²¹/124.

¹⁶ AN, O/5/1714.

¹⁷ 1864, Compiègne, Musée national du château ; achat sur la liste civile pour 4000 francs. GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 533.

¹⁸ Le fils du baron Lejeune sollicitait en réalité depuis plusieurs années l'achat de treize œuvres de son père sur le Premier Empire (AN, F²¹/155, dossier Lejeune).

¹⁹ AN, O/5/1716, O/5/1717. L'écrivain reçoit une allocation mensuelle de 500 francs sur un total de huit mois pour la réalisation de l'ouvrage suivant : LABUTTE Augustin, *Histoire populaire de l'Empereur Napoléon I^{er}, racontée par Mathurin Blanchet, volontaire de 1814, cultivateur à Pomereux (Calvados), mise en ordre et publiée par A. Labutte*, Paris, Lahure éditeur, 1868.

²⁰ Arnaud Bertinet écrit que les collections des objets napoléoniens concernent trente pourcent du total. Sur le musée des Souverains, voir BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 207-238.

²¹ Nous n'abordons pas ici les sujets militaires et peintures de bataille dont l'analyse a été faite dans le chapitre consacré à ces questions (partie I, chapitre II). Nous nous concentrons sur les autres œuvres figurant les Napoléonides.

membres de sa famille directe, qui s'ajoutent aux quarante-six toiles figurant des peintures militaires du Premier Empire. Bonaparte est le second personnage le plus représenté entre 1860 et 1870, juste derrière Napoléon III. Sur ces trente toiles, on ne recense aucune commande, six sont des achats de l'État, un autre est financé par la liste civile, et une acquisition est effectuée par la ville de Marseille pour son musée.

Ces œuvres présentent une iconographie diversifiée : pour reprendre la formule d'Hubertus Kohle, « *Napoléon prend toutes les formes possibles, joue tous les rôles imaginables* »²². Les peintres représentent Bonaparte dans toute son humanité, comme époux et comme fils, mais aussi comme un mécène éclairé ; enfin, il est figuré en héros et martyr. Quelle que soit la manière employée pour le mettre en valeur, son image est positive et rejaillit sur son héritier.

Représenter l'homme plus que le héros : faciliter l'adhésion au souvenir de Bonaparte

De nombreuses publications enseignent au peuple l'histoire de la vie de Bonaparte, ce qui contribue au développement de son iconographie et notamment de scènes en marge des grands événements historiques qui permettent de montrer l'homme plus que le héros. Claudius Jacquand va jusqu'à prendre pour sujet une démonstration d'affection du chef d'État dans sa toile *Bonaparte, général de brigade, à Nice, s'installe aux pieds du lit du nègre qui le servait, et qui était tombé grièvement malade ; il ne le quitta qu'après sa mort* (Paris, Salon de 1869, n° 1245). L'épisode, anecdotique, se situe au début de la carrière de Bonaparte. Peu connu, il est relaté dans la presse à l'occasion de la présentation de la toile au Salon de 1869 dans un article de *La Patrie*²³. Jules-Antoine Castagnary fait un compte rendu de l'œuvre dans lequel il ironise sur la naïveté de Jacquand qui a cru Bonaparte capable d'autant de sensibilité :

« Ce qui est vraiment inattendu et plonge l'esprit dans des torpeurs énormes, c'est Bonaparte garde-malade. Comment, lui, l'homme de si peu de sensibilité et de tant de sang répandu, celui pour qui la liberté, la fortune, la vie des autres étaient comme si elles n'étaient pas, vous l'apitoyez sur la santé d'un serviteur, et encore d'un serviteur nègre ! la main qui plus tard signera tant de proscriptions et de massacres, je la vois préparant de la tisane pour soulager autrui ! M.

²² KOHLE Hubertus, « La grande Histoire peinte... », *art. cit.*, p. 189.

²³ *La Patrie*, 29 octobre 1868. Jacquand avait sans doute trouvé le récit de cet épisode dans un des nombreux ouvrages publiés sur Bonaparte.

Claudius Jacquand, si vous n'êtes pas le plus raffiné des courtisans, vous êtes le plus crédule des hommes. »²⁴

La critique est acerbe, mais s'explique probablement par le républicanisme de Castagnary²⁵. On peut s'étonner que cette toile, qui transmet une vision humaine et positive de Bonaparte, n'ait pas été acquise par l'État malgré la demande de Jacquand²⁶. En revanche, la toile de Ferdinand Storelli, *Grotte de Napoléon, à Ajaccio* (Paris, Salon de 1866, n° 1801) est achetée pour 1500 francs : on peut supposer que le mélange entre évocation historique et paysage, genre alors en vogue, est à l'origine de ce choix.

Tout comme Jacquand, Frédéric Legrip met en avant la clémence et la sensibilité de Napoléon I^{er} dans la toile *L'Empereur Napoléon I^{er} donne audience à la comtesse de Bonchamps, veuve du général vendéen* (dit aussi *Napoléon I^{er} accordant une pension à la veuve du général vendéen Bonchamp, 1804*, 1863, Versailles, Assemblée nationale). Le général Bonchamp, chef de l'armée vendéenne, s'est illustré à la fin de sa vie par une action d'éclat : à la suite de la bataille de Cholet où il a affronté les Républicains le 17 octobre 1793, le Général est blessé mortellement. Les Vendéens avaient capturé des milliers de prisonniers, mais Bonchamp s'oppose à leur mise à mort. Il meurt peu de temps après, laissant une veuve et une orpheline²⁷. Cette dernière est reçue en 1804 par Bonaparte qui l'interroge sur la vie de son mari et sur son sort, et lui accorde une pension. C'est précisément cet acte de générosité qui est figuré par Legrip. Malgré la raideur des personnages, la toile est remarquée et notamment par le critique Louis Auvray qui loue les émotions qui s'en dégagent : « *Cette scène touchante est rendue avec un sentiment simple et vrai, par M. Legrip, qui s'est montré historien fidèle jusque dans les accessoires* »²⁸.

Le peintre Eugène Fichel, auteur de plusieurs toiles à sujet napoléonien, choisit de montrer Bonaparte en pleine réflexion dans son cabinet de travail avec *L'Empereur Napoléon I^{er} combinant les manœuvres (Palais de Compiègne)* (Paris, Salon de 1865, n° 816). Louis Auvray nous livre des détails sur cette toile actuellement non localisée :

²⁴ CASTAGNARY Jules-Antoine, « Salon de 1869 », *Salons (1857-1870)*, Paris, Charpentier et Fasquelle éditeurs, 1892, p. 345-346.

²⁵ BOUILLON Jean-Paul, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, ERHARD Antoinette, NAUBERT-RISER Constance, *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010 (1990), p. 64.

²⁶ Lettre de Jacquand au ministère des beaux-arts, 11 mai 1869. Peu de temps après, il reçoit un courrier lui indiquant que sa demande sera examinée. La toile n'est pas acquise, mais l'année suivante l'État achète son *Christophe Colomb*. AN, F²¹/149 (Dossier Claudius Jacquand, *Christophe Colomb*).

²⁷ TULARD Jean, FAYARD Jean-François, FIERRO Alfred, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française, 1789-1799*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 591.

²⁸ AUVRAY Louis, *Exposition des beaux-arts : salon de 1863*, Paris, Lévy et fils, 1863, p. 46.

« L'effet de cette composition est imposant ; la sévérité du coloris est bien en harmonie avec le calme qui règne dans le cabinet de travail où le grand capitaine médite en silence les plans d'une nouvelle campagne et de nouvelles victoires, tandis qu'un peu plus loin son secrétaire est absorbé par l'expédition de nombreuses dépêches. Tout dans cette toile est rendu avec un soin et un talent qui ne laissent rien à désirer. »²⁹

Médaille pour ses peintures de genre, Fichel tente – avec succès semble-t-il – de suivre les traces d'un artiste comme Ernest Meissonier³⁰ en se confrontant à la représentation d'un personnage historique. La toile, qui montre le stratège dans l'intimité et qui permet au public d'observer ses tactiques militaires, est acquise par la princesse Mathilde avant même son exposition au Salon en 1865.

La même année, Fichel peint une autre toile, *Le général Bonaparte rendant à Eugène Beauharnais l'épée de son père* (Paris, Salon de 1865, n° 817), qui met en scène la rencontre de Napoléon avec Eugène de Beauharnais. Ce dernier, jeune enfant dont le père avait été guillotiné sous la Révolution, serait allé voir le général Bonaparte pour lui réclamer l'épée de son père. L'épisode, contesté par les historiens³¹, permet avant tout de figurer la première rencontre entre Bonaparte et Joséphine. D'ailleurs, Fichel peint une autre œuvre qui s'inscrit dans la continuité de celle de 1865 et qui représente la suite de cette scène : *Première visite de madame de Beauharnais au général Bonaparte* (loc. inc.). Les deux toiles sont acquises par l'État au prix de 4000 francs³². Le peintre Isidore Patrois choisit de combiner les deux moments dans une même toile, *Le général Bonaparte fait sa première visite à Mme de Beauharnais et accorde à son jeune fils la permission de conserver le sabre de son père* (Paris, Salon de 1869, n° 1871). Évoquer le personnage de Bonaparte à travers les personnages féminins offre la possibilité de montrer le puissant chef d'État dans toute sa sensibilité, et de réaliser des scènes teintées d'un romantisme qui pouvait séduire le public.

Les femmes de l'entourage de l'Aigle font l'objet de plusieurs œuvres dans lesquelles sa présence est systématique, qu'elle soit réelle ou implicite. L'impératrice Joséphine apparaît dans plusieurs d'entre elles, toutes de la main de Jean-Louis-Hector Viger-Duvigneau. Peintre qui s'adonna à tous les genres, Viger s'empare de l'épopée des Napoléonides à la suite d'une

²⁹ AUVRAY Louis, *Exposition des beaux-arts : salon de 1865*, Paris, Lévy et fils, 1865, p. 69.

³⁰ Théophile Thoré-Bürger le souligne : « MM. Fauvelet et Fichel cherchent toujours dans leurs petits tableaux de genre à rattraper M. Meissonier ». THORÉ Théophile, « Salon de 1864 », *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, 1870, p. 103.

³¹ Il s'agit vraisemblablement d'une invention. Voir PILLEPICH Alain, « Eugène de Beauharnais », in TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1999 (1987), tome I, p. 770-771.

³² AN, F²¹/139 (Dossiers Eugène Fichel, *Le général Bonaparte rendant à Eugène Beauharnais l'épée de son père* et *Première visite de madame de Beauharnais au général Bonaparte*).

commande passée en 1863 par une riche Anglaise de deux portraits de Joséphine et de la reine Hortense. D'après le biographe de l'artiste, ce travail sur le Premier Empire fut pour lui une grande découverte :

« Cette révélation lui inspira une série de tableaux exquis où la vérité historique qu'il traduisait, d'après les documents originaux, ne nuisait en rien à la poésie, à la grâce des scènes qu'il avait à reproduire. Fidèle à ce genre et à cette époque auxquels il dut ses plus brillants succès, il entremêla désormais à tous ses tableaux d'histoire, ces pages gracieuses du Consulat et de l'Empire. »³³

Dans *Souvenir de la Malmaison* (dit aussi *La Rose de Malmaison*, 1866, Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau ; Paris, Salon de 1866, n° 1928), Joséphine, entourée de ses dames d'honneur, reçoit un bouquet de roses que Napoléon vient de lui offrir. Posté à l'arrière, il porte l'uniforme, tenue qui contraste autant avec la scène qu'avec la galanterie du cadeau. Il se fond dans les teintes sombres de l'arrière-plan, tandis que les couleurs claires utilisées pour les robes des dames se détachent bien dans ce décor idyllique. Ce groupe rappelle nettement celui de la toile de Franz-Xavier Winterhalter, *L'impératrice Eugénie entourée de ses dames d'honneurs* (1855, Compiègne, musée national du château), ce qui révèle que Viger-Duvigneau établit ainsi un parallèle entre les deux impératrices. Le peintre multiplie les toiles portant sur Joséphine, dont il diversifie l'iconographie : elle est figurée la veille du sacre avec *L'impératrice Joséphine avant le sacre* (1865, Marseille, musée des Beaux-Arts ; Paris, Salon de 1865, n° 2173)³⁴ ou s'adonnant à des occupations artistiques à la Malmaison avec *Les loisirs de la Malmaison* (1869, Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau ; Paris, Salon de 1869, n° 2365). Un épisode de sa vie en compagnie de son premier époux, Alexandre de Beauharnais, est le sujet de *Visite de Joséphine de Beauharnais à son mari, détenu au Luxembourg* (1867, Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau ; Paris, Salon de 1867, n° 1527) où la jeune femme et leurs deux enfants, Eugène et Hortense, lui rendent visite alors qu'il est incarcéré et sera guillotiné sous peu. Enfin, Viger-Duvigneau représente Joséphine en compagnie d'Alexandre de Russie dans *L'impératrice Joséphine reçoit à la Malmaison la visite de l'Empereur Alexandre, à qui elle*

³³ Hector Viger, *peintre d'histoire et de genre, sa vie et ses œuvres*, Paris, impr. Victor Goupy et Jourdan, 1879, p. 11-12. Le nom du biographe du peintre est malheureusement inconnu.

³⁴ Nous ne sommes pas parvenue à trouver une reproduction de l'œuvre, mais elle nous est connue par une description fournie dans la biographie du peintre : « Hector Viger nous montre la Toilette du Sacre (salon de 1865). C'est l'Impératrice dans toute sa splendeur ; elle est radieuse de beauté, de grâce, de bonheur. Toutes celles qui l'entourent sont des princesses qui demain seront des reines : Caroline, reine de Naples, Hortense, reine de Hollande, Julie Clary, reine d'Espagne. [...] Cette scène est à la fois familière et impériale, où l'Impératrice Joséphine fait la répétition de la cérémonie du sacre dans un des salons de l'archevêché », *Idem*, p. 13.

recommande ses enfants (1864, Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau ; Paris, Salon de 1864, n° 1930) : à la suite de la première abdication de Napoléon I^{er} en 1812, l'Impératrice déchuë s'inquiète de son sort, et l'Empereur de Russie lui accorde sa protection. Joséphine est représentée assise, plus jeune que son âge (elle a alors quarante-neuf ans), le regard tourné vers Alexandre debout devant elle. À ses côtés se tient une jeune femme, probablement sa fille Hortense, accompagnée de deux jeunes garçons qui doivent être les enfants d'Hortense : l'aîné est sans doute Napoléon-Louis (né en 1804) et le plus petit Louis-Napoléon, âgé de quatre ans en 1812, futur Napoléon III³⁵. Ce dernier est peut-être également le jeune garçon qui figure sur la toile des *Loisirs de la Malmaison* : le commentaire ajouté dans le livret du Salon ne le mentionne pas, mais évoque la présence d'Hortense.

Ces diverses toiles centrées sur Joséphine contribuent à rappeler et à valoriser les racines dynastiques dont Napoléon III est issu. Elles présentent avec une certaine nostalgie le Premier Empire, et font ainsi écho au Second.

La seconde épouse de Bonaparte, Marie-Louise d'Autriche, ne fait pas l'objet d'une telle hagiographie : une seule toile lui est consacrée par Albert Maignan, qui représente le mariage : *Napoléon et Marie-Louise, le jour de leur mariage, parcourant la grande galerie du Louvre, où avait trouvé place toute la population opulente de Paris* (Paris, Salon de 1869, n° 1599). Il faut toutefois mentionner également l'achat en 1861 pour 6500 francs par la Maison de l'empereur de *L'accouchement de l'Impératrice Marie-Louise*, tableau peint par Louis Hersent avant 1860³⁶.

La mère de Bonaparte, Letizia, est le sujet de deux toiles : celle de Jules Quantin la met en scène enceinte du futur empereur, dans *Madame Laetitia Bonaparte en Corse, pendant les luttes de l'indépendance* (Paris, Salon de 1866, n° 1604). Le commentaire du livret du Salon précise le sujet : « *Portant dans ses bras son fils aîné et enceinte du second, qui devait être Napoléon I^{er}, elle atteint les rives du Liamone après s'être trouvée en danger d'être emportée par les eaux* ». Elle semble présentée comme un modèle de courage. La scène choisie par Charles-Louis Müller est plus intimiste : dans *Madame Mère, 1822* (1861, Dreux, musée d'art et d'histoire), c'est une mère endeuillée (Bonaparte est mort le 5 mai 1821) qui est figurée au centre de la toile. Le noir de sa tenue est renforcé par le rouge de la méridienne. Son regard s'attarde sur le grand portrait de *Napoléon I^{er} en costume de sacre*, peint par

³⁵ Cette hypothèse est renforcée par une information fournie par N. et G. Hubert qui, évoquant la vie à Malmaison, précisent que « *La reine Hortense [...] confie volontiers [à Joséphine] ses deux fils ; le plus jeune, « Oui-Oui », futur Napoléon III, se souviendra de son enfance quand il rachètera et réaménagera Malmaison sous le Second Empire* ». HUBERT Nicole et Gérard, « Joséphine », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1999 (1987), tome II, p. 88.

³⁶ La date de la toile est inconnue ; le peintre décède en 1860. Pour la commande : AN, O/5/1713.

François Gérard en 1804 (Musée national du Château de Fontainebleau). À l'arrière-plan, la *Pièta* de Michel-Ange rappelle que Letizia s'était réfugiée à Rome ; de plus, son attitude prostrée répond à celle de la Vierge, et par conséquent Bonaparte en vient à être associé au Christ. Jacques Foucart, qui fait de cette œuvre une analyse détaillée, loue le talent de Müller qui parvient à transformer une scène illustrant la douleur d'une mère en une « *peinture événementielle* »³⁷ qui relate en réalité la fin de l'épopée napoléonienne :

« *C'est, semble-t-il, une fois l'idée profonde mise en place, – celle du destin brisé de l'Empereur – que l'artiste aura cherché à se justifier en quelque sorte et à justifier son tableau, en le chargeant de significations adventices et anecdotiques, réalistes, temporelles que souligne bien le titre du tableau, voulu par l'artiste. L'habillage historicisant ne saurait cacher l'intention première et secrète du Fatum.* »³⁸

Commandée par l'État pour le musée du Luxembourg, l'œuvre est acquise pour la somme de dix mille francs, qui est le montant le plus élevé accordé aux toiles à sujet napoléonien peintes entre 1860 et 1870. Elle est provisoirement accrochée dans l'hôtel de la princesse Mathilde avant de rejoindre le Luxembourg³⁹.

Les femmes jouent le rôle d'intercesseur entre la figure de Bonaparte et le public, et permettent la création de scènes élégantes appréciées par la bourgeoisie. La représentation d'un Bonaparte dans toute son humanité contribue à établir une proximité avec le grand homme et à renforcer la sympathie du public à son égard, ce qui ne pouvait qu'être à l'avantage de son descendant, Napoléon III. Les nombreuses toiles qui prennent pour sujet d'autres membres de la dynastie des Napoléonides rappellent les racines de l'empereur du Second Empire.

L'image de Bonaparte, mécène et bâtisseur

L'intérêt des peintres pour Bonaparte entraîne la diversification de son iconographie, et plusieurs toiles le figurant comme mécène sont réalisées entre 1860 et 1870. Il s'était en effet voulu « le grand mécène des temps modernes »⁴⁰, surpassant en cela François I^{er} et Louis XIV. Amateur d'art, il a su mener une véritable politique culturelle étendue à tous les

³⁷ FOUCART Jacques, « Une évocation historique de Letitia, mère de l'Empereur, par Charles-Louis Müller », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1989, 1990, p. 171.

³⁸ *Idem*, p. 174.

³⁹ AN, F²¹/165 (Dossier Charles-Louis Müller, *Madame Mère*, 1822).

⁴⁰ BONNET Jean-Claude (dir.), *L'Empire des Muses, Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 8.

domaines artistiques. Napoléon III, nous l'avons vu, n'en fait pas autant : aussi, représenter son ancêtre en posture de bienfaiteur des artistes permet à la fois de flatter le souverain et de l'inviter à adopter une attitude similaire. Pour instiller cette idée, les peintres ont recours à plusieurs souverains (sur lesquels nous reviendrons) mais l'image de Bonaparte rend l'assimilation et la suggestion plus claires encore.

En 1863, Eugène Hillemacher expose au Salon une toile intitulée *L'Empereur Napoléon I^{er} avec Goethe et Wieland (1808)* (1861⁴¹ ; Paris, Salon de 1863, n° 921). Le livret du Salon nous fournit le détail de la scène : « *Une réception somptueuse attendait à Weimar les deux Empereurs : après un repas splendide, un bal réunit la plus brillante société allemande ; Goethe et Wieland s'y trouvaient. Napoléon laissa cette société pour aller dans le coin d'un salon converser avec les deux célèbres écrivains de l'Allemagne. (Histoire du Consulat et de l'Empire, Thiers)* ». À l'issue de cette entrevue, les deux auteurs allemands recevront la légion d'honneur. L'œuvre, aujourd'hui perdue, évoque l'intérêt de Bonaparte pour les Lettres et pour la compagnie des écrivains qu'il semble préférer aux mondanités dans cette scène, et son souci d'étendre au-delà des frontières de la France le rayonnement intellectuel de son Empire⁴².

Le peintre Jacques-Louis-Jules David, s'amusant certainement de la similitude entre son nom et celui du grand artiste du début du siècle, représente dans une toile *S. M. L'Empereur Napoléon I^{er} visite David dans son atelier, le 4 janvier 1808* (Paris, Salon de 1864, n° 511). Bonaparte était venu constater l'avancement de la toile figurant le sacre (*Le Sacre* ou *Le Couronnement*, 1806-1807, Paris, musée du Louvre) qu'il avait commandée à David, et lui en témoigne sa satisfaction⁴³. La visite, bien relayée par la presse de l'époque, montre que l'artiste est au pinacle de sa gloire grâce au soutien de Bonaparte⁴⁴.

La démarche d'assimilation entre les empereurs des Premier et Second Empire est très nette dans l'œuvre de Jean-Baptiste Huysmans, *Bonaparte, premier consul, arrête les plans des premiers bassins d'Anvers ; 11 messidor an XI* (1866 ; Paris, Salon de 1869, n° 1233).

⁴¹ La date de la toile nous est connue grâce au livre de raison écrit par Hillemacher et conservé au musée d'Orsay. Il y précise le parcours de sa toile, qui laisse penser qu'il ne la vendit jamais : « *Confié à M. Gambart pour son exposition de 1862. Exposé à Paris et à Bruxelles en 1863. Exposé à Lyon en 1864. Exposé à Toulouse en 1865. Exposition de Syderham en 1864. Gravé sur bois pour la continuation de l'histoire de France de Guizot. Édition Hachette* », HILLEMACHER E.-E., *Livre de raison*, conservé à la documentation du musée d'Orsay, p. 20.

⁴² BONNET Jean-Claude, « Les honneurs de l'Empire », in BONNET Jean-Claude (dir.), *op. cit.*, p. 303.

⁴³ POUGETOUX Alain, « David », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1999 (1987), tome I, p. 613.

⁴⁴ SCHNAPPER Antoine, « David et Napoléon », in SCHNAPPER Antoine, SÉRULLAZ Arlette (dir.), *Jacques-Louis David, 1748-1825*, cat. exp., Musée du Louvre, Paris, et Musée national du château, Versailles (26 octobre 1989-12 février 1990), Paris, RMN, 1990, p. 359-378. Sur la visite de Bonaparte dans l'atelier de David, voir les pages 369-370.

L'artiste représente le Consul le 30 juin 1803, en train de mettre en place des aménagements urbains dans le port d'Anvers dans le but de transformer la ville en place forte navale. Les aspects militaires sont relégués à l'arrière-plan à gauche où l'on aperçoit des navires. L'objet de la toile est davantage l'image d'un Bonaparte urbaniste, qui commente les plans disposés à terre au premier plan. Un tel sujet fait nécessairement référence à Napoléon III qui lui-même réalise des modifications urbanistiques d'envergure pendant son règne, dans le centre de Paris, pour le palais des Tuileries ou encore l'opéra Garnier.

Les œuvres figurant Bonaparte comme mécène des artistes restent rares entre 1860 et 1870. Cela peut peut-être s'expliquer par le fait que Napoléon III ne mène pas une politique culturelle équivalente, ou par l'image de l'Aigle : aux yeux du peuple, il n'incarne sans doute pas le souverain-mécène autant qu'un François I^{er}, par exemple, que les artistes préféreront représenter pour ce type de scènes.

Bonaparte, héros et martyr

La vie de Bonaparte constitue une véritable épopée où s'enchaînent les actions héroïques et les circonstances extraordinaires. La déchéance même d'un tel personnage est chargée d'une certaine grandeur : les exils, les dernières tentatives de récupération du pouvoir et sa mort font de lui un héros, mais plus encore l'érigent en martyr. Plusieurs artistes s'emparent de ces scènes teintées de tragédie, qui révèlent la fascination qu'exerce le personnage sur le public du Second Empire.

Trois peintres abordent le séjour de Bonaparte sur l'île d'Elbe dont la souveraineté lui avait accordée en 1814, largesse qui était en réalité un moyen de l'exiler hors de France à la suite de sa destitution. Arrivé sur l'île le 3 mai 1814, il la quitte au mois de février suivant pour tenter de reprendre le pouvoir en France. Alphonse-Guillaume Cabasson expose au Salon de 1866 une toile (non localisée) figurant très probablement ce départ, au vu de la date indiquée dans le titre : *Retour de l'île d'Elbe : février 1815* (Paris, Salon de 1866, n° 299). Charles-Édouard Armand-Dumaresq et Hippolyte Bellangé s'intéressent tous deux au mois de mars 1815, qui marque le début de la période appelée « le vol de l'aigle »⁴⁵ au cours de laquelle Bonaparte traverse la France en direction de Paris et gagne à sa cause les soldats autant que la population. Dans *Retour de l'île d'Elbe* (Paris, Salon de 1868, n° 52), Armand-Dumaresq représente des soldats de l'armée du roi Louis XVIII, dépêchés dans le but de

⁴⁵ TULARD Jean, « Vol de l'aigle », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1999 (1987), tome II, p. 953.

l'arrêter, qui se prosternent finalement devant Bonaparte. La toile d'Hippolyte Bellangé (*Épisode du retour de l'île d'Elbe (mars 1815)*, Salon de 1864, n° 124 ; Exposition universelle de 1867, n° 23) dont l'œuvre peint est marqué par l'histoire de l'Empire, semble figurer une scène tout aussi émouvante si l'on en croit le commentaire ajouté dans le livret du Salon. Les détails de l'œuvre, aujourd'hui disparue, nous sont connus par la description du biographe du peintre, Jules Adeline :

« [L'œuvre] réunit un nombre de personnages relativement considérable. Napoléon, monté sur son légendaire cheval blanc, est au centre d'un groupe de paysans, de soldats, d'ouvriers. Il salue un vieillard, un vieux soldat de Fontenoy, dont les pas chancelants sont soutenus par son fils, soldat de la vieille garde, chevronné et décoré. Le vieillard, tremblant et interdit, ose à peine regarder celui qui le salue et les acclamations de la foule semblent le rendre plus confus encore. [...] Soldats et paysans, ouvriers et curés de village continuent à acclamer Napoléon. »⁴⁶

L'épisode du retour de l'île d'Elbe permet aux peintres d'évoquer l'exil mais surtout la gloire retrouvée de Bonaparte, ainsi que l'affection que lui porte le peuple.

Les représentations de son dernier exil, qui débute en octobre 1815 sur l'île de Sainte-Hélène, sont en revanche plus nettement marquées par la tragédie. Dans *L'Empereur traçant un sillon à Ste-Hélène ; décembre 1815* (Paris, Salon de 1868, n° 1989) d'Olivier Pichat, Bonaparte est figuré au second plan, labourant un champ qui s'étend vers l'horizon. La scène est empruntée sans aucun doute aux mémoires du comte de Las Cases, ouvrage qui n'est pas mentionné par l'artiste mais dont un passage correspond exactement au sujet de la toile :

« Samedi 30 – L'Empereur m'avait fait appeler avant huit heures. Pendant qu'il faisait sa toilette, je lui ai achevé les papiers commencés la veille. Une fois habillé, il est sorti, a marché vers les écuries, a demandé son cheval et est parti seul avec moi, tandis qu'on préparait encore ceux de la suite. Nous nous sommes promenés à l'aventure ; arrivés dans un champ qu'on labourait, l'Empereur est descendu de son cheval, dont je me suis emparé, a saisi la charrue, au grand étonnement de celui qui la conduisait, et a tracé lui même un sillon d'une longue

⁴⁶ ADELIN Jules, *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 59.

*étendue, sans autres paroles entre nous, que de me dire, en quittant, de donner un napoléon. »*⁴⁷

La scène exploitée par Pichat met en lumière à la fois l'homme de labour qu'incarne Bonaparte, mais aussi sa déchéance, puisque toute action est désormais vaine et insignifiante dans ce lieu d'exil. L'œuvre, teintée d'une tristesse que renforce la tonalité sombre de l'atmosphère crépusculaire, est néanmoins acquise par l'État pour 2000 francs.

Eugène-Antoine Guillon met en scène Bonaparte dans deux toiles (non localisées) dont les intitulés suggèrent également des approches pathétiques : en 1864, il expose *Adieux de l'empereur Napoléon à la France* (Paris, Salon de 1864, n° 896) et en 1870 *Sainte-Hélène. Napoléon I^{er} devant le portrait du roi de Rome* (Paris, Salon de 1870, n° 1301).

Un dernier triomphe, posthume, est réservé à Bonaparte lorsque ses cendres sont ramenées de Sainte-Hélène pour être déposées aux Invalides en 1840. L'arrivée du cercueil avait été immortalisée par Eugène Isabey dans l'immense toile *Transbordement des restes de Napoléon à bord de La Belle Poule* (1842, Versailles, musée national du château). Celle que Félix Philippoteaux réalise en 1867 (*Arrivée des cendres de Napoléon I^{er}, à Courbevoie, le 14 décembre 1840, à 4 heures du soir*, 1867, Musée national du château de la Malmaison) est loin d'égaliser le caractère grandiose de la première : sur les quais de Seine, les élites du gouvernement défilent devant le cercueil resté à bord du navire. La toile, presque documentaire, présente plusieurs éléments symboliques comme les grands aigles d'or visibles dans la moitié supérieure de la toile. La foule vient assister à la scène, des coups de canons créent d'épaisses fumées blanches. Au premier plan, le maréchal Soult s'agenouille devant le cercueil, geste qui confère une certaine solennité à la scène. L'œuvre est plus didactique que celle d'Isabey, et Philippoteaux donne à voir *a posteriori* le déroulement de cette cérémonie organisée en grande pompe. Napoléon Bonaparte continue donc toujours à fasciner, jusque dans son tombeau qui est représenté par Philippe Benoist en 1864 (*Le tombeau de Napoléon à l'Hôtel impérial des Invalides*, Paris, Salon de 1864, n° 137). Certains artistes se spécialisent dans l'épopée napoléonienne, produisant des séries de toiles dans lesquelles Bonaparte apparaît plus humanisé que dans les peintures de bataille.

⁴⁷ LAS CASES Emmanuel-Auguste-Dieudonné, *Mémorial de Sainte-Hélène, Journal où se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*, Paris, H. L. Delloye éditeur, 1840, tome II, p. 133-134.

Si les peintres sont largement inspirés par ces sujets que le Second Empire encourage naturellement, les achats de l'État ou de Napoléon III restent cependant très minoritaires. Peut-être peut-on y voir un symptôme de la volonté de Napoléon III de se distinguer malgré tout de son oncle dont il est héritier mais auquel il ne ressemble pas. Juliette Glikman a bien montré les oscillations entre la revendication de la mémoire de l'oncle et les aspirations personnelles du neveu⁴⁸. L'absence d'une vraie politique culturelle du gouvernement vis-à-vis de la thématique napoléonienne, dont les toiles sur le sujet se multiplient pourtant, tend à montrer que les artistes ont été influencés par le contexte du Second Empire. L'État impérial exerce donc ainsi une action indirecte.

B. La représentation de modèles monarchiques

Dans un souci de légitimation de son chef autant que de réconciliation nationale, le Second Empire s'attache à valoriser les grands rois qui ont régné sur la France. Si la démarche est classique pour Louis XVIII, Charles X ou Louis-Philippe, elle peut sembler plus atypique pour un empereur dont la dynastie est toute récente. Or, Napoléon III entend concilier l'ensemble du peuple sous son égide, et de ce fait se revendique autant de Bonaparte que des rois d'Ancien Régime (après tout, le fils de Bonaparte n'était-il pas, par sa mère, arrière-petit-neveu de Marie-Antoinette ?), et de souverains plus anciens. Sa référence à César, Charlemagne et Napoléon dans la préface de son *Histoire de Jules César* le confirme (nous reviendrons sur ce point), ainsi que la création du musée des Souverains. La réaffirmation, à la suite la parenthèse de la Seconde République, de la bienveillance du gouvernement à l'égard du souvenir des rois de France eut pour effet de favoriser la création d'œuvres sur ces personnages historiques. Dans une certaine continuité, les grandes figures qui sont représentées sous le Second Empire restent sensiblement les mêmes que celles de la première moitié du XIX^e siècle : François I^{er}, saint Louis, Henri IV font l'objet de nombreuses toiles à partir de la Restauration notamment⁴⁹. L'utilisation de l'image des grands rois, qui se prolonge d'ailleurs sous la Troisième République pour Charlemagne et saint Louis⁵⁰, atteste

⁴⁸ GLIKMAN Juliette, « L'image de l'oncle : Napoléon III et la politique du souvenir », in MILZA Pierre, *op. cit.*, 2008, p. 182.

⁴⁹ Sur ce point, voir LACAMBRE Geneviève, « La politique d'acquisition sous la Restauration : les tableaux d'histoire », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1972, p. 331-344.

⁵⁰ VERGNETTE François de, « Les héros du passé national mis en scène par la peinture d'histoire, des années romantiques à la belle époque », in AMALVI Christian (dir.), *Les Mouvements religieux et culturels en France de 1800 à 1914*, Paris, Sedes, 2001, p. 167.

le regard bienveillant que le régime de Napoléon III porte sur la tradition monarchique française.

Les souverains représentés sous le Second Empire sont nombreux, et nous avons vu que ceux d'Ancien Régime (et particulièrement Louis XV) servent à véhiculer une image de nostalgie du « bon vieux temps » (partie II, chapitre 2). Dans d'autres cas, les têtes couronnées choisies par les artistes sont présentées comme des modèles de chef d'État – modèles chrétiens et militaires, de culture, de distinction – et font référence au Second Empire et à Napoléon III.

Les modèles chrétiens et militaires : Henri IV et saint Louis

Henri IV est un roi dont l'image est restée positive à travers le temps. Son iconographie, qui se développe à la fin de l'Ancien Régime, est principalement centrée sur le roi guerrier, modèle de moralité, exemple de légitimité dynastique⁵¹. Dès la restauration des Bourbons sur le trône en 1814, Henri IV (également un Bourbon) est présenté comme le grand protecteur de la France, le « génie tutélaire » par excellence⁵². Cette image se perpétue, notamment au travers des représentations du roi en chef de guerre. En 1868, Eugène Giraud expose au Salon *Henri IV dans la tour de Saint-Germain-des-Prés* (1861, château de Pau), dont le sujet est explicité dans le livret : « *Henri IV, faisant le siège de Paris, eut envie de voir cette ville à découvert ; il monta au haut du clocher de l'église Saint-Germain-des-Prés, où le conduisit un moine. La chronique dit qu'à la vue de cette ville il s'écria : "Paris vaut bien une messe"* ». L'épisode se déroule pendant les guerres de Religion, peu de temps avant le sacre d'Henri IV le 27 février 1594 : d'ici peu, la paix sera revenue sur Paris, grâce au mariage de ce roi catholique avec Marguerite de Valois, qui était protestante. Le « *Paris vaut bien une messe* », formule inscrite dans la légende du Bourbon, dit toute sa volonté de sauver la capitale. Dans la toile, le futur roi se trouve dans un escalier à colimaçon, debout près d'une fenêtre qui donne vue sur Paris. Il est accompagné d'un moine dont la présence rappelle la foi catholique du Bourbon. Il est en tenue militaire, épée au côté, et pince sa moustache de ses deux doigts avec élégance. Il est donc représenté à la fois comme un héros guerrier mais

⁵¹ ABADIA Lucie, « Le thème henricéen dans les peintures de salon de 1750 à 1880 », in TUCOO-CHALA Pierre et MIRONNEAU Paul (dir.), *La Légende d'Henri IV*, Pau, Association Henri IV, J & D Éditions, 1995, p. 335. Mentionnons son inventaire des peintures sur le thème henricéen exposées au Salon entre 1732 et 1895, en fin d'article.

⁵² WARESQUIEL Emmanuel de, « Une introduction à l'iconographie politique de la Restauration et de la monarchie de Juillet », *Revue de la Société de l'Histoire de la Restauration et de la Monarchie constitutionnelle*, 1996, p. 16.

distingué, et comme l'homme de foi qui apaisera les tensions religieuses. Peinte dans le contexte d'un Second Empire qui a prôné l'union du trône et de l'autel, la toile s'en fait subtilement l'écho. L'œuvre est d'ailleurs acquise par l'État pour 5000 francs, et envoyée au château de Pau où Henri IV était né⁵³. Eugène Giraud a sans doute entretenu des rapports avec la famille impériale, ce qui expliquerait que Mathilde Bonaparte rédige sa biographie posthume éditée uniquement pour un cercle restreint d'amis en 1884 (éditions Quantin).

Un parallèle plus évident encore avec la personne de Napoléon III est établi dans la toile de Jacques Guiaud, *Seigneurs attendant la sortie du roi Henri IV dans la cour ovale, au palais de Fontainebleau* (Paris, Salon de 1868, n° 1172). Napoléon III et Eugénie se rendaient fréquemment dans ce palais⁵⁴, dans lequel ils organisaient notamment de grandes réceptions. La toile de Guiaud crée ainsi une analogie entre l'Empereur et Henri IV.

Gustave Housez peint la seule toile sous le Second Empire figurant l'épisode du régicide, scène qui permet par extension de condamner les attentats perpétrés sous le Second Empire. Le peintre représente en 1860 *L'assassinat de Henri IV* (Château de Pau)⁵⁵ : la composition présente un cadrage resserré sur une ruelle envahie par la foule qui encadre le carrosse d'où le roi s'effondre. Il vient d'être mortellement blessé par Ravailac qui, poignard ensanglanté en main, est arrêté par les forces de l'ordre. Son corps révolté et son visage tourmenté suggèrent la folie, et contrastent avec l'attitude presque apaisée du roi. La toile est conçue peu de temps après l'attentat perpétré par Felice Orsini en 1858, et le peintre dénonce cet acte de violence commis contre les souverains à travers l'exemple d'un régicide commis à l'encontre d'un roi très aimé. Denise Turrel a observé que l'iconographie du régicide d'Henri IV se développe en lien avec les attentats⁵⁶ : l'association entre l'attaque d'Henri IV et celle de Napoléon III est claire, et en critiquant la première, Housez condamne la seconde. De plus, la présence des forces de l'ordre (Denise Turrel rappelle qu'il s'agit de la première toile où l'arrestation de Ravailac est représentée) renvoie au renforcement des mesures sécuritaires que Napoléon III va ordonner suite aux événements de 1858⁵⁷. L'œuvre n'est pas issue d'une

⁵³ AN, F²¹/14 (Dossier Eugène Giraud, *Henri IV dans la tour de Saint-Germain-des-Prés*).

⁵⁴ Voir Coll., *Napoléon III et Eugénie reçoivent à Fontainebleau, l'art de vivre sous le Second Empire*, cat. exp., Musée des arts décoratifs de Bordeaux (9 décembre 2011-5 mars 2012), château de Fontainebleau (31 mars-2 juillet 2012), Dijon, Fatou, 2011.

⁵⁵ La toile est exposée au Salon de 1859 sous le numéro 1540, mais est datée de 1860 : Housez l'a probablement terminée après le Salon (ou est-ce une seconde version ?).

⁵⁶ TURREL Denise, « Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV au XIX^e siècle », *La Révolution française* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 20 mars 2012, Consulté le 12 septembre 2014, n. p. URL : <http://lrf.revues.org/408>.

⁵⁷ *Idem*.

commande, mais est acquise en 1863 par l'État qui, comme pour la toile de Giraud, la dépose ensuite au château natal d'Henri IV à Pau.

Saint Louis est également un héros de l'histoire dont la popularité a traversé les âges. Son iconographie est avant tout religieuse, mais il est également figuré dans des scènes politiques. Il est particulièrement mis à l'honneur sous le Second Empire, comme l'attestent les nombreuses commandes d'œuvres le mettant en scène⁵⁸. Les quatre toiles exposées au Salon entre 1852 et 1859 qui développent des épisodes de la vie de Louis IX appartiennent toutes à l'État⁵⁹. Le prestige du roi chrétien est encore grand entre 1860 et 1870 : l'État commande deux scènes à Louis Basset (*La Captivité de Saint Louis ; le roi Saint Louis à Tunis dans l'agonie, recevant les derniers sacrements* ; 1866) et Guillaume-Alphonse Cabasson (*Captivité de saint Louis, après la bataille de Mansourah* ; 1864, Laval, Musée des beaux arts). La première était destinée à la chapelle de l'École militaire de Paris, et la seconde fut envoyée au musée de Laval. Si la dimension chrétienne de ce roi canonisé moins de cinquante ans après sa mort est toujours présente, et si les scènes de la vie politique du roi sont plus rares, il est avant tout figuré dans ces œuvres comme un guerrier. Sa captivité, qui survient à l'occasion des croisades, indique qu'il n'hésitait pas à s'impliquer personnellement dans les combats. Dans la toile de Cabasson, saint Louis est représenté dans sa prison ; il ne porte pas l'armure, mais le symbole des croisés, réservé aux chevaliers chrétiens, orne sa poitrine. Là encore, la valorisation d'un saint Louis guerrier et pieux correspond bien à l'image que Napoléon III tente d'ancrer dans les esprits. Les nombreuses commandes d'œuvres sur le roi chrétien que l'État passe aux artistes encouragent la création d'autres toiles sur le sujet.

Les rois et la culture

Un souverain est traditionnellement chargé du rôle de mécène qu'il assure en favorisant le développement des arts, des sciences et des lettres. Ce devoir lui permet de se valoriser en tant qu'homme lettré, qui est un des éléments constitutifs du pouvoir monarchique depuis la fin du

⁵⁸ ANGRAND Pierre, « L'État mécène... », *art. cit.*, p. 313.

⁵⁹ Salon de 1855 : CABANEL Alexandre, *Glorification de saint Louis*, n° 2653. Salon de 1859 : BALZE Raymond, *Apothéose de saint Louis. La Piété, la Justice et une Gloire l'accompagnent*, n° 110 ; FÉRAGU Auguste, *Saint Louis et son frère Robert transportant la sainte couronne d'épines à Notre-Dame de Paris*, n° 1050 ; LEFEBVRE Charles, *Saint Louis débarque à Damiette (première croisade)*, n° 1867.

Moyen Âge⁶⁰. La représentation du roi mécène est assez traditionnelle dans les arts : elle permet de mettre en scène le soutien aux artistes et d'instiller l'idée que cette noble démarche doit être imitée, le destinataire de ce message étant le souverain régnant. Plusieurs toiles entre 1860 et 1870 sont consacrées à ce thème, le cas de l'iconographie de Bonaparte l'a déjà montré. Sous le Second Empire, quelques personnages cristallisent cette image de modèle de bienfaiteur des arts. La commande d'État à Charles-Louis Müller en 1862 d'un plafond figurant le mécénat français en est révélatrice⁶¹. Achevée en 1866, cette peinture murale représente bien entendu Napoléon I^{er} (pour l'art moderne) mais aussi saint Louis (pour l'art du Moyen Âge), François I^{er} (pour les arts de la Renaissance) et Louis XIV (pour l'art classique). Tous encadrent une allégorie de la France qui grave le profil de Napoléon III sur une table de marbre. De fait, les artistes se conforment assez bien à ces personnifications du mécénat. Nous avons noté le succès de l'iconographie de saint Louis surtout dans la peinture religieuse, mais François I^{er} et Louis XIV sont les rois les plus représentés par les peintres pour les scènes de mécénat.

Sans surprise, François I^{er} occupe le premier rang : au-delà de l'image d'un héros chevaleresque et d'un « *homme à femmes* »⁶², ce roi incarne aussi un mécénat éclairé⁶³. Il est vu comme le protecteur des arts, l'instrument de l'arrivée de la culture de la Renaissance italienne en France⁶⁴. Janet Cox-Rearick a observé que cet aspect de son iconographie se développe au début du XIX^e siècle, en même temps que déferle la vague de nostalgie à l'égard de la Renaissance progressivement redécouverte⁶⁵. L'image mythique d'un roi « prince des muses », « père des Arts et des Lettres » fait son apparition et s'ancre solidement dans les esprits⁶⁶. Les nombreuses toiles peintes après 1800 dans lesquelles François I^{er} est

⁶⁰ « À la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, le prince devait être chrétien, guerrier et lettré », SURGERS Anne, « Les images du règne, le roi nous regarde », in PETEY-GIRARD Bruno, VÈNE Magali (dir.), *François I^{er}, pouvoir et image*, cat. exp., Paris, BnF (24 mars-21 juin 2015), Paris, éditions BnF, 2015, p. 76.

⁶¹ Salle Denon, musée du Louvre. Département des peintures, inv. 20361, 20362, 20363 et 20364.

⁶² PETEY-GIRARD Bruno, VÈNE Magali, « Connaissez-vous François I^{er}? », in PETEY-GIRARD Bruno, VÈNE Magali (dir.), *op. cit.*, p. 17-18.

⁶³ Christian Amalvi associe la pérennité de cette image à sa diffusion dans les manuels scolaires depuis 1830. AMALVI Christian, « François I^{er} à l'école : l'image du règne dans la littérature destinée aux écoles et aux familles, 1830-2000 », in GIRAULT Pierre-Gilles (dir.), *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, Paris, Somogy éditions d'art, 2006, p. 42-51.

⁶⁴ « C'est [...] François I^{er} qui fut le plus encensé pour ses "éloquence et savoir", divins plutôt qu'humains, et pour son action culturelle de "restaurateur des bons artz et sciences", "des lettres le vrai père". Il est parfois présenté comme le protecteur généreux et munificent des arts eux-mêmes, notamment dans les tableaux de la galerie d'Ulysse à Fontainebleau », BURKE Peter, « Images de trois rois, François I^{er} entre Charles Quint et Henri VIII », *idem*, p. 35.

⁶⁵ COX-REARICK Janet, « Imagining the Renaissance : The Nineteenth-Century Cult of François I as Patron of Art », *Renaissance Quarterly*, Vol. 50, n° 1 (été 1997), p. 207-250.

⁶⁶ REUMANN Olaf, « L'exemplum humaniste... », *art. cit.*, comme moyen de légitimation dans la galerie François I^{er} à Fontainebleau, imitation, continuité ou questionnement de l'Antiquité », in GAEHTGENS

mis en scène en compagnie d'artistes, et notamment au chevet du lit de mort de Léonard de Vinci, contribuent à fixer cette image⁶⁷. Sous le Second Empire, celle-ci se perpétue : Charles Loyeux le présente en compagnie du peintre vénitien Pâris Bordone, *François I^{er} et Pâris Bordone* (Paris, Salon de 1868, n° 1634). Isidore Patrois le met en scène récompensant Giovanni Battista di Jacopo, dit Rosso Fiorentino, dans *François I^{er} confère au Rosso les titres et bénéfices de l'abbaye de Saint-Martin en récompense de ses travaux de décoration au palais de Fontainebleau* (1865, Blois, musée du château). Dans la toile, le peintre se voit offrir, en remerciement de ses travaux de décoration de la galerie de Fontainebleau, la charte scellée le nommant abbé commendataire de l'abbaye Saint-Martin (dans le diocèse de Troyes)⁶⁸. Patrois s'applique à représenter la splendeur du palais dont l'ornementation est tout juste achevée⁶⁹. Au XIX^e siècle, ses galeries sont restaurées par Louis-Philippe, et Napoléon III l'occupe très fréquemment. Ce dernier effectue un grand nombre de remaniements (dont la création du théâtre) et fait donner des réceptions diplomatiques et mondaines, ce qui montre bien l'importance de ce palais et la manière dont l'Empereur s'empare de son prestige. Par ailleurs, le sujet est en réalité inédit, cette toile étant la première à faire apparaître Rosso et le palais de Fontainebleau. L'artiste voulait donc se faire doublement remarquer avec cette œuvre⁷⁰, qui avait toutes les raisons de plaire au chef de l'État car l'analogie entre les deux monarques confère à Napoléon III l'image du prince érudit. La démarche du peintre est bien plus séductrice qu'historique, d'autant qu'il commet une erreur en peignant Rosso Fiorentino et non Le Primatice, véritable bénéficiaire des titres de l'abbaye (qui avait également travaillé sur le décor du palais)⁷¹. Plusieurs personnages sont certes bien identifiables, le roi, sa favorite la duchesse d'Étampes, ou encore le bouffon Triboulet, mais Patrois ne cherche pas tant à faire une reconstitution précise qu'à rendre l'esprit d'une époque, par une certaine théâtralité, en instrumentalisant un sujet à son profit. Le peintre reprend à son compte le

Thomas, HOCHNER Nicole (dir.), *L'image du roi de François I^{er} à Louis XIV*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p. 132.

⁶⁷ « Indexation des personnages historiques des Moyen Âge, XVI^e et XVII^e siècles représentés dans les œuvres exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850 », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *L'invention du passé, Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1820*, tome II, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts (19 avril-21 juillet 2014), Paris, Hazan, 2014, cd-rom, p. 17.

⁶⁸ LEBÉDEL Hélène, notice sur le tableau d'Isidore Patrois, in GIRAULT Pierre-Gilles (dir.), *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, Paris, Somogy éditions d'art, 2006, n° 60, p. 90.

⁶⁹ Sur ce sujet, voir le chapitre II, « Fontainebleau, Rosso et la galerie François I^{er} » dans ZERNER Henri, *L'art de la Renaissance en France*, Paris, Flammarion, 2002 (1996), p. 61-98. Voir également l'étude de REUMANN Olaf, « L'exemplum humaniste... », *art. cit.*, p. 131-147.

⁷⁰ COX-REARICK Janet, « Imagining... », *art. cit.*, p. 241-242.

⁷¹ JOUANNA Arlette, « Primatice », in JOUANNA Arlette, HAMON Philippe, BILOGHI Dominique, LE THIEC Guy, *La France de la Renaissance, histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 1018.

thème traditionnel de l'artiste encouragé par son seigneur dans l'espoir de connaître le même sort, et obtient gain de cause car sa toile est acquise par l'État en 1865.

Dans la même veine s'inscrit la série de quatre œuvres peintes entre 1860 et 1870 illustrant Louis XIV et Molière. Elles représentent une scène relatée dans les mémoires de Madame de Campan, où le roi invite le comédien à dîner à sa table, reconnaissant ainsi son talent. Le sujet est abordé une première fois en 1824 par Édouard Pingret (*Louis XIV et Molière*, Salon de 1824, n° 1360) mais c'est le travail d'Ingres qui va contribuer à développer cette iconographie : en 1857, il peint une toile sur ce thème pour la Comédie-Française. Eugénie, qui l'aurait remarquée, en commande une copie à l'artiste⁷². Malgré son format très réduit (H. 54 ; L. 69 cm), le tableau *Louis XIV faisant dîner Molière à sa table* (1860, New York, coll. Wildenstein) est payé vingt-cinq mille francs sur la liste civile, et est placé dans le cabinet de l'Impératrice au palais des Tuileries. La scène, au cadrage très resserré, figure Louis XIV au centre, attablé avec Molière, dans la chambre royale (le lit est visible à l'arrière-plan à droite). Le roi, dont le regard est tourné vers la cour, désigne le dramaturge d'un geste de la main et explique qu'au contraire de ses officiers il n'éprouve pas de gêne à déjeuner avec l'homme de théâtre. L'œuvre, bien que n'ayant pas été présentée au Salon, a fait des émules sans doute en raison du succès d'Ingres. En 1863, Jean-Léon Gérôme présente au Salon un *Louis XIV et Molière* (Paris, Salon de 1863, n° 769 ; 1862, Malden public library, Malden, Massachusetts), dont la composition est très proche de celle du peintre de Montauban. Jules-Antoine Castagnary lui reproche de s'être attardé sur une anecdote peu intéressante : « *M. Gérôme est un ingénieux arrangeur de petites choses ; mais il ne vaut guère que par l'anecdote qu'il raconte. Je l'ai connu plus intéressant ; malheureusement, plus il va, plus il tourne à la porcelaine, au dessus de tabatière* »⁷³. Il essuie également de vives critiques de la part de Paul Mantz et de Théophile Thoré⁷⁴, mais ce dernier nous

⁷² AN, O/5/1713 et O/5/60/4934. Catherine Granger parle d'une acquisition sur le budget encouragement, et Alison MacQueen précise que la copie a été commandée par Eugénie. GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 549, et MCQUEEN Alison, *Empress Eugenie and the arts, politics and visual culture in the nineteenth century*, Ashgate, Burlington, 2011, p. 167.

⁷³ Le critique ajoute : « *Le sujet de Louis XIV et Molière repose sur une nouvelle de la main de Madame Campan [...]. L'anecdote est apocryphe, mais il importe peu. Le peintre, en s'en emparant, devait en faire un tableau : M. Gérôme ne l'a pas su. Savez-vous qui joue le rôle principal dans sa toile ? Louis XIV ? Molière ? Les courtisans ? Vous n'y êtes pas : c'est la nappe à jour délicatement ouvragée par des mains habiles ; et puis, c'est encore le parquet, la cheminée, le lit, le mobilier tout entier. Des personnages, rien ; ils sont effacés, écrasés, disparaissent. Que penser d'une œuvre où le détail l'emporte sur l'ensemble, où l'accessoire tue le principal ?* », CASTAGNARY Jules-Antoine, *op. cit.*, p. 135

⁷⁴ « *Son Molière déjeunant avec Louis XIV sera, nous l'espérons, sa dernière erreur ; ce tableau, qui a dû lui coûter un grand effort, ne nous paraît pas réussi* », MANTZ Paul, « Salon de 1863 », *Gazette des beaux-arts*,

apprend aussi que la toile attire la foule⁷⁵. Le succès public se confirme avec la traduction en gravure au burin par Girardet pour la Maison Goupil en 1866. La toile est acquise par un particulier, M. Edward-Matthews, mentionné comme son propriétaire dans le livret de l'Exposition universelle de 1867 (n° 294). Au Salon de 1863, Jacques-Edmond Leman présente *Le petit lever du roi* (Salon de 1863, n° 1176 ; œuvre détruite), dont le commentaire du catalogue nous indique qu'il traite le même sujet : « *Louis XIV fait déjeuner Molière avec lui* ». Chose étonnante : cette toile-ci est acquise par l'État pour 8000 francs⁷⁶. Moins renommé que Gérôme, Leman n'était toutefois pas inconnu de l'Administration qui lui avait déjà commandé deux toiles, dont un *Charlemagne dictant les capitulaires* en 1858⁷⁷. Au Salon de 1864, Jean-Hégésippe Vetter expose *Molière et Louis XIV* (1864, Paris, musée d'Orsay ; Salon de 1864, n° 1916), dernier tableau sur ce sujet peint sous le Second Empire. Il renouvelle la composition par un cadrage plus large qui permet d'inclure dans toute la moitié supérieure une vue des appartements du roi ; les personnages sont en revanche dans un format réduit, d'autant plus que la toile est de très modeste dimension (H. 63 ; L. 89 cm). Ce changement de composition lui a permis de se distinguer des autres œuvres, et Léon Lagrange dira que c'est « *un des excellents tableaux de genre du Salon* »⁷⁸. Là encore, la critique est frappée par le caractère anecdotique du sujet, malgré la présence de personnages historiques. L'œuvre est également acquise par l'État pour 8000 francs à la suite de sa seconde présentation au public lors de l'Exposition universelle de 1867 (n° 609)⁷⁹.

Ces trois derniers peintres représentent une scène de mécénat royal où Louis XIV joue le rôle de protecteur des arts. En reprenant le même sujet, et pour certains quasiment le même format qu'Ingres, ils tentent certainement de bénéficier du même succès. L'opération est réussie pour deux d'entre eux⁸⁰. L'intérêt d'Eugénie pour cette scène, manifeste dans la

tome XIV p. 481-506 (1^e juin, 6^e livraison), p. 494. « *Le grand homme – je parle de Molière – a été caricaturé par M. Gérôme* ». THORÉ Théophile, « Salon de 1863 », *op. cit.*, p. 377.

⁷⁵ « *L'Almée [...] n'attire pas non plus la foule comme le Molière ou la Phryné* », THORÉ Théophile, « Salon de 1864 », *op. cit.*, p. 54.

⁷⁶ AN, F²¹/155 (Dossier Jacques-Edmond Leman, *Le petit lever du roi*).

⁷⁷ AN, F²¹/94. L'autre toile est *Le repos de la Vierge*.

⁷⁸ LAGRANGE Léon, « Salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, tome XVI, p. 501-536, (1^e juin, 6^e livraison), p. 534.

⁷⁹ AN, F²¹/187 (Dossier Jean-Hégésippe Vetter, *Molière et Louis XIV*).

⁸⁰ Tous n'auront pas le même succès : mentionnons trois autres toiles peintes entre 1860 et 1870, non acquises par l'État, qui illustrent d'autres formes de mécénat : NAVIER Gabriel, *Le cardinal d'Este présentant le Tasse à Charles IX*, Paris, Salon de 1864, n° 1420 ; RICHARD-CAVARO Charles, *Le Titien à Madrid*, Paris, Salon de 1861, n° 2677 et *Mort du connétable de Bourbon devant Rome*, Paris, Salon de 1864, n° 1630.

commande de la copie du tableau de 1857, incite les artistes à figurer ce thème qui est traité à quatre reprises entre 1860 et 1870, contre une unique fois avant 1850⁸¹.

Autre roi considéré comme défenseur des Lettres, Charlemagne suscitait aussi l'admiration de Napoléon III qui le présente comme un modèle dans la préface à son *Histoire de Jules César*. En réalité, il reprend à son compte une admiration déjà manifestée par Bonaparte. Ce dernier avait exploité l'image du roi qui, ainsi que l'a expliqué Robert Morrissey, « *convenait parfaitement à la politique de fusion menée par Bonaparte* », lui qui voulait « *réconcilier républicains, nobles et royalistes* »⁸². Napoléon III s'inscrit dans une lignée prestigieuse qui débute avec Charlemagne, se poursuit avec son oncle et s'achève avec lui.

Cet intérêt de Napoléon III pour le Carolingien peut également s'expliquer par leur souci commun de développer l'instruction. C'est une préoccupation qu'a eue l'Empereur du Second Empire, comme le montrent ses réformes et ses écrits (notamment *l'Extinction du paupérisme*)⁸³. D'autre part, l'action de Charlemagne en faveur de l'instruction était bien connue au XIX^e siècle. L'ouvrage de référence, la *Vie de Charlemagne* par Éginhard relate son « *admirable application à l'étude* » et notamment celle des langues étrangères, des arts libéraux, de la rhétorique ou encore de l'astronomie⁸⁴. La traduction que François Guizot publie dès 1823 et que les peintres ont certainement utilisée décrit ainsi Charlemagne :

« *Doué d'une éloquence abondante et forte, il s'exprimait avec une grande netteté sur toute espèce de sujets. Ne se bornant pas à sa langue paternelle, il donna beaucoup de soins à l'étude des langues étrangères, apprit si bien le latin qu'il s'en servait comme de sa propre langue ; quant au grec, il le comprenait mieux qu'il ne le parlait. [...] Passionné pour les arts libéraux, il respectait les hommes qui s'y distinguaient et les comblait d'honneurs. Le diacre Pierre, vieillard, natif de Pise, lui apprit la grammaire ; dans les autres sciences il eut pour maître Albin, surnommé Alcuin, l'homme le plus savant de son temps ; ce fut sous sa*

⁸¹ En plus de la toile d'Édouard Pingret, il faudrait peut-être ajouter la toile de Jean François Garneray, *Molière honoré par Louis XIV* (Paris, Salon de 1824, n° 701), mais n'ayant pu trouver de reproduction, nous ignorons le sujet exact.

⁸² MORRISSEY Robert, « Charlemagne et la légende impériale », in BONNET Jean-Claude (dir), *op. cit.*, p. 336. Pour une analyse approfondie, voir les pages 331-348.

⁸³ SAGNES Jean, *Napoléon III, le parcours d'un saint-simonien*, Sète, Éditions Singulières, p. 431-438.

⁸⁴ SOT Michel, VEYRARD-COSME Christine, *Éginhard, vie de Charlemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (1938), p. 60-61.

direction que Charles consacra beaucoup de temps et de travail à l'étude de la rhétorique, de la dialectique et surtout de l'astronomie. »⁸⁵

L'auteur présente donc Charlemagne comme un lettré, mais aussi comme un homme attaché au parachèvement de son éducation. À l'heure du Second Empire, le développement de l'instruction étant un projet phare⁸⁶, un tel personnage constituait un sujet de choix.

Aussi, plusieurs peintres ont tenté d'attirer l'attention de Napoléon III en mettant en scène le roi carolingien. Si nous ignorons ce que Bénédict Masson développe dans son projet de peinture murale intitulé *Le siècle de Charlemagne* (Paris, Salon de 1866, n° 1313)⁸⁷, il est en revanche clair que c'est un Charlemagne parangon de l'instruction que nous proposent Antoine-Dominique Magaud et Louis-Frédéric Schutzenberger. Ce dernier expose en 1867 *Charlemagne essayant d'apprendre à écrire* (Paris, Salon de 1867, n° 1395). Dans un contexte où l'instruction se développe dans les classes sociales les plus humbles, présenter ainsi le grand empereur en plein apprentissage (et qui n'y excelle pas nécessairement, ainsi que l'indique le commentaire du Salon, emprunté à Éginhard : « *Il réussit peu dans cette étude commencée trop tard* »⁸⁸) constituait une image forte et encourageante. L'œuvre de Magaud n'est pas présentée au Salon, car il s'agit d'une commande du cercle religieux de Marseille de quinze toiles sur des sujets historiques. Les formats sont considérables : son *Charlemagne et Alcuin* (1864, Marseille, musée des beaux-arts) mesure presque quatre mètres de haut pour deux mètres de large. Charlemagne, couronné et vêtu d'un drapé rouge, est assis sur son trône surélevé et couvert d'un dais orangé. Il est entouré de sa cour ; tous ont les yeux rivés sur un moine, tonsuré et vêtu de la robe de bure, debout dans la partie droite. Il s'agit d'Alcuin, conseiller anglo-saxon de Charlemagne qui est à l'origine de la réforme scolaire et qui d'après Éginhard contribué à l'instruction du souverain. Il est probable que l'auteur de la *Vita Karoli* ait inspiré Magaud pour la réalisation de ce sujet. Dans sa toile, Alcuin prodigue son enseignement, tandis que l'Empereur ainsi qu'un autre seigneur au premier plan utilisent des tablettes d'écriture. Le cadrage resserré sur la scène et le faible soin apporté au décor (les arcatures à l'arrière-plan manquent de profondeur) ont pour effet de concentrer l'attention sur la scène d'apprentissage.

⁸⁵ ÉGHINARD, *Vie de Charlemagne*, in GUIZOT François, *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*, Paris, Librairie Brière, 1824, p. 149-150.

⁸⁶ GERBOD Paul, « Enseignement », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 482-492.

⁸⁷ Projet de décoration des Invalides. Œuvre détruite. BAILLARGEAT René (dir.), *Les Invalides : trois siècles d'histoire*, Paris, Musée de l'Armée, 1975.

⁸⁸ « *Il essaya même d'écrire, et avait habituellement sous le chevet de son lit des tablettes et des exemples pour s'exercer à former des lettres quand il trouvait quelques instans libres : mais il réussit peu dans cette étude commencée trop tard et à un âge peu convenable* », ÉGHINARD, *Vie de Charlemagne*, in GUIZOT François, *op. cit.*, p. 150.

Ces trois œuvres qui mettent en scène Charlemagne entre 1860 et 1870 entrent donc en résonance avec la politique de développement de l'instruction menée par Napoléon III, et celles qui figurent François I^{er} et Louis XIV, incarnations du mécénat, permettent de suggérer une filiation entre ces grands rois et l'Empereur du Second Empire. Ces thèmes et leur développement entre 1860 et 1870 sont donc en lien direct avec les actions menées par Napoléon III dans le domaine culturel.

Marie-Antoinette avant 1789 : l'idéal d'un Ancien Régime paisible

Si les goûts de Napoléon III influencent les artistes de diverses manières, c'est également le cas de ceux de l'Impératrice. Son intérêt pour Marie-Antoinette a contribué au développement de son iconographie, et à la création d'œuvres qui ne sont pas issues de commandes d'État. Les représentations de la reine Marie-Antoinette relèvent de deux grandes catégories. D'une part, comme nous l'avons vu précédemment (partie II, chapitre 2), sa vie sous la Révolution a été bien exploitée par les peintres soucieux d'évoquer les violences de 1789. D'autre part, certains peintres préfèrent représenter des épisodes antérieurs aux troubles révolutionnaires, qui correspondent principalement à des scènes de vie quotidienne. L'émergence de cette seconde catégorie de sujets est directement liée aux goûts de l'impératrice Eugénie qui s'inscrivent dans un engouement général pour l'Ancien Régime, comme l'a observé Thomas Gaehtgens : « *Une nouvelle conception esthétique de la culture d'Ancien Régime apparut à cette époque. Alors que les frères Goncourt commençaient à décrire et à analyser dans leurs textes l'art du XVIII^e siècle, sous le régent Philippe d'Orléans et sous Louis XV, Eugénie admirait la mode mise en scène par Marie-Antoinette* »⁸⁹.

Eugénie manifeste son intérêt pour la reine de multiples manières au cours du Second Empire. Tout d'abord, elle se rend régulièrement au Petit Trianon, que Louis XVI avait offert à Marie-Antoinette⁹⁰. À l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, l'Impératrice organise dans ce petit palais une exposition d'objets ayant appartenu à la Reine, dont certains provenaient du musée des Souverains⁹¹. La dimension politique de cet événement est confirmée par la mise en place au même moment d'une seconde exposition consacrée à

⁸⁹ GAEHTGENS Thomas, « La résurrection », in ARIZZOLI-CLÉMENTEL Pierre (dir.), *Versailles*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009, p. 640.

⁹⁰ SALMON Xavier, « La peinture à Versailles au XVIII^e siècle », *Idem*, p. 389.

⁹¹ Voir PINCEMAILLE Christophe, « L'impératrice Eugénie et Marie-Antoinette : autour de l'exposition rétrospective des souvenirs de la reine au Petit Trianon en 1867 », *Versalia*, n° 6, 2003, p. 124-134.

Napoléon et Joséphine, au château de la Malmaison. D'un côté Napoléon III rappelle son héritage, et de l'autre Eugénie ravive le souvenir d'une reine de France originaire d'Autriche. L'intention est double, de l'ordre de la légitimité et de la diplomatie internationale. L'entreprise est réussie puisque l'empereur d'Autriche aurait, à l'occasion d'une visite de l'exposition, signifié son émotion de voir que la mémoire de son arrière-grand-tante était entretenue⁹². Le couple impérial a donc recours à l'Histoire et notamment à la figure de la dernière reine d'Ancien Régime dans un but politique, ainsi que l'a écrit Christophe Pincemaille : « *L'historicisme ambiant sert de fondement au patriotisme moderne. La rétrospective des souvenirs de Marie-Antoinette s'inscrivait assurément dans cette optique* »⁹³.

Cette mise en valeur de Marie-Antoinette prend plusieurs autres formes : Eugénie se costume pour lui ressembler lors d'un bal aux Tuileries dont Jean-Baptiste Carpeaux s'inspire pour sa toile *Bal costumé au palais des Tuileries* (1867, Paris, musée d'Orsay), ou encore fait meubler ses appartements des Tuileries et de Saint-Cloud avec des objets de la collection de la Reine⁹⁴. Une copie par Eugène Battaille du portrait de Marie-Antoinette peint par Adolf Wertmüller est également commandée en 1868 pour 3000 francs sur la liste civile⁹⁵. Malgré ce contexte très favorable au sujet, seuls deux artistes développent des épisodes de la vie de Marie-Antoinette avant la Révolution française. Joseph Caraud, spécialisé dans l'époque de Louis XV et qui avait déjà exposé en 1857 une toile sur *La reine Marie-Antoinette au Petit Trianon* (Paris, Salon de 1857, n° 436) acquise par Eugénie, récidive en 1870 avec *La reine Marie-Antoinette et sa fille, Madame Royale, à Versailles* (Paris, Salon de 1870, n° 464). La Reine assise sur un fauteuil recouvert par sa volumineuse robe, reçoit un baiser de sa fille qui s'apprête à se promener dans les jardins de Versailles que l'on aperçoit à l'arrière-plan à droite. Le sujet, très anecdotique, est prétexte au développement d'une scène élégante, marquée par la nostalgie d'un certain art de vivre propre à l'Ancien Régime.

Le peintre Lucien de Latouche, déjà évoqué pour ses œuvres sur les guerres vendéennes, peint une œuvre similaire à celle de Caraud : il expose en 1868 *La promenade de Marie-Antoinette et des enfants de France à Trianon* (Paris, Salon de 1868, n° 1455). La réalisation d'une toile sur ce thème peu de temps après l'exposition des souvenirs de Marie-

⁹² PINCEMAILLE Christophe, « Essai sur les fêtes officielles à Versailles sous le Second Empire », *Versalia*, n° 3, 2000, p. 120.

⁹³ Voir PINCEMAILLE Christophe, « L'impératrice Eugénie... », *art. cit.*, p. 124-134.

⁹⁴ ARIZZOLI-CLÉMENTEL Pierre, « Le remeublement », in ARIZZOLI-CLÉMENTEL Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 653.

⁹⁵ AN, O/5/1717.

Antoinette à Trianon en 1867 suggère une influence directe de cet événement sur Lucien de Latouche.

Ces peintures, qui n'ont d'historique que leur personnage principal, s'apparentent presque à des scènes de « genre pompadour » dont le public était friand. Elles présentent la monarchie dans un moment idéalisé de paix prérévolutionnaire, dont l'apaisement frappe d'autant plus les esprits que l'on connaît le sort réservé à Marie-Antoinette. Elles font écho à l'admiration d'Eugénie pour la Reine et à sa volonté de s'appropriier la noblesse et l'élégance d'Ancien Régime⁹⁶, et correspondent à la même influence, la même « action sensorielle » exercée par Napoléon III sur les artistes à travers Bonaparte ou d'autres figures monarchiques.

⁹⁶ VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 126.

II. Un terrain d'influence de Napoléon III : l'histoire gauloise et gallo-romaine

L'intérêt personnel de Napoléon III pour l'histoire gallo-romaine l'amène à mettre en place au niveau gouvernemental des actions véritablement scientifiques afin d'améliorer les connaissances. Ces mesures ont infléchi le cours de la création artistique, comme le prouve l'essor des œuvres sur ce sujet entre 1860 et 1870.

A. Les recherches scientifiques de l'« auguste historien » et leur impact sur la peinture

Napoléon III s'intéresse d'abord au personnage de Jules César. Sur ce point, il s'inscrit dans l'héritage de Napoléon Bonaparte qui lui-même s'était emparé de l'image du césarisme, et avait écrit un *Précis des Guerres de Jules César* (publié posthument, en 1836). L'un comme l'autre se sont plus particulièrement penchés sur la conquête des Gaules par le stratège romain, et de fait sur l'histoire du peuple gaulois qui occupait alors le territoire de la France. Hélène Jagot en a expliqué le processus pour Napoléon I^{er} : « [II] a récupéré l'histoire des Celtes pour servir sa propre propagande : les Celtes, dont le berceau se situe évidemment en Gaule, ont conquis presque toute l'Europe et y ont apporté la Civilisation comme les Français de la Grande Armée révolutionnaire puis impériale ont apporté les Lumières et les idéaux de 1789 à tous les peuples opprimés d'Europe »⁹⁷. Cette double récupération (Romains et Gaulois) leur permet de se revendiquer du conquérant victorieux – et d'une certaine culture romaine – tout en valorisant le peuple qui descend des Gaulois. Cette dernière idée s'inscrit dans la continuité des théories développées avant la Révolution française par le comte de Boulainvilliers⁹⁸ et que les historiens du début du XIX^e siècle perpétuent.

L'engouement de Napoléon III pour les Gaulois semble avoir pris naissance dans les années 1840, lorsqu'il se lie avec Amédée Thierry⁹⁹ et découvre son *Histoire des Gaulois depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination*

⁹⁷ JAGOT Hélène, *L'image des gaulois au XIX^e siècle, problèmes iconographiques et utilisations idéologiques*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Alain Bonnet, Université de Nantes, 2002, p. 99

⁹⁸ Sur ce point, voir VENAYRE Sylvain, *Les Origines de la France, quand les historiens racontaient la nation*, Paris, Seuil, 2013, p. 20-24.

⁹⁹ EFFROS Bonnie, « "Elle pensait comme un homme et sentait comme une femme", Hortense Lacroix Cornu (1809-1875) and the Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye », *Journal of the History of Collections*, vol. 24, n° 1, 2012, p. 29.

romaine (1828)¹⁰⁰, premier ouvrage historique consacré exclusivement à ceux qui deviennent au fil du XIX^e siècle « les ancêtres ». Dès son avènement au trône, Napoléon III va pousser la démarche de récupération à un niveau supérieur : alors que l'image du Gaulois au début du siècle est marquée par le romantisme des figures de Velléda, Norma ou Ossian, sous le Second Empire elle fait l'objet d'une mutation vers une dimension plus historique, permise par la multiplication des ouvrages historiques et par les diverses entreprises scientifiques menées par l'Empereur. En effet, celui-ci s'engage dès le début du règne dans la rédaction d'une histoire de Jules César pour laquelle il souhaite pouvoir s'appuyer sur des données avérées. Le souci de vérité historique, dont on a vu l'importance chez les peintres également, a guidé la méthode d'écriture de Napoléon III ainsi qu'il l'explique dans la préface de sa publication : « *Il faut que les faits soient reproduits avec une rigoureuse exactitude* »¹⁰¹. « L'auguste historien », comme le surnomme Christian Goudineau¹⁰², met en place le 17 juillet 1858 une commission de la topographie des Gaules dont le président, Félix de Saulcy, est chargé d'organiser et orienter les campagnes archéologiques sur les sites de la guerre des Gaules¹⁰³. Les fouilles se multiplient dans ce cadre officiel, à Alise-Sainte-Reine (en 1861)¹⁰⁴, à Gergovie (1861), à Bibracte (1867), en forêt de Compiègne (dès 1860)¹⁰⁵. Le souci scientifique est clair, car Napoléon III part de la *Guerre des Gaules* de César et appuie son étude du texte sur les concordances qu'il observe grâce aux explorations des sites des grandes batailles. En plus des fouilles archéologiques et du travail cartographique réalisé par la Commission de la topographie de la Gaule, Napoléon III fait mettre en place à Meudon un atelier de reconstitution des fortifications et de l'armement romain utilisé pendant la guerre des Gaules et notamment celui retrouvé dans la plaine des Laumes¹⁰⁶. Le résultat de ce travail à la fois historique et archéologique est publié en deux volumes, en 1865 et 1866. L'ouvrage connaît un grand succès et le premier tome est traduit en huit langues¹⁰⁷. On peut juger de l'importance de l'histoire de la guerre des Gaules aux yeux de l'Empereur à son choix de se

¹⁰⁰ LACOSTE Claudine, « Les Gaulois d'Amédée Thierry », in VIALLANEIX Paul, ERHARD Jean, *Nos Ancêtres les Gaulois : actes du colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, association des publications de la faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982, p. 204-209.

¹⁰¹ NAPOLEON III, *Histoire de Jules César*, Paris, Plon, 1865, p. I.

¹⁰² GOUDINEAU Christian, *Le Dossier Vercingétorix*, Paris, éditions Errance, 2001, p. 60.

¹⁰³ MAISON Françoise, « L'archéologie à la Cour de Compiègne », in cat. exp., *Napoléon III et l'archéologie, fouilles en forêt de Compiègne sous le Second Empire*, Compiègne, Musée Antoine Vivenel, Saint-Pierre des minimes, (16 septembre 2000-7 janvier 2001), Ville de Compiègne, 2000, p. 39-43.

¹⁰⁴ Voir cat. exp., *Vercingétorix et Alésia*, Saint-Germain-en-Laye, Musée des antiquités nationales, (29 mars-18 juillet 1994), Paris, RMN, 1994.

¹⁰⁵ MAISON Françoise, « L'archéologie... », art. cit., p. 39-43.

¹⁰⁶ REDDÉ Michel, *Alésia, l'archéologie face à l'imaginaire*, Paris, éditions Errance, 2003, p. 97.

¹⁰⁷ GOUDINEAU Christian, op. cit., 2001, p. 66.

faire portraiturer, par Hippolyte Flandrin, la main posée sur une table où un volume des *Commentaires* de César était posé¹⁰⁸.

Les découvertes archéologiques se multipliant sur tous les sites de fouilles, la conservation et la présentation des artefacts mis au jour deviennent rapidement une question cruciale. Après avoir mis en place un premier musée en 1862 dans la serre du château de Compiègne (essentiellement pour les objets découverts dans ce secteur), il apparaît rapidement nécessaire de créer un véritable lieu pour les antiquités gauloises. On décide de les installer dans le château de Saint-Germain-en-Laye¹⁰⁹. Le projet est entériné sous la forme d'un décret en mars 1862, et après plusieurs années de travaux le musée ouvre ses portes le 12 mai 1867, pendant l'Exposition universelle.

Derrière toutes ces entreprises scientifiques, l'intention politique est très nette : il s'agit pour Napoléon III de s'inscrire dans la lignée des grands hommes d'État qui ont bouleversé la civilisation. Il l'exprime dans sa préface, dans laquelle il évoque Bonaparte, César et Charlemagne : « [Le but de cet ouvrage] est de prouver que, lorsque la Providence suscite des hommes tels que César, Charlemagne, Napoléon, c'est pour tracer aux peuples la voie qu'ils doivent suivre, marquer du sceau de leur génie une ère nouvelle »¹¹⁰. En mentionnant ces trois personnages Napoléon III rappelle qu'il est l'héritier de Bonaparte, qu'il promeut l'éducation tout comme Charlemagne, et que dans son ouvrage il valorise le Romain et ses conquêtes. Il s'érige en successeur et légitime ainsi sa place à la tête de la France, ce qui lui permet de situer ses actions (notamment colonisatrices, selon l'idée que le césarisme fait le bonheur des peuples) dans un contexte plus large et dans une logique d'héritage. De plus, tout comme Bonaparte, Napoléon III s'intéresse aussi aux Gaulois, au peuple, et à la figure de Vercingétorix auquel il accorde une place spécifique : si César est le sujet de son ouvrage, c'est au chef gaulois qu'il consacre une partie de ses fonds personnels pour l'érection d'une statue sur le Mont-Auxois, à Alise-Sainte-Reine. L'ampleur même du monument, de plus de six mètres de hauteur (par Aimé Millet, 1865¹¹¹) fait sens : elle révèle la double récupération par Napoléon III, qui se revendique du conquérant romain mais aussi

¹⁰⁸ L'engouement pour la publication entraîne l'organisation d'un spectacle de théâtre, qui a lieu en novembre 1865, intitulé *Les Commentaires de César* (pièce écrite par le marquis de Massa). PEROT Jacques (dir.), *La pourpre et l'exil, l'Aiglou (1811-1832) et le Prince impérial (1856-1879)*, cat. exp., Musée national du château de Compiègne (25 novembre 2004-7 mars 2005), Paris, RMN, 2004, p. 170.

¹⁰⁹ Pour le détail de la création du musée des Antiquités Nationales, voir BERTINET Arnaud, *op. cit.*, p. 311 et suiv.

¹¹⁰ NAPOLEON III, *Op. cit.*, p. VI.

¹¹¹ JAGOT Hélène, « Le Vercingétorix d'Aimé Millet (1865), image équivoque du premier héros national français », *Histoire de l'art*, n° 57, 2005, p. 79-92.

du vaincu qui avait su créer l'unité des peuples sous son égide¹¹². L'Empereur récupère l'histoire de France et dans ce cas précis l'histoire gauloise, dans laquelle il contribue à établir les origines de la nation par le fait de se dire lui-même héritier de Vercingétorix et César, un héritier moins dynastique qu'historique et moral¹¹³.

La publication de l'*Histoire de Jules César* de Napoléon III crée une émulation chez les artistes. Des représentations sont commandées, comme à Jean-Auguste-Dominique Ingres qui est chargé de réaliser un *Portrait de Jules César* (1865, Genève, coll. partic.), toile lithographiée pour pouvoir servir de frontispice au tome premier de son ouvrage¹¹⁴. Pour le second volume, c'est Jean-Léon Gérôme qui est sollicité par Napoléon III : le peintre devait réaliser un portrait de César en tenue militaire, qui ne fut finalement pas intégré à l'ouvrage¹¹⁵. Il faut également mentionner la toile commandée à Sébastien-Melchior Cornu représentant *Auguste donnant une constitution à la Gaule* (1869, Musée des beaux-arts de Lyon), pour le Conseil d'État. En dehors de ces quelques cas, Napoléon III ne mène pas de politique active en matière de commandes de toiles à sujet gaulois. Son action, réelle et mesurable, est là encore avant tout indirecte : grâce aux divers projets, fouilles et publications qu'il met en place, il contribue à sensibiliser la population entière à la question gauloise, et touche ainsi les artistes. Le recensement des catalogues des Salons en est révélateur : alors qu'entre 1852 et 1859 nous avons dénombré quatorze toiles qui abordent le thème gaulois, nous passons à trente-trois pour la décennie suivante. Notons également que les deux tiers de ces œuvres sont présentées après 1865 : cela prouve l'impact de l'ouvrage de Napoléon III, dont le premier tome est publié en 1865, et celui du musée des Antiquités nationales ouvert en 1867, qui donnait accès aux objets gaulois.

Les fouilles elles-mêmes ont inspiré les artistes : elles sont le sujet d'œuvres qui représentent non une reconstitution historique mais une vue du site actuel, donnant ainsi à voir à la fois les travaux archéologiques diligentés par l'Empereur et un lieu dont l'importance historique apparaît en filigrane : au Salon de 1865, Auguste Bouchet expose un de ces sujets inédits mais qui passe inaperçu, *Le camp des Gaulois, à Ucel ; soleil levant* (Paris, Salon de

¹¹² Voir JAGOT Hélène, HÉBERT Oriane, « L'ancêtre comme modèle : les Gaulois et les artistes au XIX^e siècle », in PÉCHOUX Ludivine, HÉBERT Oriane (dir.), *Tumulte gaulois, représentations et réalités*, Clermont-Ferrand, musée Bargoin et musée d'art Roger-Quilliot (20 juin-23 novembre 2014), Lyon, Fage, 2014, p. 24-28.

¹¹³ GOUDINEAU Christian, « La querelle des origines », in FONSECA BREFE Anna Claudia, GUALDE Krystel (dir.), *Pouvoirs, représenter le pouvoir en France du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Somogy éditions d'art, 2008, p. 153-157.

¹¹⁴ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁵ Il en existe deux variantes, toutes deux conservées au musée du château de Compiègne. Cat. exp. *Napoléon III et l'archéologie...op. cit.*, notices p. 30-31.

1865, n° 247). Grâce à son titre, Bouchet situe son œuvre entre paysage et évocation historique. Peut-être encouragé par l'achat sur la liste civile en 1866 de la toile d'Édouard Sain sur les *Fouilles à Pompéi* (1865, Paris, musée d'Orsay ; Paris, Salon de 1866, n°1714 ; Exposition universelle de 1867, n° 554), Auguste Bouchet récidive en 1869 et peint une seconde évocation archéologique avec *Le camp de César, près d'Aps, Ardèche* (1869, Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités nationales). La toile est repérée et acquise au Salon par l'Empereur qui fut peut-être sensible à la mention ajoutée par Bouchet dans le livret : « *Voir Napoléon III, Histoire de Jules César, t. II, p. 243* »¹¹⁶.

B. Représenter César en Gaule pour plaire à Napoléon III

« *Il suffit de prononcer devant [Napoléon III] le nom de Jules César pour être assuré de son appui ou pour voir aussitôt se délier les cordons de sa bourse* »¹¹⁷. Cet extrait de *L'Histoire de France depuis cent ans* de Louis Halphen, publiée en 1914, montre que l'idée d'un intérêt de Napoléon III pour l'Empereur romain était bien ancrée dans les esprits au-delà même de son règne. Si cette assertion n'est pas totalement vraie (sur les trente-trois toiles, dix sont acquises par l'État ou par la liste civile), l'auteur souligne à juste titre que les artistes multiplient les créations inspirées de la guerre des Gaules, très certainement dans l'intention d'attirer l'attention de Napoléon III. Le peintre Gustave Brion y parvient, avec sa toile exposée au Salon de 1861 *Siège d'une ville par les Romains, sous Jules César, batterie de balistes et de catapultes* (1861, Paris, Musée d'Orsay, dépôt à l'hôtel des Invalides, Paris)¹¹⁸. Brion mêle un épisode (non identifié) de la guerre des Gaules à un travail de reconstitution précise de l'artillerie romaine qui intéressait particulièrement Napoléon III. L'idée de cette œuvre lui aurait été soufflée par Jean-Baptiste Verchère de Reffye, officier d'artillerie archéologue qui travailla pour Napoléon III sur les machines de guerre antiques et fut chargé de la supervision des fouilles à Alise-Sainte-Reine, et dont Brion était voisin quand il vivait à

¹¹⁶ Voir notre article « Peindre les Gaulois sous le Second Empire : de l'archéologie au mythe », in PÉCHOUX Ludvine (dir.), *Les Gaulois et leurs représentations*, Paris, éditions Errance, 2011, p. 92-107.

¹¹⁷ HALPHEN Louis, *L'histoire de France depuis cent ans*, Paris, 1914, p. 135, cité dans TRANCHANT Bruno, *L'image du guerrier celtique dans l'érudition française de 1805 à 1914 : ses répercussions littéraires et iconographiques*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Jean Glénisson, EHESS, 1992, p. 158.

¹¹⁸ CHEW Hélène, GRANGER Catherine, « Archéologie et peinture sous Napoléon III : le *Siège d'une ville par les Romains* par Gustave Brion », *Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, n° 2, 2003, p. 69-78.

Paris ; les deux hommes ont entretenu des relations suivies¹¹⁹. Faut-il voir dans cette toile l'origine de l'idée du site de Meudon, mis en place quelques années plus tard, puisque l'on retrouve dans les deux cas les mêmes tourelles de défense ? L'œuvre avait interpellé Napoléon III, et alors que le prix de dix mille francs avait rebuté le comte de Nieuwerkerke, l'Empereur décide de l'acquérir sur les fonds de la liste civile¹²⁰ avant de charger le peintre de réaliser des illustrations pour son ouvrage¹²¹.

Les toiles mettant en scène César lors de ses campagnes en Gaules se multiplient : Gustave-Rodolphe Boulanger, qui était peut-être proche de la famille impériale (le sujet de sa toile de 1861 le laisse supposer, *Répétition du Joueur de flûte et de la Femme de Diomède, chez S.A.I. le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison, avenue Montaigne, 1861, Paris, musée d'Orsay*) et familier des goûts de l'Empereur, expose au Salon de 1863 *Jules César marchant à la tête de la X^e légion (campagne des Gaules)* (n° 231)¹²². En 1857 il avait déjà représenté *Jules César arrivé au Rubicon* (n° 336). Un artiste homonyme, Louis Boulanger, peint pour sa part une œuvre (disparue) au titre mystérieux : « ...*Ne crains rien, tu portes César et sa fortune* » (Paris, Salon de 1865, n° 261).

François-Hippolyte Debon expose en 1867 un *Jules César au milieu des druides* (1867, Amiens, musée de Picardie ; Salon de 1867, n° 428) : la scène est une invention du peintre mais se veut un épisode de la « *Campagne des Gaules* », ainsi que l'indique le livret du Salon. Malgré le mauvais état de cette toile de grand format (H. 204 ; L. 296 cm), les principaux éléments restent discernables : Jules César est debout, en position centrale, enveloppé dans un long drapé rouge qui lui confère une certaine monumentalité et qui contraste avec les druides vêtus de blanc. Malgré leurs carrures imposantes, la position assise de ces derniers renforce l'ascendance de César. Celui-ci, derrière lequel on aperçoit l'armée à l'arrière-plan, est invité à s'avancer grâce au geste du druide à gauche ; tous fixent leurs regards sur lui, ce qui a pour effet de concentrer l'attention sur ce personnage. Nous sommes en présence de chefs, de guerre ou spirituels, des deux peuples qui s'affrontent pendant la

¹¹⁹ Sur les relations entre Gustave Brion et Auguste Verchère de Reffye, voir l'article suivant : CHEW Hélène, avec la collaboration de RABEISEN Élisabeth, « Gustave Brion illustrateur d'archéologie, ou le "désigneux de l'Empereur" », *Cahiers alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, tome LXVII, 2004, p. 151-167.

¹²⁰ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 208.

¹²¹ Deux d'entre elles, données par le colonel Stoffel en 1907 et volées l'année suivante au Musée Municipal d'Alise, sont connues par d'anciens clichés. Voir CHEW Hélène, « Gustave Brion illustrateur... », *art. cit.*, p. 151-167. Nous remercions Claude Grapin de nous avoir signalé l'existence de ces reproductions.

¹²² La toile ne nous est connue que par cette petite description : « *Le vainqueur des Gaulois n'est pas cet efféminé dont les soldats se moquaient au siège de Marseille : les jambes serrées dans des guêtres de cuir, le corps enveloppé d'un manteau, la tête nue, il précède à pied ses légionnaires, sur une route couverte de neige. Son mâle visage porte la trace de ses préoccupations. On est vivement impressionné par cette petite toile qui serait des plus satisfaisantes si elle n'était peinte avec une fermeté qui touche à la sécheresse* ». CHAUMELIN Marius, *Tribune artistique et littéraire du midi*, septième année, Marseille, Camoin frères, 1863, p. 167.

guerre des Gaules. L'intrusion du Romain dans le milieu naturel (la scène prend place dans une forêt) fait référence à la conquête de César sur les terres des Gaulois ; le geste d'invitation du druide signifie qu'ils acceptent dignement leur sort de vaincus : on retrouve transposée la scène de la reddition de Vercingétorix. Cette œuvre, qui développe une idée patriotique chère à Napoléon III au détriment d'un épisode historique avéré, met en avant l'image d'un peuple gaulois uni et courageux mais vaincu par une civilisation qui procède à une nécessaire colonisation.

C. Peindre la guerre des Gaules : entre patriotisme et esprit de conquête

Au fil du XIX^e siècle, la reconnaissance de l'importance des Gaulois dans l'histoire nationale a des répercussions sur les travaux des artistes qui sont progressivement plus nombreux à s'emparer de ces sujets¹²³. L'influence de Napoléon III et de son ouvrage s'observe dans l'importance du nombre de scènes qui représentent la guerre des Gaules. Cette thématique, encouragée par les entreprises scientifiques et politiques de l'Empereur, permet de figurer la bravoure des Gaulois tout en montrant des scènes de la conquête romaine, c'est-à-dire d'exprimer des sentiments patriotiques tout en présentant la colonisation sous un jour favorable.

Au Salon de 1863, Eugène Glück présente un *Combat entre les Romains de César et les Gaulois de Vercingétorix ; épisode de la guerre des Gaules* (Paris, Salon de 1863, n° 802), et l'année suivante il expose *César et le Gaulois* (dit aussi *César sauvé*, 1864, Mulhouse, musée des beaux-arts ; Salon de 1864, n° 830), une scène inspirée des *Commentaires sur Virgile* de Servius. Au centre de la toile, on reconnaît César qui chute de cheval, tiré à terre par un guerrier gaulois ; un second lui enjoint d'être impitoyable envers le chef romain, mais le premier, abasourdi par l'identité de son prisonnier, le laisse échapper. Si cette scène figure un Jules César vulnérable, elle montre aussi l'importance de son nom et de sa personne, et la faillibilité du Gaulois. Au XIX^e siècle, ce dernier est encore vu comme un guerrier puissant mais aussi barbare et désorganisé. C'est ce que la toile de Jules Marlet met en valeur : dans sa *Bataille d'Alésia* (1862, musée Sainte-Croix, Poitiers), dont nous avons déjà analysé le souci archéologique (voir partie II, chapitre 1), les guerriers sont figurés tels des sauvages qui n'hésitent pas à décapiter leurs ennemis et à brandir leur tête en signe de victoire. Mais dans

¹²³ Pour une étude d'ensemble de l'image du Gaulois au XIX^e siècle, voir JAGOT Hélène, *op. cit.*, 2002.

cette œuvre, il vont néanmoins être défaits par l'armée romaine qui arrive par le côté gauche de la toile. Là encore, la puissance césarienne est supérieure aux Gaulois combattifs mais primitifs. Ces derniers sont malgré tout présentés comme nos ancêtres, dont le courage naturel s'est transmis à leurs descendants (la nation française). L'intention patriotique de l'œuvre est confirmée dans un courrier de Jules Marlet au maire de Poitiers en 1881, écrit à l'occasion du don de son tableau à la ville :

« J'ai choisi ce tableau parmi plusieurs autres par ce que l'Époque Gallo-Romaine est très populaire dans notre Pays, elle a été étudiée, vulgarisée par les travaux érudits de nos savants antiquaires et archéologues. [...] Malgré leurs défaites, j'ai toujours vénéré leur mémoire, ce sont nos vrais ancêtres, l'origine fondamentale de la Nation Française. »¹²⁴

Par l'intermédiaire d'une représentation des Gaulois, Marlet met en avant l'idée d'une Nation ancienne dont nous sommes les héritiers, précisément ce que Napoléon III revendiquait en s'affichant comme le nouveau Vercingétorix du peuple français.

Les œuvres de Louis Paternostre, qui s'était déjà illustré comme peintre de batailles, montrent que sous le Second Empire l'image du Gaulois comme l'ancêtre dont les Français ont hérité le tempérament notamment guerrier est bien ancrée dans les esprits : au Salon de 1866, il expose deux toiles qui fonctionnent en pendants (les similitudes des titres le prouvent), un *Cavalier gaulois en vedette* (Paris, Salon de 1866, n° 1501) et un *Chasseur français en vedette* (Paris, Salon de 1866, n° 1502). Le parallèle entre le Gaulois et le Français est ici évident, et donne à voir la vision du peuple sur les racines de sa patrie.

Entre 1860 et 1870, Joseph Navlet est le seul peintre qui représente la victoire gauloise de la bataille de Gergovie. La toile, intitulée *La bataille de Gergovie* (1868, Musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand), figure le moment de la défaite de Jules César. On sait qu'après avoir assiégé l'oppidum de Gergovie où s'étaient réfugiés les Gaulois avec Vercingétorix à leur tête, et après avoir procédé à plusieurs attaques à partir du Grand Camp (dans la plaine) et du Petit Camp (à mi-chemin entre le Grand Camp et l'oppidum), l'Empereur romain tente un ultime assaut par l'ouest, tout en envoyant discrètement ses troupes sur le côté est dans le même temps. Les Gaulois, peu préparés à cette stratégie, fuient le front ouest, se rabattent le long du rempart et tombent dans le piège dressé par César. Celui-ci veut alors rappeler ses troupes, mais, heureux hasard pour les Gaulois, le bruit du vent

¹²⁴ Poitiers, AM, Reg. 2140 (9), lettre de don de Jules Marlet au maire de Poitiers, 25 octobre 1881.

aurait couvert l'ordre du chef militaire. Au même instant, les Éduens, peuple allié à l'ennemi, arrivent au niveau du rempart où romains involontairement désobéissants et soldats gaulois de l'oppidum étaient en plein combat. Les Romains, dans cette agitation, confondent les Éduens avec les adversaires et s'enfuient. Cela permet la victoire de Vercingétorix et des Gaulois, et entraîne la défaite du stratège romain. Ce dernier, dans son récit de la *Guerre des Gaules*, indique qu'il a déploré la perte de sept cent soldats et quarante-six centurions¹²⁵. Les Romains se sont alors retirés dans la plaine où leur puissance militaire est nettement plus grande. Bien conscient de cela, Vercingétorix rappelle ses soldats dans l'oppidum. Le siège est mis en place, mais après autant de pertes humaines, César estime raisonnable de quitter les lieux et procède à un repli stratégique. Le tableau *La Bataille de Gergovie* représente le moment précis où les Romains quittent l'Arvernie. Le faible nombre de hauts gradés autour de César, debout sur son char, est peut-être un rappel de l'hécatombe que subirent les centurions. Navlet a représenté les soldats en une foule désorganisée, émus par cette défaite inattendue. Les deux personnages fuyant sur la gauche, possibles licteurs, échappent à un sort peut-être funeste. Au premier plan, une femme semble demander de l'aide pour porter un soldat blessé. À l'arrière-plan à droite, la masse de soldats s'éloigne vers le nord. Navlet a-t-il glissé une critique de Napoléon III, en montrant uniquement la défaite de César et non la victoire de Vercingétorix ? Lorsque Théodore Chassériau s'empare de ce sujet en 1855 (la Défense des Gaules), il adopte un parti-pris radicalement différent en représentant les Gaulois comme des fiers guerriers victorieux, et Vercingétorix en héros. Malgré tout, l'hypothèse d'une critique de Navlet semble peu crédible considérant qu'en 1861 il avait exposé le pendant de cette toile, avec *Dernier combat de Vercingétorix sous les murs d'Alésia* (Paris, Salon de 1861, n° 2366). L'artiste, qui s'inspire de l'histoire de France dans la plupart de ses créations, a peut-être surtout voulu profiter de l'opportunité possible d'un achat de l'État.

François Ehrmann, en revanche, valorise nettement le chef gaulois dans sa toile *Vercingétorix appelle les Gaulois à la défense d'Alaise* (1869, Musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand). Entouré d'une population très variée, il est placé au centre de la composition et exhorte le peuple gaulois au combat contre les Romains pour la défense de l'oppidum d'Alésia. Dans le registre inférieur gauche, des femmes prient et protègent leurs jeunes enfants ; près d'elles, un druide invoque sans doute les dieux, les yeux et bras levés au ciel ; le registre inférieur droit présente des soldats couverts de peaux de bêtes et sonnant du cor. Vercingétorix est seul à occuper la moitié supérieure de la toile où un ciel orageux le met

¹²⁵ CÉSAR Jules, *La guerre des gaules*, livre VII, chapitre LI.

en valeur. Ehrmann représente un épisode fictif de l'histoire de la bataille d'Alésia¹²⁶. L'unique correspondance avec le *De Bello Gallico* de César (qui constitue le principal texte de référence pour les œuvres sur le thème gaulois ou gallo-romain) serait la jeunesse de Vercingétorix, qui est marquée par l'absence de barbe¹²⁷. La démarche d'Ehrmann est plus patriotique qu'historique. Tout tend à évoquer la force et le courage du chef des Gaulois : sa musculature, la composition qui fait se détacher la moitié supérieure de son corps au-dessus des autres personnages, ses bras tendus vers le ciel, sa position centrale dans la composition, la lumière qui éclaire son visage et son torse. Considéré comme l'artisan de la fédération des peuples gaulois, il incarne donc les plus hautes valeurs du patriotisme et de l'identité nationale. Ehrmann expose cette toile en 1869, quatre ans après l'inauguration de la statue de *Vercingétorix* à Alise-Sainte-Reine par Aimé Millet, financée par Napoléon III : on peut y voir une relecture de cette statue, avec un élan patriotique nettement renforcé. L'œuvre est d'ailleurs acquise par l'État pour 3500 francs.

Les représentations de la reddition de Vercingétorix à César à la suite de la défaite d'Alésia, dont le sujet sera largement exploité sous la Troisième République, sont encore rares sous le Second Empire. Seul Émile Lévy s'en empare en 1863, et il s'agit (jusqu'à preuve du contraire) de la première apparition de ce thème en peinture. Dans *Vercingétorix se rendant à César* (Paris, Salon de 1863, n° 1205), le chef gaulois est représenté de trois-quarts face, vêtu d'une tunique courte couverte d'une cuirasse ouvragée et de braies enserrées de bandelettes. Il porte la moustache et les cheveux longs sous un casque ailé. Ses bras levés donnent du mouvement à la scène. L'expression de son visage est déterminée alors qu'il fixe durement César qui lui fait face, assis sur une tribune. Tout autour d'eux se trouvent des soldats qui observent la reddition. À l'arrière-plan, on aperçoit les fortifications du site de la bataille d'Alésia. La composition met en avant l'héroïsme de Vercingétorix, présenté comme un grand chef qui conserve son honneur dans la défaite, avant même le choc patriotique de la guerre de 1870. Lors de sa présentation au Salon en 1863, Lévy précise dans le livret qu'il s'inspire de « l'Histoire de la Gaule d'Amédée Thierry », et lorsque la toile est choisie pour

¹²⁶ De plus, il ne se montre pas particulièrement attentif au réalisme archéologique si fréquent chez les peintres du Second Empire lorsqu'il reproduit les éléments d'armement des Gaulois. Les casques de ce type s'apparentent à l'âge du Bronze. VAISSE Pierre, « François Ehrmann », in EHRARD Antoinette, HALLOPEAU Marie-Laure (dir.), *Nos ancêtres les Gaulois*, cat. exp., musée Bargoin de Clermont-Ferrand (25 juin-30 septembre 1980), Ville de Clermont-Ferrand, 1980, p. 26-29.

¹²⁷ Il est décrit par César comme *adulescens*, et bien que nous sachions aujourd'hui que le mot latin ne correspond pas à notre *adolescent*, il a longtemps été mal interprété. Ainsi, on retrouve chez Ehrmann le même type de représentation que dans la *Défense des Gaules* de Théodore Chassériau (1855, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot) qui lui, en revanche, avait signalé clairement dans le livret du Salon sa référence au texte de César.

faire partie de l'Exposition universelle de 1867, l'historien est mentionné comme son propriétaire (Exposition universelle de 1867, n° 435).

Des scènes telles que la reddition, où Vercingétorix est cependant valorisé, ne sont pas incompatibles avec l'idée que la guerre menée par César en Gaule était nécessaire. La valorisation de la conquête était un moyen pour Napoléon III de justifier son entreprise coloniale. En insistant sur les aspects positifs de la conquête des Gaules, opérée par la force mais vecteur de civilisation, l'objectif de l'Empereur est de justifier ses propres actions. C'est ce qu'Octave Penguilly l'Haridon met en avant dans sa toile *Ville romaine bâtie au pied des Alpes Dauphinoises quelque temps après la conquête des Gaules* (1870, Paris, musée d'Orsay ; Salon de 1870, n° 2212), peintre dont on a déjà signalé la démarche archéologique. Il s'attache à montrer au travers d'une scène anecdotique (un centurion demande à un Gaulois de l'aider à traverser une rivière) les effets positifs de la colonisation de la Gaule par les Romains, que l'on mesure au luxe des constructions élaborées qui contrastent fortement avec la simple hutte du Gaulois. L'angle politique de l'œuvre est d'autant plus évident que Penguilly l'Haridon et Napoléon III entretenaient des relations suivies¹²⁸. S'inspirer de la guerre des Gaules ou d'épisodes en rapport avec la colonisation romaine permet de réaliser des toiles à la fois patriotiques et en lien avec les entreprises gouvernementales du Second Empire. Une toile de Charles Sellier semble nuancer cette vision positive de la colonisation. C'est du moins ce que le titre laisse penser, la toile ayant aujourd'hui disparu : *Un jeune prisonnier gaulois, condamné à mourir de faim dans le Tullianum, promet un sacrifice à Bacchus s'il réussit à s'échapper de sa prison* (Paris, Salon de 1865, n° 1981). Le titre suggère que le Gaulois, acculé, n'a d'autre choix que d'accepter l'assimilation culturelle.

La question de la conquête romaine est aussi évoquée, bien que plus rarement, au travers de scènes qui se situent à la frontière entre la fiction et l'Histoire et dont le succès est bien antérieur au Second Empire. Le développement à la fin du XVIII^e siècle de la Celtomanie, auquel Bonaparte participe en créant l'Académie Celtique en 1805 et en étant lui-même un fervent amateur des poésies ossianiques (Félix Barrias, qui représente *Malvina* en 1861, a peut-être voulu le rappeler¹²⁹), suscite l'intérêt pour ces héros celtes dont l'histoire est

¹²⁸ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 131.

¹²⁹ Paris, Salon de 1861, n° 126. Le thème d'Ossian est toujours bien vivace et particulièrement ce personnage féminin, bardesse celtique qui incarne l'image romantique de la femme nordique. Voir HANSELAAR Saskia, « Malvina ou la première bardesse celtique », in PÉCHOUX Ludivine, HÉBERT Oriane (dir.), *Quand l'usage fait l'image. Les Gaulois, de la manipulation historique à l'archétype : nouvelle enquête historiographique*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (18-19 septembre 2014, à paraître en 2016).

alors très romancée, voire fantaisiste¹³⁰. Des personnages comme Velléda en viennent à incarner l'image des Gaulois à l'époque romantique. Cette dernière est évoquée par Tacite (dans *Histoires* et *La Germanie*) mais est largement popularisée par François-René de Chateaubriand. Dans *Les Martyrs* (1809), il relate la vie de la druidesse, qui s'oppose dans un premier temps à la conquête romaine. Elle inspire largement les artistes durant de nombreuses années, et sous le Second Empire plusieurs œuvres la représentent encore. Nous la retrouvons sous le pinceau de Louis Boulanger (*La Rêverie de Velléda*, Paris, Salon de 1861, n° 358) qui mentionne Chateaubriand dans le livret du Salon. Boulanger ne se conforme toutefois pas fidèlement au texte de l'écrivain qui décrit la druidesse avec force détails :

*« Sa taille était haute ; une tunique noire, courte et sans manches, servait à peine de voile à sa nudité. Elle portait une faucille d'or suspendue à sa ceinture d'airain, et elle était couronnée d'une branche de chêne. La blancheur de ses bras et de son teint, ses yeux bleus, ses lèvres de rose, ses longs cheveux blonds, qui flottaient épars, annonçait la fille des Gaulois. [...] Son sein découvert s'abaissait et s'élevait comme l'écume des flots. »*¹³¹

La toile de Boulanger n'est pas localisée, mais elle nous est connue par une description qui révèle les libertés prises par le peintre :

*« Elle tenait à la main une de ces lampes romaines qui pendent au bout d'une chaîne d'or. Ses cheveux blonds, relevés à la grecque sur le sommet de sa tête, étaient ornés d'une couronne de verveine, plante sacrée parmi les druides. Elle portait pour tout vêtement une tunique blanche : fille de roi a moins de beauté, de noblesse et de grandeur. Je comprends ce que ce sujet, emprunté aux Martyrs comporte de poésie. Je suis tout prêt à admettre que, si les peintres, comme les poètes, ont, selon le dire d'Horace, le droit de beaucoup oser, ce droit à l'audace s'étend encore quand la peinture puise dans le domaine de la poésie. Cependant je ne crois pas qu'il aille jusqu'à teindre la Velléda de Chateaubriand en bleu et à la placer dans une position en dehors de toutes les lois de l'équilibre, de telle sorte que la rêveuse repose sur son coude au lieu de reposer sur ses pieds. »*¹³²

¹³⁰ Ossian lui-même était une invention par MacPherson. Voir HANSELAAR Saskia, « Ossian, ancêtre du Gaulois », in PÉCHOUX Ludivine, HÉBERT Oriane (dir.), *op. cit.*, 2014, p. 21-23. Voir également HANSELAAR Saskia, *Ossian ou l'Esthétique des Ombres: une génération d'artistes français à la veille du Romantisme (1793-1833)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, université Paris-Ouest Nanterre-la Défense, 2008.

¹³¹ CHATEAUBRIAND François-René de, *Les Martyrs*, livre IX, Paris, Firmin Didot frères, 1845, p. 152-153.

¹³² NETTEMENT Alfred, *Les poètes et artistes contemporains*, Paris, Lecoffre, 1862, p. 418-419.

Boulangier sacrifie la fidélité de la description initiale pour donner à son héroïne un caractère plus poétique. Charles Voillemot suit la même inspiration et reprend la même source – plus fidèlement – pour sa *Velléda* (1869, Quimper, musée des beaux-arts). Elle est figurée par un nu d'une grande qualité plastique. Le peintre représente le moment qui précède l'harangue à la foule de Gaulois réunis pour une cérémonie druidique :

« Cette cérémonie achevée, on retourna à la pierre du tombeau, on planta une épée nue pour indiquer le centre du Mallus ou du conseil : au pied du dolmin (sic) étaient appuyées deux autres pierres qui en soutenaient une troisième couchée horizontalement. La Druidesse monte à cette tribune. Les Gaulois debout et armés l'environnent, tandis que les Sénanis et les Eubages élèvent des flambeaux : les cœurs étaient secrètement attendris par cette scène qui leur rappelait l'ancienne liberté. [...]. Elle promena quelques temps ses regards sur les guerriers représentants d'un peuple qui le premier osa dire aux hommes : "Malheur aux vaincus !" Mot impie retombé maintenant sur sa tête ! On lisait sur le visage de la Druidesse l'émotion que lui causait cet exemple des vicissitudes de la fortune. Elle sortit bientôt de ses réflexions, et prononça ce discours... »¹³³

Représentée ainsi que Chateaubriand l'a décrite, avec de longs cheveux blonds et la peau pâle, la druidesse est environnée d'attributs considérés alors comme clairement gaulois : la serpe d'or, le mégalithe et le gui à ses pieds. La pierre sur laquelle elle s'appuie peut être vue comme un symbole préfigurant sa mort par suicide. Elle incarne l'archétype du Gaulois guerrier.

Charles Landelle représente lui aussi une *Velléda* inquiétante (Paris, Salon de 1870, n° 1566 ; Royal Collection Trust, Londres), mais préfère se rapporter au texte de Tacite qui l'évoque en premier¹³⁴. Chez Mathilde Duckett, c'est simplement *Une druidesse* (Paris, Salon de 1865, n° 710), titre qui révèle l'engouement pour ces figures de la religion gauloise encore largement teintée de mystère.

Héroïne romantique, *Velléda* sert aussi les intérêts politiques, ainsi que l'a montré Hélène Jagot¹³⁵. Le parti adopté par les peintres entre 1860 et 1870 se situe à la frontière entre une approche romantique comme chez Louis Boulangier, et une vision plus engagée proposée par Landelle et Voillemot. En effet, ces derniers figurent la druidesse comme un personnage

¹³³ CHATEAUBRIAND François-René de, *op. cit.*, p. 154.

¹³⁴ Dans la toile de Landelle, *Velléda* tient un parchemin sur lequel est inscrit « 1871 – Vae victoribus ». La toile ayant été présentée au Salon de 1870, nous supposons que l'inscription (au moins la date) a été ajoutée ensuite, et fait référence à l'instauration de la Troisième République.

¹³⁵ JAGOT Hélène, *op. cit.*, 2002, p. 53 et suiv.

inquiétant, une puissante guerrière, évoquant ainsi sa lutte contre l'invasion romaine, et faisant allusion par extension à la défense de la patrie. Joseph-Alexis Mazerolle représente également un épisode de révolte contre les Romains dans sa toile *Éponine implorant la grâce du Gaulois Sabinus, son époux, et de ses enfants* (Paris, musée du Louvre ; Salon de 1861, n° 2171). Il reprend ici la scène choisie pour le concours du Prix de Rome de 1802 qui fut remporté par Alexandre Menjaud. Il s'agissait du premier sujet académique où les Gaulois ont leur place, et c'est peut-être aussi dans l'intention d'y faire allusion que Mazerolle, élève de Charles Gleyre, reprend le thème.

Les œuvres figurant la conquête romaine et la lutte des Gaulois permettent donc de réaliser des œuvres hautement patriotiques, dans le contexte du Second Empire où le Gaulois est déjà assimilé à l'Ancêtre.

D. Développement de l'iconographie gauloise : vers plus d'érudition ou plus de pittoresque

Parmi les sujets inspirés de l'époque gallo-romaine peints entre 1860 et 1870, nous observons le développement d'épisodes historiques variés et plus savants, rendu possible par une meilleure connaissance de cette période grâce aux publications des historiens et aux travaux scientifiques lancés par Napoléon III dans toute la France. Les peuples germaniques et bretons font l'objet de plusieurs œuvres qui se distinguent des autres par l'originalité du sujet. Le caractère inédit de la thématique prend ici le dessus sur l'approche patriotique.

Joseph Navlet, dont on a déjà constaté l'intérêt pour les sujets historiques rares, représente Arioviste, le chef des Suèves (des Gaulois germaniques), dans *Arioviste suspend sa marche contre César* (Paris, Salon de 1864, n° 1421). Pour cette toile (aujourd'hui disparue), Navlet s'inspire des *Commentaires de César*, et choisit de faire apparaître une nouvelle figure historique aux yeux du public. Plusieurs peintres s'intéressent aux Bretons, contemporains et voisins des Gaulois. Léopold Tabar représente en 1869 *Les Bretons vaincus par Agricola, qui ne voulant pas laisser aux mains des vainqueurs leurs femmes et leurs enfants, se décidèrent à les égorger* (loc. inc.) ; Henri-Jean Chasselat-Saint-Ange expose en 1864 *César apaisant une révolte des Bretons* (Paris, Salon de 1864, n° 363) ; Louis-Marie Baader présente en 1863 une *Révolte des Bretons et destruction de la colonie romaine de Camulodunum* (Paris, Salon de 1863, n° 64 ; Quimper, musée des beaux-arts). Seule cette dernière toile est localisée et connue par une reproduction : si son titre indique un ancrage historique dans la période gallo-

romaine, les accessoires évoquent bien davantage l'époque romaine, tandis que le décor est très médiéval. C'est peut-être cette modération dans le détail archéologique ainsi que la présence au premier plan d'un personnage figuré avec la nudité héroïque classique, qui valut à l'artiste une mention honorable par le jury du Salon¹³⁶. Baader propose un sujet qui est certainement un prétexte à la réalisation d'une œuvre académique inédite.

Mentionnons également un thème atypique dont l'existence découle directement des recherches archéologiques concernant l'époque gallo-romaine : en 1861, Léopold Tabar expose *Attila fait massacrer les prisonniers* (Paris, Salon de 1861, n° 2927), œuvre qui sera également choisie pour figurer à l'Exposition universelle de 1867 (n° 507). Il nous semble qu'un tel sujet est directement lié aux fouilles qui eurent lieu dès 1857 au niveau du camp de Châlons, identifié comme le lieu probable de la bataille des champs catalauniques¹³⁷. La toile, de surcroît, a été acquise sur la liste civile en 1864¹³⁸.

Autre thématique rare et originale, l'attaque mythique de la ville de Rome par les Gaulois, est représentée par deux peintres. Cette bataille est à l'origine de la création du *tumultus gallicus*, un état d'alerte instauré après le sac de la Ville en – 387, révélateur de la terreur qu'ils avaient inspirée aux Romains. C'est le sujet que développe Paul-Albert Baudouin : dans *Les oies du Capitole* (Mâcon, musée des Ursulines ; Paris, Salon de 1866, n° 91), les guerriers gaulois montent à l'assaut des remparts de la ville ; leurs torsos nus sont marqués par une puissante musculature. Casques ailés, peaux de bêtes, moustaches et chevelures rousses, qui correspondent déjà aux critères du stéréotype du Gaulois, permettent une identification rapide tout en évoquant leur barbarie. Dans cet épisode, les Gaulois sont présentés comme des guerriers victorieux.

Évariste Luminais choisit le même événement historique pour sa toile *En vue de Rome* (1870, Nancy, musée des beaux-arts ; Salon de 1870, n° 1822), bien qu'il adopte un parti très différent. Il représente une horde de guerriers portant lances et boucliers, se dirigeant vers la Ville Éternelle qui se déploie à l'arrière-plan. L'instant choisi précède l'attaque des Gaulois. Leur harnachement présente une très grande variété de casques et d'armes, sans grand souci archéologique. Luminais privilégie une approche anecdotique du sujet, influencé par la peinture de genre dont il était spécialiste.

¹³⁶ DUROX Cyrielle, RIOU Béatrice, *Au Salon ! Louis-Marie Baader, 1828-1920*, Morlaix, Musée de Morlaix, 2013, p. 21.

¹³⁷ VATAN Anne, « Le camp de Châlons et les fouilles de l'Empereur », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, t. 37, 2001, p. 85.

¹³⁸ GRANGER Catherine, *op. cit.*, p. 625.

Un grand nombre d'œuvres qui s'inscrivent dans cette veine pittoresque développent des scènes sur les mœurs des Gaulois, mieux connues grâce aux travaux historiques. L'intérêt des historiens pour ce peuple a conduit à leur valorisation en tant qu'ancêtres, et à l'accroissement des connaissances ethnographiques. Les auteurs décrivent la vie quotidienne, les mœurs, leur caractère et leur psychologie¹³⁹. Certaines œuvres restituent cette image pittoresque des Gaulois. Évariste Luminais, surnommé « peintre des Gaules », se spécialise dans ce type d'approches grâce à des toiles comme *Guerrier gaulois et sa compagne* (1865, Dijon, musée national Magnin), *Pillardes gaulois* (Langres, Langres, Musée d'art et d'histoire ; Paris, Salon de 1867) et *Vedette gauloise* (Nantes, musée des beaux-arts ; Paris, Salon de 1869, n° 1590)¹⁴⁰. Dans ces œuvres, l'accent est mis sur les costumes et les actions anecdotiques des personnages, au détriment d'un contexte historique secondaire. Dans la même veine, Xénophon Hellouin expose en 1869 des *Gaëls chassant* (1869, Châteauroux, musée Bertrand ; Salon de 1869, n° 1171) pour lesquels il dit son intention de figurer les mœurs : « *Je suis parvenu [...] à peindre un passage de mœurs des habitants primitifs de la Gaule* »¹⁴¹. Dominique Grenet représente des *Cavaliers senones fuyant dans leurs forêts* (Paris, Salon de 1865, n° 952), œuvre qui s'apparente à un paysage historique où les Gaulois apparaissent dans un éclat de lumière au centre de la toile : bien que l'artiste cite César en référence, son parti-pris est plus pittoresque qu'historique. Ces œuvres se rapprochent donc davantage de la peinture de genre que de la peinture d'histoire, bien que les personnages proviennent des temps reculés de l'histoire de France. Pour ces œuvres, la frontière entre les genres, et entre l'histoire et l'Histoire, est très incertaine. C'est particulièrement le cas avec Pierre de Coninck qui représente une scène inspirée d'une pratique superstitieuse mais qui est relatée par Amédée Thierry, auquel le peintre fait référence dans le livret du Salon...(*L'épreuve*, Lille, musée des beaux-arts ; Paris, Salon de 1868, n° 678. Le commentaire du livret est le suivant : « *"C'est le Rhin qui éprouve chez les Gaulois la sainteté du lit conjugal... Dans de mortelles angoisses la mère attend ce que décidera l'onde inconstante"* (Amédée Thierry, *histoire des Gaulois*) »)

Comme on vient de le voir, ces œuvres s'inspirant du peuple gaulois ont été rendues possibles par le travail des historiens et par la valorisation de la période de la guerre des

¹³⁹ Amédée Thierry est le premier à dresser un portrait véritablement ethnographique des Gaulois. GOUDINEAU Christian, *op. cit.*, 2001, p. 26.

¹⁴⁰ Voir DAUM Françoise (dir.), *Évariste Luminais, peintre des Gaules, 1821-1896*, Musée des Beaux-Arts, Carcassonne (18 octobre 2002-4 janvier 2003), Musée de l'Ardenne, Charleville-Mézières (14 février-11 mai 2003), 2003.

¹⁴¹ Lettre d'Hellouin au comte de Nieuwerkerke, 8 mai 1869. AN, F²¹/147 (Dossier Xénophon Hellouin, *Gaëls chassant*).

Gaules par Napoléon III ; la population se familiarisant avec ces temps reculés, des approches nouvelles émergent, par un traitement pittoresque ou par le recours à des sujets inédits et savants.

III. L'influence de la politique internationale du Second Empire

Grâce aux progrès des transports et de la circulation des informations, au développement de l'édition et de la presse, l'accès à la connaissance est largement facilité au XIX^e siècle. De ce fait, le peuple pouvait aisément se tenir informé des événements en matière de politique internationale, et voit s'élargir sa vision du monde. Il peut lire dans les journaux des comptes rendus des conflits, des accords passés avec les différentes puissances européennes, ou encore des expéditions coloniales envoyées à travers le monde. Il est renseigné sur la venue des souverains étrangers, sur les déplacements de Napoléon III, sur l'expansionnisme du pays et sur les affrontements que cela implique à l'échelle internationale. L'Exposition universelle constituait notamment un moment de déploiement de stratégies diplomatiques où le public pouvait – bien que de loin – observer les alliances entre les pays ou les rivalités à l'œuvre. La représentation de ces jeux de pouvoirs entre souverains par des artistes qui avaient donc une vision plus précise de la politique internationale s'est fréquemment faite à travers le prisme de l'Histoire.

A. Diplomatie et conflits : François I^{er} et Charles Quint, une image des jeux de pouvoir

Entre 1860 et 1870, l'iconographie de François I^{er} face à Charles Quint a servi de support à l'expression d'un archétype des rivalités qui opposent deux hommes et deux États. Ces œuvres, qui sont élaborées dans un contexte où la politique internationale est visible chaque jour dans la presse, comportent une dimension historiciste.

François I^{er}, dont nous avons vu qu'il incarne le roi cultivé, est également vu comme le Roi Très-Chrétien, humaniste mais aussi guerrier. Sa rivalité avec Charles Quint a pris corps dans de nombreux événements historiques, en particulier l'emprisonnement du roi français après sa défaite face à l'Empire germanique lors de la bataille de Pavie (1525). François I^{er} est érigé en modèle monarchique et sa popularité s'accroît considérablement au XIX^e siècle¹⁴². Les peintres s'emparent de son histoire et le représentent très fréquemment dans la première moitié du siècle (soixante-dix-huit toiles entre 1802 et 1850¹⁴³). Charles Quint ne bénéficie pas de la même attention, mais il figure tout de même dans vingt-huit toiles. L'opposition

¹⁴² PUPIL François, *Le Style Troubadour*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985, p. 366.

¹⁴³ « Indexation des personnages historiques des Moyen Âge, XVI^e et XVII^e siècles représentés dans les œuvres exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850 », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *op. cit.*, cd-rom.

entre les deux souverains y apparaît régulièrement¹⁴⁴. Sous le Second Empire, François I^{er} passionne toujours (neuf œuvres), et l'on constate un véritable essor des sujets inspirés par Charles Quint¹⁴⁵ : entre 1852 et 1860, quatre toiles sont présentées au Salon, et au cours de la décennie suivante le chiffre augmente à neuf œuvres. L'intérêt des artistes pour les deux souverains, assez nouveau pour Charles Quint et plus traditionnel pour François I^{er}, peut s'expliquer par leur volonté de renouveler les sujets des peintures, mais aussi par les correspondances historiques que permet un tel sujet : les jeux de pouvoir qui opposent ou allient les deux monarques du XVI^e siècle peuvent être transposés à ceux qui se jouent sous le Second Empire entre Napoléon III et les autres chefs d'État.

Plusieurs artistes s'intéressent aux ruses politiques mises en place par les deux souverains. Ainsi, Éléonore-Auguste Carliez représente *François I^{er} et Triboulet* (Paris, Salon de 1868, n° 419) et fait ajouter un court texte dans le livret du Salon pour expliciter la scène : le bouffon dit au roi que Charles Quint est bien fou de demander à traverser le royaume de France au vu de leur rivalité (il devait passer par la France pour mater la révolte de Gand, en 1539¹⁴⁶), mais que François I^{er} serait plus fou encore d'accepter. Or, c'est précisément ce qu'il fera : la toile montre donc l'audace inconsidérée de l'Empereur, mais ne vante pas non plus les choix du Roi. Ainsi, Carliez semble mettre en lumière la forme d'absurdité qui se dégage de ces calculs stratégiques. La toile d'Édouard Hamman est en revanche plus franchement en faveur de François I^{er} : dans *Les contes de Marguerite d'Angoulême* (Paris, Salon de 1861, n° 1437), toile non localisée pour laquelle seul le texte du livret du Salon nous donne des indications, le peintre figure le roi français en captivité, à la suite de son emprisonnement à Madrid à l'issue de la bataille de Pavie. Montrer un souverain emprisonné induit la condamnation morale du coupable. Charles-Henri Pille présente également Charles Quint comme un personnage perfide dans *Jean-Frédéric, électeur de Saxe, prisonnier de Charles-Quint, jouant aux échecs et continuant sa partie au moment où le duc d'Albe lui annonce sa condamnation à mort* (Paris, Salon de 1866, n° 1552), où c'est un autre prince qui là encore se retrouve prisonnier. Les toiles mettant en scène la duchesse d'Étampes sont un moyen détourné d'illustrer les formes que prend la rivalité entre l'Empereur germanique et le roi français : après que François I^{er} a confié à Charles Quint que la duchesse le poussait à se

¹⁴⁴ GIRAULT Pierre-Gilles, « L'image de François I^{er}, des galeries royales aux Salons parisiens, 1610-1899 », in GIRAULT Pierre-Gilles (dir.), *op. cit.*, p. 40-41.

¹⁴⁵ Sur l'iconographie de Charles Quint au XIX^e siècle, voir l'article de LOBSTEIN Dominique, « L'image de Charles Quint dans les Salons parisiens du XIX^e siècle », *Bulletin de la Société Franco-Japonaise d'Art et d'Archéologie*, n° 22, 2002, p. 5-19.

¹⁴⁶ SIRINELLI Jean-François, COUTY Daniel (dir.), *Dictionnaire de l'Histoire de France*, Paris, Larousse, 1999, tome I, p. 634.

venger de son emprisonnement, l'Empereur tente d'acheter la femme en lui offrant un bijou précieux. La scène, qui permet d'ajouter une dimension galante, plaît aux artistes : Pierre-Charles Comte (*Charles Quint et la duchesse d'Étampes*, Paris, Salon de 1863, n° 440) et Joséphine Houssay (*Charles Quint et la duchesse d'Étampes*, Paris, Salon 1870, n° 1388) ont tous deux repris ce sujet où le prince de Habsbourg est critiqué pour ses tentatives de manipulation. Le même point de vue semble adopté dans une autre toile d'Édouard Hamman, *Les dames de Sienne travaillant aux retranchements de la ville assiégée par Charles-Quint et Côme de Médicis, en 1553* (Paris, Salon de 1864, n° 911), où la confrontation entre les figures féminines et l'assaillant renforce l'image négative attribuée à ce dernier. Ces œuvres sont principalement en faveur de François I^{er} et s'inscrivent dans une logique partisane de défense du roi français contre les manipulations des rivaux étrangers.

D'autres artistes, en revanche, construisent une opposition entre les deux souverains dont Charles Quint ressort valorisé. C'est le cas d'Édouard Hamman, spécialiste de ces sujets, qui expose au Salon de 1863 deux toiles qui fonctionnent en pendants. Toutes deux représentent des scènes de la jeunesse des souverains. Dans *Enfance de François I^{er}, le départ pour la chasse (Angoulême, 1507)* (1863, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts ; Paris, Salon de 1863, n° 877), le futur roi alors François d'Angoulême est figuré en compagnie d'une femme sur la terrasse d'un château. Une servante achève d'habiller le jeune homme qui s'apprête à partir à la chasse. Élégance et festivités sont au cœur de cette toile, qui apparaît comme moins favorable au futur roi une fois comparée à la seconde peinture d'Hamman, *Enfance de Charles-Quint, une lecture d'Érasme (Bruxelles, 1511)* (1863, Paris, musée d'Orsay ; Salon de 1863, n° 553). Sur la gauche sont Charles Quint et Marguerite d'Autriche, sœur de Philippe de Habsbourg, qui s'était chargée de former le futur empereur alors très jeune. Sur la droite et entièrement vêtu de noir, Érasme fait une lecture. Tout autour se trouvent des membres de la cour. La scène se déroule dans un intérieur richement décoré, et très finement rendu par Hamman. Ce dernier apporte un soin particulier aux personnages, dont un critique avait admiré la vérité psychologique : « *Charles, sous ses cheveux roux, a le visage fin, curieux et presque ouvert. [...] Quant à Érasme, il est saisi avec vérité. [...] Nous trouvons dans cette scène historique un véritable commentaire par le pinceau de ce que fut le maître et de ce que sera l'élève* »¹⁴⁷. L'opposition entre le jeune homme studieux et un peu puritain et l'autre galant et joueur a pu être perçue comme une manière de souligner la superficialité du faste impérial de Napoléon III¹⁴⁸. Cependant, l'*Enfance de Charles-Quint* est

¹⁴⁷ LACROIX O., *Les beaux-arts en Belgique, exposition universelle de 1867 illustrée*, p. 180-181.

¹⁴⁸ LOBSTEIN Dominique, « L'image de Charles Quint... », *art. cit.*, p. 13.

acquise par l'État qui n'y aura donc pas perçu cette critique, et nous avons vu que les autres toiles d'Hamman semblent indiquer un parti en faveur de François I^{er}. Hamman est un peintre originaire de Belgique dont le territoire faisait partie de l'Empire de Charles Quint, ce qui pourrait expliquer l'image positive proposée par ce dernier.

Cette approche révèle une vision transnationale de l'Histoire, que nous avons déjà observée pour Marie Stuart et qui semble à l'œuvre dans ces sujets également. L'expatriation des artistes est fréquente et nombreux sont ceux qui sont attirés par Paris au XIX^e siècle. Ce facteur contribue au développement d'une conception transfrontalière de l'Histoire, ou de choix de sujets moins strictement français. De plus, l'opinion sur Charles Quint de ces artistes qui n'ont pas été élevés en France est certainement plus positive que celle des partisans du vaincu de Pavie. Ainsi, la scène de la mort de Charles Quint dans un couvent en Espagne est représentée par deux peintres espagnols qui exposent au Salon de Paris : Rogelio de Egusquiza figure l'empereur retiré dans son monastère où il meurt en 1558 (*Charles-Quint au monastère de Saint Just* ; Paris, Salon de 1868, n° 922), tout comme Manuel de Garay (*Charles Quint à Saint-Just* ; Paris, Salon de 1870, n° 1128). Un Italien, Federico Faruffini, présente en 1866 un sujet très proche (*Charles Quint et son fils Don Juan à Saint-Yuste* ; Paris, Salon de 1866, n° 687). Si les peintres étrangers s'attachent à l'instant de la mort réconciliatrice, les Français qui figurent Charles Quint semble préférer des moments qui précèdent : Pierre-Charles Comte peint *Charles-Quint après son abdication, et avant de se retirer au couvent de Saint-Just, va revoir le château de Gand où il a été élevé* (Paris, Salon de 1866, n° 438). Pierre-Antoine Labouchère s'intéresse davantage à l'homme politique : il expose en 1866 *Charles-Quint, son fils Philippe et le cardinal de Granvelle délibérant sur quelque grand acte politique, à Bruges* (Paris, Salon de 1866, n° 1064) : l'expression « grand acte » trahit une certaine admiration, sans que nous puissions le confirmer (la toile n'est pas localisée)¹⁴⁹.

L'État prend une position intéressante vis-à-vis de cette iconographie, puisque la seule toile acquise parmi celles que nous avons citées est celle d'Hamman, *Enfance de Charles-Quint, une lecture d'Erasme (Bruxelles, 1511)*. Rappelons également l'achat par l'État d'une toile de Pierre-Jules Jollivet qui a figuré au Salon de 1834 (*Derniers instants de Philippe II*, n° 1046). Elle est acquise en 1868 en vente aux enchères : le dossier des archives nationales

¹⁴⁹ On peut également s'interroger sur le fait que Labouchère était dit « peintre protestant » ; or Charles Quint, catholique, a exercé une répression contre les « hérétiques ». Nous ne pouvons toutefois pas affirmer que le peintre présente l'Empereur négativement : il peut s'être intéressé au personnage historique sans prendre de parti-pris religieux, ce que le terme « politique », dans le titre, laisse penser.

précise deux titres pour l'œuvre, *Mort de Charles Quint* ou *Derniers instants de Philippe II*¹⁵⁰. Ainsi, l'Administration pensait acquérir probablement une seconde scène sur Charles Quint. Était-ce une manière de prouver la bonne foi de la France dans sa volonté d'établir des relations de confiance dans l'échiquier européen ? L'achat à un peintre belge, Hamman, de sa toile sur le souverain rival plutôt que celle sur François I^{er} semble vouloir dire que la France du Second Empire ravale un nationalisme forcené au profit de relations internationales apaisées.

L'iconographie de François I^{er} et Charles Quint permet de développer des sujets marqués par un historicisme en faveur du souverain français (François I^{er}, et par assimilation Napoléon III), et révèle aussi une approche internationale de ces thèmes par les peintres dont une bonne partie est constituée d'expatriés. Ils donnent ainsi une dimension transnationale à ces questions de jeux de pouvoirs politiques.

B. Questions de colonisation

La politique de colonisation sous le Second Empire s'inscrit dans la continuité des régimes précédents, mais se distingue par l'importance de son développement : en dix-huit ans de règne, Napoléon III multiplie par trois la superficie du domaine colonial¹⁵¹. Ces vues expansionnistes sont pour lui un moyen de satisfaire les attentes de tous, « *les militaires, en quête de gloire et de promotions rapides, les catholiques, reconnaissants du soutien apporté aux missions par le régime impérial, les candidats à la colonisation de pays neufs* », ainsi que l'écrit Pierre Milza¹⁵². L'Empereur « champion des nationalités », réorganise l'administration coloniale dès 1854 et mène des actions en Afrique dès le début du Second Empire, en Asie et au Mexique (à partir de 1861)¹⁵³. Cette politique extérieure¹⁵⁴ servait avant tout à exhausser le prestige de la France sur l'échiquier mondial, et elle était donc largement relayée par la presse.

La peinture se fait l'écho de ces entreprises, ce que l'on observe dans plusieurs toiles. Toutes sont issues d'initiatives des artistes, à l'exception d'une unique commande spécifique du gouvernement pour Versailles à Alexandre Leloir d'un sujet en lien avec la colonisation,

¹⁵⁰ AN, F²¹/150 (Dossier Pierre-Jules Jollivet, *Les derniers moments de Philippe II/la mort de Charles Quint*).

¹⁵¹ MARTIN Jean, « Colonies », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 313-314.

¹⁵² MILZA Pierre, *Napoléon III*, Paris, Perrin, 2006 (2004), p. 625.

¹⁵³ Sur la politique coloniale du Second Empire, voir *idem*, p. 624-648.

¹⁵⁴ Pour un approfondissement sur ce sujet, voir LÉANCA Gabriel (dir.), *La politique extérieure de Napoléon III*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Un épisode de la conquête des Canaries (1868, Angers, musée des beaux-arts ; Paris, Salon de 1868, n° 1538).

L'essor de l'iconographie de Christophe Colomb sous le Second Empire est révélateur de l'influence de la politique coloniale sur les artistes. Les relations et les échanges entre la France et les États-Unis en sont peut-être également la raison¹⁵⁵. Les œuvres sur ce sujet sont nombreuses : six sont présentées au Salon entre 1857 et 1859¹⁵⁶, et onze entre 1860 et 1870. Les tableaux se multiplient donc après 1857, à mesure que la politique coloniale s'intensifie et que les expéditions sont envoyées. Nous dénombrons donc dix-sept toiles illustrant des épisodes de la vie de Christophe Colomb entre 1857 et 1870, chiffre supérieur aux quatorze toiles peintes entre 1802 et 1850¹⁵⁷.

Le thème du retour victorieux de Christophe Colomb est exploité par deux artistes. Eugène Devéria achève en 1860 la toile *La réception de Christophe Colomb par Isabelle et Ferdinand* (1860, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot ; Paris, Salon de 1861, n° 887). L'œuvre est commandée par l'État à Devéria, mais en réalité le sujet a été suggéré par ce dernier, ce qu'un courrier révèle : « *Le sujet que je voudrais exécuter sur vos ordres est le premier retour de Christophe Colomb et sa réception par Isabelle et Ferdinand avec les spécimens, hommes et choses du royaume qu'il vient de leur préparer* »¹⁵⁸. Il représente le retour de Colomb en Espagne, où il est reçu par les souverains Ferdinand et Isabelle qui avaient financé son expédition. L'œuvre est marquée par un foisonnement de personnages et de richesses de toutes sortes, où l'exotisme règne en maître. Devéria construit une scène qui met en valeur à la fois l'explorateur courageux dont la témérité lui permit de ramener des richesses incroyables, et à la fois l'intelligence de ce gouvernement qui a rendu ces découvertes possibles. Cela répond assez bien aux messages passés par l'État à propos de la colonisation ; l'image positive véhiculée par la toile rejaillit sur le gouvernement qui l'a commandée. Les entreprises colonisatrices incitent donc les artistes à développer des épisodes variés de l'épopée de Colomb.

¹⁵⁵ Dominique Lobstein écrit que l'augmentation du nombre d'œuvres représentant Christophe Colomb est un « probable reflet d'une meilleure connaissance et de relations plus suivies avec l'Amérique », LOBSTEIN Dominique, *Claudius Jacquand, les Derniers moments de Christophe Colomb*, Paris, Somogy, 2011, p. 12.

¹⁵⁶ LATIL François-Vincent, *Christophe Colomb*, Salon de 1859, n° 1786 ; LAUGÉE Désiré-François, *Christophe Colomb au couvent de Sainte-Marie de Rabida*, Salon de 1859, n° 1794 ; COLIN Alexandre-Marie, *Première arrivée de Christophe Colomb en Espagne*, Salon de 1857, n° 567 ; DEBON Hippolyte, *Christophe Colomb*, Salon de 1857, n° 699 ; MARÉCHAL Laurent-Charles, *Colomb ramené du Nouveau-Monde*, pastel, Salon de 1857, n° 1823 ; MERINO Ignacio, *Christophe Colomb et son fils Diégo demandant l'hospitalité au courant franciscain de Sainte-Marie de la Rubida (Espagne)*, Salon de 1857, n° 1911.

¹⁵⁷ « Indexation des personnages historiques des Moyen Âge, XVI^e et XVII^e siècles représentés dans les œuvres exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850 », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *op. cit.*, cd-rom.

¹⁵⁸ Lettre d'Eugène Devéria (s. d.), AN, F²¹/75 (Dossier Devéria).

Trois autres artistes s'intéressent aux moments qui entourent la découverte de Colomb, ce qui leur permet de le présenter comme un homme providentiel, seul capable d'un tel accomplissement : Laurent-Didier Detouche nous indique dans le livret du Salon qu'il représente la victoire du navigateur malgré la perte de confiance de son équipage, dans *Christophe Colomb* (Paris, Salon de 1864, n° 576, « *Le 30 septembre 1492, son équipage se révolta contre lui et l'Amérique fut découverte 12 jours après* »). Antoine-Dominique Magaud figure Christophe Colomb à l'instant de la découverte : *Christophe Colomb, 1492* (1861, Marseille, musée des beaux-arts). Commande du Cercle religieux de Marseille, cette œuvre est le pendant de son *Charlemagne et Alcuin*. Suite à un long voyage en mer – les navires sont visibles à droite –, le navigateur vient de poser le pied sur cette terre nouvelle, et ses compagnons et lui s'agenouillent pour prier. Colomb tient un drapeau blanc qui se déploie dans son dos, ce qui contribue à faire ressortir le haut de son corps et attire le regard sur son visage. Derrière lui, deux hommes debout brandissent un second drapeau brodé aux initiales des souverains espagnols Ferdinand et Isabelle. Celui de gauche porte un regard inquiet vers la forêt proche, tandis que deux autres personnages la scrutent et s'interrogent dans le registre inférieur gauche. La toile montre l'importance majeure d'une telle découverte, et le talent de son instigateur qui est figuré dans une attitude presque christique. Enfin, Charles Richard-Cavaro développe une anecdote qui permet d'insister sur le génie de Colomb. Le texte qui accompagne son *Christophe Colomb* (Paris, Salon de 1867, n° 1283) dans le livret du Salon est la citation d'un passage de l'ouvrage de Washington Irving : « *Alors il frappa l'œuf sur la table, cassa le bout et le fit tenir sur l'extrémité tronquée* ». La phrase suivante éclaire le sens de cette démonstration : « *C'était faire entendre d'une manière bien simple que, le Nouveau-Monde une fois découvert, rien ne semblait plus facile aux imaginations vulgaires* »¹⁵⁹. L'explorateur est figuré comme un homme providentiel.

Deux toiles concernent la période précédant le départ de Colomb, dans lesquelles les peintres insistent sur sa persévérance dans la mise en place de son expédition : en 1863, le Péruvien Ignacio Merino expose au Salon *Christophe Colomb devant les docteurs de Salamanca* (1863, Lima, Pinacothèque municipale ; Paris, Salon de 1863, n° 1310). Après avoir séduit le roi d'Espagne par son idée de voyage, Colomb est contraint de l'exposer dans tous les détails afin de convaincre le Conseil de Salamanque constitué des plus grands savants, ainsi que l'explique Irving (source possible du peintre, bien que les ouvrages se multiplient après 1855)¹⁶⁰. Merino représente Colomb détaillant avec force gestes son

¹⁵⁹ IRVING Washington, *Voyages et aventures de Christophe Colomb*, Tours, Mame et cie, 1839, vol 1, p. 109.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 94-95.

expédition ; il est entouré par les savants qui écoutent tout en consultant ouvrages et manuscrits : ils reconnaîtront la valeur du projet, et permettront à Colomb de lancer sa première expédition. L'image prégnante ici est sa qualité de vainqueur des plus grands esprits du temps.

Alfred Dehodencq réalise pour sa part une toile inspirée d'une scène qui précède l'expédition de Colomb, quand il se rend en retraite au couvent de Rabida et où il lui fut conseillé de demander à la reine Isabelle de financer le voyage : *Christophe Colomb arrivant au couvent de la Rabida (Espagne)* (Paris, Salon de 1864, n° 528). Le biographe du peintre, Gabriel Séailles, nous apprend que Dehodencq effectue de fréquents voyages en Espagne, rencontre la famille royale de Séville, se voit commander des toiles sur Christophe Colomb ; à la suite d'un retour en France en 1863, il peint et expose son grand tableau où Colomb arrive à Rabida. La description de la découverte du couvent par Dehodencq que transcrit Séailles révèle l'intention du peintre :

*« Le lendemain, nous partions pour Huelva et Palos, petit port aujourd'hui, très important autrefois, où Christophe Colomb s'embarqua enfin pour aller découvrir l'Amérique. Après y être resté deux jours et avoir visité le couvent où ce pauvre grand homme, rebuté de tous côtés, regardé comme fou et dans la dernière misère, trouva l'hospitalité et des protecteurs, nous partîmes pour Lisbonne. »*¹⁶¹

Dehodencq représente en effet le moment de l'arrivée de Christophe Colomb, en haillons, soutenu par son jeune fils. Séailles insiste sur l'importance du front de l'explorateur, très dégagé et qui accroche la lumière : *« Ce que l'on voit d'abord de lui, c'est le front qui se détache dans la lumière, comme éclairé par le rayonnement du génie intérieur »*¹⁶². Le futur explorateur attire l'attention de plusieurs personnages qui l'observent avec intérêt, notamment le prieur qui va bientôt l'accueillir. Le couvent de Rabida incarne ainsi la protection du génie incompris. L'œuvre est acquise sur la liste civile en 1864 pour 4000 francs.

Toutes ces œuvres mettent en avant le talent et l'opiniâtreté récompensée de Colomb, qualités à l'origine de découvertes fondamentales et nécessaires. Cette image positive du colonisateur rejaillit sur le chef d'État qui s'inscrit dans son héritage en poursuivant les explorations et les conquêtes de terres lointaines : Napoléon III est donc à percevoir comme un autre Christophe Colomb.

¹⁶¹ Lettre du 8 juin 1853, cité dans SÉAILLES Gabriel, *Alfred Dehodencq, l'homme et l'artiste*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1910, p. 89.

¹⁶² *Idem*, p. 144-145.

Quelques toiles abordent enfin la triste et solitaire fin de vie de Colomb, marquée par le dédain des souverains qui l'avaient auparavant soutenu. Le sujet est totalement absent de l'iconographie colombienne avant 1850, peut-être parce que la France a principalement été sous régime monarchique et que la critique d'une royauté pouvait être risquée dans ce contexte¹⁶³. Deux œuvres sont présentées au Salon de 1861 par deux artistes étrangers : Edward May, *Derniers jours de Christophe Colomb* (Paris, Salon de 1861, n° 2161) et Ignacio Merino, *Derniers adieux de Christophe Colomb à son fils Fernando* (Paris, Salon de 1861, n° 2209). En 1870, Claudius Jacquand présente une toile sur le même sujet : *Christophe Colomb sentant sa fin approcher, montre à son fils les chaînes dont il a été autrefois chargé, et lui ordonne de les ensevelir avec lui dans son cercueil* (Paris, Salon de 1870, n° 1427). Dans chacun de ces tableaux, le choix du moment de la mort permet de rappeler la versatilité des faveurs d'un souverain : au retour de la dernière expédition de Colomb en 1504, la reine Isabelle est décédée et Ferdinand se désintéresse du sort de l'explorateur qui, atteint par la maladie, se retire dans un grand isolement marqué par un sentiment d'abandon. Dominique Lobstein, qui a consacré un ouvrage à l'œuvre de Jacquand¹⁶⁴, voit dans le choix de ce sujet une critique « *de l'ingratitude des dirigeants à un moment où le gouvernement impérial montrait des signes évidents de faiblesse* »¹⁶⁵. Cette idée intéressante semble toutefois entrer en contradiction avec le fait que Jacquand sollicite l'acquisition de sa toile auprès du ministre des beaux-arts qui lui donne satisfaction (elle est acquise pour 3000 francs). Le peintre va même jusqu'à refuser la vente à un acheteur privé pour laisser la primeur à l'État : « *J'étais si plein de confiance en votre bienveillante promesse, que j'ai refusé de traiter pour la vente de Colomb pour un amateur* »¹⁶⁶. L'abandon de la confiance des souverains espagnols est en revanche plus nette dans la toile de Charles-Allen Duval qui représente l'*Arrestation de Christophe Colomb* (Paris, Salon de 1861, n° 1002) : alors que le gouvernement l'avait été nommé vice-roi des Indes et gouverneur général des territoires découverts, on envoie Francisco de Bobadilla enquêter sur la gestion de Colomb : le nouveau gouverneur fait alors emprisonner l'amiral qui est ensuite renvoyé en Espagne.

L'iconographie abondante et variée de Christophe Colomb sous le Second Empire reflète la politique coloniale de ce dernier ; si certaines œuvres semblent formuler une critique, la

¹⁶³ C'est du moins ce qu'avance Dominique Lobstein : « *La présence d'un roi sur le trône de France ne permettait d'évoquer que des détails anecdotiques de la vie de l'explorateur et pas du tout les relations difficiles qu'il put entretenir parfois avec Ferdinand d'Aragon et Isabelle la Catholique* », LOBSTEIN Dominique, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁴ *Idem*, 2011.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶⁶ Lettre de Claudius Jacquand du 10 juin 1870 au directeur des beaux-arts (AN, F²¹/149, Dossier Claudius Jacquand, *Christophe Colomb*).

plupart vante les mérites du conquérant. Les acquisitions régulières par l'État encouragent d'autant plus les artistes à traduire ce type de sujets qui font écho à ses entreprises extérieures.

IV. Le recours à l’histoire pour critiquer le régime

Les toiles à sujet historique ont un rapport plus ou moins direct avec l’État, avec sa politique ou ses diverses entreprises. Ces œuvres sont créées en lien avec le contexte historique dans lequel vivent les artistes ; ils sont influencés par des thématiques qui émergent grâce au régime impérial. Nous avons vu que certains peintres ont recours à l’Histoire pour véhiculer des idéologies ou s’ancrer dans un mouvement de pensée historique (partie II, chapitre 2). Attendu que les artistes cherchent l’obtention d’acquisitions, l’utilisation du passé de la France dans un but historiciste entre 1860 et 1870 est majoritairement en faveur du gouvernement. D’autres en revanche, plus subversifs, réalisent des toiles où l’Histoire – passée ou contemporaine – sert de vecteur à des contestations formulées à l’encontre de l’État. Ces œuvres sont plus rares : si quelques-unes ont fait couler l’encre, d’autres comportent des critiques plus discrètes et parfois plus délicates à identifier¹⁶⁷.

A. Peindre l’histoire pour critiquer Napoléon III et son empire

La restauration de l’Empire derrière la figure de Napoléon III et la politique menée par ce dernier n’ont pas été au goût de tous les artistes. Si les opinions républicaines de certains ne les ont pas empêché de composer avec le gouvernement impérial, comme Arnold Scheffer, d’autres opposants ont osé peindre des toiles où la condamnation de l’Empereur est évidente. Républicain convaincu, Édouard Manet réalise plusieurs œuvres où des critiques sont à peine dissimulées derrière un épisode historique¹⁶⁸. Dans *L’Exécution de Maximilien* (1868, Mannheim, Kunsthalle), le peintre aborde l’histoire contemporaine et crée une œuvre séditeuse à l’encontre de la politique extérieure du Second Empire menée au Mexique¹⁶⁹, expédition qui va conduire à l’exécution le 19 juin 1867 par la milice locale de l’archiduc Maximilien, installé sur le trône par Napoléon III après avoir destitué le président Juarez Bénito et pris le contrôle du pays par la force. L’erreur stratégique de l’Empereur des Français

¹⁶⁷ Nous avons donc choisi de citer les œuvres pour lesquelles les artistes ont formulé des critiques évidentes, afin d’éviter de basculer dans la surinterprétation.

¹⁶⁸ Plusieurs autres œuvres de Manet semblent porteuses d’un message politique, comme *Mademoiselle V... en costume d’espada* (1862, Metropolitan Museum of Art) et *Homme mort*, dit aussi *Torero mort* (vers 1864, Londres, National Gallery of Art). Sur ce point, voir ELDERFIELD John, *Manet and the execution of Maximilien*, cat. exp., Museum of Modern Art de New York (5 novembre 2006-29 janvier 2007), New York, Museum of Modern Art, 2007, p. 38-41.

¹⁶⁹ MILZA Pierre, *op. cit.*, 2006 (2004), p. 636-648.

– il retire les troupes du corps expéditionnaire en 1867 et laisse Maximilien à la merci des partisans de Juarez – précipite la fin du Second Empire¹⁷⁰.

Manet immortalise l'issue tragique de cette expédition désastreuse, la mort de Maximilien, dans une série de toiles débutée en 1867 et qui ont été bien étudiées par les chercheurs depuis le début des années 1980¹⁷¹. Si les premières œuvres s'apparentent à des travaux préparatoires¹⁷² en raison de leur facture pâteuse et peu précise, la dernière, datée de 1868-69, est davantage achevée et c'est d'ailleurs celle-ci qu'il présentera lors d'une exposition à New York en 1879 (*Exécution de l'empereur Maximilien*, 1868–69, huile sur toile, Kunsthalle Mannheim). Dans cette œuvre, le peloton d'exécution composé de huit soldats occupe toute la moitié droite, tandis qu'à gauche se trouvent Maximilien et deux de ses généraux. Tous sont disposés devant un mur gris surmonté de tuiles, d'où un groupe de personnages locaux observe la scène avec une curiosité parfois teintée d'effroi. Dans le registre supérieur, un paysage boisé à peine esquissé crée une ouverture vers l'arrière-plan. Pamela M. Jones a analysé l'évolution entre les différentes versions de la toile¹⁷³ : si les exécuteurs étaient initialement en tenue de guérilleros, ils portent finalement un uniforme militaire très proche de celui des Français. De plus, les photographies du peloton ayant été diffusées peu après l'achèvement de la première version, Manet modifie les suivantes pour rendre l'œuvre plus fidèle à ces reproductions. Car c'est bien son intention : au-delà de l'expression de valeurs universelles (passion, mort, martyr), Manet relate l'événement dans sa réalité la plus crue¹⁷⁴. La proximité entre les deux groupes, guérilleros et victimes, crée une tension renforcée par le choix de l'instant même du tir et par le voyeurisme du public, auquel

¹⁷⁰ Pour un historique de l'intervention au Mexique et de la place de Manet au sein de ces événements, voir le chapitre « Art of intervention », dans l'ouvrage suivant : ELDERFIELD John, *op. cit.*, p. 24-59. Sur la politique extérieure de Napoléon III et le cas du Mexique qui a inspiré Manet, voir STRANG Meredith J., « Napoleon III : the fatal foreign policy », in Cat. exp., *Edouard Manet and the Execution of Maximilian*, Bell gallery, List Art Center, Brown University, Providence (Rhode Island) (21 février-22 mars 1981), Providence, Brown University, 1981, p. 83-99.

¹⁷¹ Voir notamment les trois catalogues d'expositions consacrées à cette série : Cat. exp., *Edouard Manet...op. cit.*, 1981. WILSON-BAREAU Juliet, HOUSE John, JOHNSON Douglas, *Manet : The execution of Maximilian : painting, politics and censorship*, cat. exp., Londres, National Gallery (1^{er} juillet-27 septembre 1992), Londres, National Gallery Publ., 1992. ELDERFIELD John, *op. cit.*

¹⁷² *Exécution de l'empereur Maximilien*, 1867, huile sur toile, H. 195,9 ; L. 259,7 cm, Museum of Fine Arts, Boston. *Exécution de l'empereur Maximilien*, 1867–68, huile sur toile, H. 193 ; L. 284 cm, The National Gallery, London. *Exécution de l'empereur Maximilien*, 1868–69, huile sur toile, H. 48 ; L. 58 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. Cette dernière est une étude préparatoire pour la toile de Mannheim.

¹⁷³ JONES Pamela M., « Structure and meaning in the *Execution* series », in Cat. exp., *Edouard Manet...op. cit.*, 1981, p. 10-21. Voir aussi RUBIN James Henry, *Manet*, Paris, Flammarion, 2011, p. 223-232.

¹⁷⁴ MAI Ekkehard, « Manet et la peinture d'histoire : "allégorie réelle" et "modernité" », in MAI Ekkehard (dir.), *Triomphe et mort du héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Musée des beaux-arts de Lyon, Electa, 1988, p. 130-143.

le spectateur de la toile est apparenté¹⁷⁵. Maximilien est affublé d'un sombrero, lui qui fut le seul à vouloir rester au Mexique malgré le départ des troupes : il suscite ainsi un sentiment de pitié, accentué par le geste de soutien – tous trois se tiennent la main. S'il n'est pas héroïsé, il est du moins présenté comme un martyr, une victime. Le choix de l'uniforme pour les soldats du peloton d'exécution suggère que le véritable bourreau est moins Benito Juarez que Napoléon III, ainsi que l'a souligné Zola : « *J'ai remarqué que les soldats fusillant Maximilien portaient un uniforme presque identique à celui de nos troupes. [...] Un artiste osait mettre sous les yeux une ironie si cruelle, la France fusillant Maximilien !* »¹⁷⁶. Tout mauvais monarque qu'il fut, son choix de rester au Mexique au risque de mourir lui ont conféré l'image d'un martyr. Le choc de cet événement annonce la fin proche de l'Empire¹⁷⁷. Le tableau de Manet critique ouvertement le régime, il est donc censuré et Manet ne pourra pas l'exposer au Salon de 1869 comme il l'avait envisagé¹⁷⁸. Le choix d'un format considérable (H. 252 ; L. 302 cm), réservé à la peinture d'histoire qui est de fait associée à l'État, aurait sans doute accentué le scandale d'une critique à peine voilée. L'épreuve lithographique est également interdite. À l'inverse, Jean-Marc Chamérat expose au Salon de 1868 (posthumément, il décède en avril de cette année) *L'Empereur Maximilien au couvent des Capucins* (n° 467) et *Le soir de l'exécution de l'Empereur Maximilien (Queretaro, le 19 juin 1867)* (n° 468), deux toiles certainement très consensuelles et acceptées par le jury¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Dans son article sur *Les Derniers moments de Maximilien* par Jean-Paul Laurens, Nelly Archondoulis-Jaccard insiste sur le caractère événementiel et documentaire de la toile de Manet par opposition à celle de Laurens. ARCHONDOULIS-JACCARD Nelly, « *Les Derniers moments de Maximilien* de Jean-Paul Laurens, une réécriture de l'événement adapté au "goût social" », in DELPORTE Christian, DUPRAT Annie (dir.), *L'événement, images, représentations, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003, p. 179-192.

¹⁷⁶ ZOLA Émile, « Coups d'épingle », *La Tribune*, 4 février 1869, n° 35, cité dans RUBIN James Henry, *op. cit.*, p. 230.

¹⁷⁷ « *Parce que le glas du malheureux archiduc [...] semblait sonner également celui d'une régime tout en faux-semblants, il y eut en France, en cet été 1867, une prise de conscience de la précarité des choses, un sentiment diffus d'inquiétude, un malaise qui ne cesserait plus de se répandre, à tous les niveaux de l'État et de la société, jusqu'au désastre final de Sedan.* » GOUTTMAN Alain, « Le martyr gênant de "l'aventure mexicaine", l'annonce de l'exécution de l'empereur Maximilien en France et en Autriche », in CHOPELIN Paul, ÉDOUARD Sylvène (dir.), *Le sang des princes, cultes et mémoires des souverains suppliciés, XVI^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 72.

¹⁷⁸ Sur les raisons du refus de la toile, voir HOUSE John, « History painting, censorship and ambiguity », in WILSON-BAREAU Juliet, HOUSE John, JOHNSON Douglas, *Manet...op. cit.*, 1992, p. 87-111.

¹⁷⁹ Un compte-rendu par Louis Auvray nous renseigne sur ces deux toiles dont une seule est aujourd'hui localisée : « *M. Chamérat, un jeune artiste plein d'avenir, enlevé en quelques jours à sa famille et à ses amis, a retracé deux épisodes d'un grand intérêt : l'Empereur Maximilien au couvent des capucins, où ce prince est représenté accablé par la maladie et injurié par la populace qui stationne à la lucarne de la cellule qui lui sert de prison. Puis, le Soir de l'exécution de l'empereur Maximilien (Queretero, le 19 juin 1867). Cette dernière toile est d'un effet très dramatique : quelques habitants dévoués au malheureux souverain sont venus courageusement payer un tribut de regret en illuminant de quelques bougies le lieu du supplice et en y disant quelques prières. Ces deux compositions sont empreintes d'un sentiment mélancolique, précurseur de la maladie à laquelle ce jeune artiste a succombé* ». AUVRAY Louis, « Salon de 1868 », *Revue artistique et littéraire*, 1868, p. 7-8.

Manet avait été davantage prudent en 1864 pour son *Combat des navires américains Kearsarge et Alabama* (1864, musée d'art de Philadelphie) : derrière cet affrontement opposant sudistes et nordistes et qui aboutit à la victoire de ces derniers dans le cadre de la guerre de Sécession, se cachent les intérêts d'un Napoléon III qui avait pris parti pour les sudistes notamment en raison d'intérêt commerciaux. Le contexte est dissimulé derrière la représentation d'une bataille navale reléguée à l'arrière-plan¹⁸⁰.

L'utilisation par Manet de l'histoire contemporaine, ordinairement commanditée et donc instrumentalisée par le pouvoir, rend plus évidente encore sa critique de la politique impériale. Jean-Léon Gérôme, en revanche, fait passer ses opinions à travers le filtre de l'Histoire passée. Le peintre, volontairement ou non¹⁸¹, évoque le même sujet que Manet – le martyr de Maximilien – en mettant en scène la mort du maréchal Ney dans *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin – l'Exécution du Maréchal Ney* (1868, Sheffield, City art gallery). Sa toile est d'une composition sobre : le premier plan est occupé par le corps d'un homme qu'on vient d'exécuter, face contre terre, son chapeau haut-de-forme à côté de lui. Le peloton d'exécution s'éloigne sur la gauche ; un officier se retourne pour regarder la dépouille. L'arrière-plan est constitué d'un mur, orné de quelques graffitis, et des marques des impacts de balles. On peut également y lire « vive » ainsi que le mot « empereur » rayé et remplacé par « roi ». La tonalité est uniformément sombre, et le costume noir du maréchal s'en détache nettement. Le traitement réaliste, presque documentaire¹⁸², et une composition très épurée renforcent la charge signifiante de chaque élément de la toile. La disposition déshonorante du corps de Ney apporte une note pathétique, sans pour autant que l'œuvre soit en faveur du maréchal de l'armée de Bonaparte : les graffitis inscrits sur le mur à l'arrière-plan rappellent sa versatilité. En effet, après avoir combattu aux côtés de l'Aigle, il change son fusil d'épaule à plusieurs reprises, soutient la monarchie restaurée avant de se faire retourner tour à tour par les royalistes et par l'Empereur. Accusé de trahison par le nouveau gouvernement de Louis XVIII, il est condamné à mort après un bref jugement qui sert avant tout à faire de lui un

¹⁸⁰ « *Both the Kearsarge and the Alabama and the Execution of Maximilian images depict the failure of the French Empire in matters of foreign intervention* », Cat. exp., *Edouard Manet...op. cit.*, 1981, p. 27. Voir également RUBIN James Henry, *op. cit.*, p. 222-223.

¹⁸¹ Alors que G. M Ackerman suggère que la toile de Gérôme est une réponse à celle de Manet, tandis que John House pense qu'elle est avant tout une reformulation de la *Mort de César*, qui est antérieure à toute l'affaire Maximilien. (ACKERMAN G. M., « Gérôme and Manet », *Gazette des beaux-arts*, septembre 1967, p. 169-170. HOUSE John, « History painting... », art. cit., p. 110, note 59).

¹⁸² COGEVAL Guy, SCOTT Allan, VERGNETTE François de (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), l'Histoire en spectacle*, cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (15 juin-12 septembre 2010), Paris, Musée d'Orsay (19 octobre 2010-23 janvier 2011), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (1^{er} mars-22 mai 2011), Paris, Flammarion, 2010, p. 162.

exemple spectaculaire¹⁸³. Les Bonapartistes ont conçu cette décision comme criminelle. Le choix de cette scène par Gérôme dans le contexte du Second Empire était donc déjà audacieux. De surcroît, le peintre ne le représente pas avec son uniforme militaire, ce qui aurait rappelé ses actes héroïques, mais en bourgeois, abattu dans une ruelle à l'écart de la population et sa dépouille abandonnée. C'est donc davantage le traître qui est représenté dans cette œuvre : tout son caractère subversif est contenu dans ce parti-pris, à contre-courant de la valorisation par Napoléon III du Premier Empire. De plus, l'assimilation possible avec l'affaire du Mexique renforçait l'aspect provocateur de la toile. Le comte de Nieuwerkerke va tenter de convaincre Gérôme de ne pas exposer l'œuvre au Salon, ainsi que l'explique le peintre :

« *Le Surintendant des beaux-arts me pria à plusieurs reprises de ne pas exposer ce tableau, mais je tins ferme et ne voulus jamais consentir à lui accorder sa demande, lui déclarant que les peintres avaient le droit d'écrire l'histoire avec leur pinceau aussi bien que les littérateurs avec leur plume.* »¹⁸⁴

La toile est malgré tout exposée, et les critiques en ont fait des comptes rendus : ils remarquent la grande fiabilité documentaire de la toile¹⁸⁵, et mettent en avant d'une manière consensuelle le « héros de la Moskowa »¹⁸⁶. La question de la trahison est fréquemment évacuée, et toute analogie avec l'exécution récente de Maximilien est évitée, bien que le parallèle soit facile à mettre en place¹⁸⁷. D'ailleurs, si la plupart des critiques restent prudents, certains tiennent un double discours et font preuve d'une ironie dans laquelle on peut voir une référence à l'affaire du Mexique. Wolfgang Drost l'a noté chez Théophile Gautier, qui écrit que le tableau « *palpite et saigne toujours pour ainsi dire* », et qu'il semble figurer « *le procès-verbal peint d'un témoin oculaire* »¹⁸⁸. Théophile Thoré s'inscrit dans la même démarche, en multipliant les allusions aux fusillés et en évoquant également l'affaire du duc d'Enghien :

¹⁸³ HOURTOULLE François-Guy, « Ney », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1999 (1987), tome II, p. 391-393.

¹⁸⁴ GÉRÔME Jean-Léon, *Notes autobiographiques* [1876], édition présentée et annotée par Gérald Ackerman, Vesoul, SALSA, 1981, p. 1.

¹⁸⁵ MITCHELL Claudine, « The damaged mirror, Gérôme's narrative technique and the fractures of French history », in ALLAN Scott, MORTON Mary (ed.), *Reconsidering Gérôme*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010, p. 92-105.

¹⁸⁶ C'est le cas de l'auteur d'une note sur la toile dans *L'Illustration*, probablement Paul Mantz (*L'Illustration*, tome LI, janv.-juin 1868, p. 283).

¹⁸⁷ C'est l'avis de Wolfgang Drost (in GEISLER-SZMULEWICZ Anne, LAVAUD Martine (dir.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, Nîmes, Lucie Éditions, 2013, p. 178). Laurence des Cars pense même que Gérôme a souhaité faire allusion à la toile de Manet (COGEVAL Guy *et al.*, *op. cit.*, cat. 94, p. 162)

¹⁸⁸ GAUTIER Théophile, « Salon de 1868 », *Moniteur Universel* du 2 mai 1836, cité dans DROST Wolfgang, « Gautier membre du jury et juge de la peinture officielle et de l'impressionnisme naissant », in GEISLER-SZMULEWICZ Anne, LAVAUD Martine (dir.), *op. cit.*, p. 178.

« *Le second tableau de M. Gérôme représente un homme qu'on vient de fusiller. On en a fusillé beaucoup, en diverses circonstances, et la morale politique ne paraît pas s'en émouvoir autrement. Il faut que celui-là ait été quelqu'un d'exceptionnel. Serait-ce le duc d'Enghien ? Oh ! M. Gérôme n'oserait pas rappeler ce souvenir scabreux ! C'est peut-être le maréchal Ney, ce brave guerrier qui a servi plusieurs monarques et tué beaucoup de monde, très-glorieusement. [...] En vérité, c'est très mal de fusiller comme ça un homme, contre un mur [...]. Mais on en tue bien d'autres dans la moindre petite campagne glorieuse !* »¹⁸⁹

L'allusion est claire, et il n'est pas surprenant que le Républicain Thoré s'amuse à évoquer les erreurs des empereurs. Faire passer la critique politique à travers le filtre de l'Histoire a évité à Gérôme la censure subie par Manet l'année suivante.

Les dernières années de l'Empire sont marquées par une tendance générale à discuter les décisions du gouvernement, à mettre le régime impérial en accusation et à questionner son origine. Dans cette mouvance, Ernest Pichio, dit le Picq, formule une critique du coup d'État de 1851 dans sa toile intitulée *La mort d'Alphonse Baudin* (Paris, musée Carnavalet). Peinte probablement en 1869¹⁹⁰, elle représente Alphonse Baudin, républicain virulent qui s'est opposé au coup d'État de Louis-Napoléon. Victor Hugo, dans *Histoire d'un crime* (1877), relate son action : il fait construire une barricade à Paris entre les rues Sainte-Marguerite et Cotte, sur laquelle il est tué par plusieurs coups de fusil. L'ouvrage *Paris en décembre 1851, étude sur le coup d'État* écrit par E. Ténot et publié en 1868 décrivait déjà l'événement¹⁹¹. Peu avant la fin du Second Empire, *Le Réveil*¹⁹² lance une souscription pour l'érection d'un monument en l'honneur de Baudin, ce qui valut au journal, et à sa tête Charles Delescluze, d'être poursuivi en justice en 1868¹⁹³. Au cours de ce procès, la figure de Baudin est remise sur le devant de la scène et notamment grâce au plaidoyer de Léon Gambetta qui défend le droit à la mémoire : « *Il est incontestable que le culte à la mémoire, même effacée, de Baudin*

¹⁸⁹ THORÉ Théophile, « Salon de 1864 », *op. cit.*, p. 468-469.

¹⁹⁰ Une esquisse préparatoire datée de 1869 est conservée au musée Carnavalet à Paris ; de plus, la toile est reproduite en estampe et comporte la même date (Bourg-en-Bresse, musée de Brou, inv. P1402).

¹⁹¹ HOUSE John, « History painting... », *art cit.*, p. 104.

¹⁹² Philip Nord ajoute que le journal *l'Avenir national*, puis la *Revue politique et Parlementaire* et *La Tribune* avaient également contribué à la souscription, qui est lancée suite à une manifestation organisée sur la tombe de Baudin où les participants ont constaté son état de dégradation. NORD Philip, *Le moment républicain, combats pour la démocratie dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 162.

¹⁹³ TULARD Jean, « Baudin Alphonse », in TULARD Jean (dir.), *op. cit.*, 1995, p. 120-121. Philip Nord indique que Delescluzes est condamné à six mois de prison, et plusieurs autres participants reçoivent des amendes. NORD Philip, *op. cit.*, p. 163.

n'est à aucun degré reprochable »¹⁹⁴. C'est dans ce contexte que s'inscrit la toile de Pichio : il représente Baudin au centre, le torse ceint d'une écharpe tricolore ; il est entouré du peuple de Paris, dont plusieurs sont prêts à en découdre. Les origines sociales diverses des personnages (bourgeois à gauche, ouvriers à droite) tendent à montrer l'unanimité de la contestation. À l'arrière-plan se détache la colonne Vendôme, symbole de l'Empire, qui évoque l'objet de la lutte de Baudin ainsi que les coupables de sa mort imminente. Ce dernier, dressé sur un promontoire, est clairement valorisé. Le tableau est d'abord refusé au jury du Salon de 1870, mais celui-ci finit par admettre l'œuvre, ce qui s'explique certainement par la forte libéralisation de l'Empire dans ses dernières années¹⁹⁵. L'année précédente, la toile avait été copiée par Émile Dupont-Zipcy (*La Mort de Baudin* (1869, Douai, Musée de la Chartreuse). Si la toile n'est pas censurée, la vente de ses reproductions photographiques n'est en revanche pas autorisée¹⁹⁶.

Marcel Briguiboul, tout comme Gérôme, préfère recourir à l'Histoire passée pour critiquer l'esprit même de l'Empire dans sa toile *Robespierre dans la salle du Comité de Salut public ; le 10 thermidor an II (1794)* (Castres, musée Goya). Le Montagnard y est fortement héroïsé (voir la description partie II, chapitre 2), et s'apparente au *Marat* de Jacques-Louis David. Le parti-pris pro-républicain de Briguiboul est très probable, ainsi que l'a noté Antoinette Ehrard qui a déduit son obédience politique à partir d'une autre œuvre, une allégorie du coup d'État de Napoléon III intitulée *Le 2 décembre 1851* (Castres, musée Goya) : « On ne sait par ailleurs rien des convictions politiques de Briguiboul, mais une telle œuvre donne légitimement à penser que ses sympathies n'allaient pas au Second Empire »¹⁹⁷. Montrer Robespierre en héros revient à célébrer la Révolution française et la République : dans un contexte impérial, l'œuvre peut être vue comme une critique du gouvernement. Curieusement, le jury du Salon accepte la toile, et remet à l'artiste une médaille de troisième classe en peinture d'histoire¹⁹⁸ ; peut-être faut-il y voir un symptôme du divorce progressif entre l'État et l'Académie sous le Second Empire.

Ainsi que nous l'avons vu précédemment (partie II, chapitre 2), la toile d'Alfred Didier, *Les rois de mer ou pirates normands au 9^e siècle* (1870, Rouen, musée des beaux-arts)

¹⁹⁴ GAMBETTA Léon, *Discours et plaidoyers politiques*, J. Reinach éd., Paris, G. Charpentier, 1880, vol. 1, p. 28.

¹⁹⁵ « PICHIO Ernest-Louis », in LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1982 (1866-1879), t. XII, p. 944.

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ EHRARD Antoinette, « Un sphinx moderne ? de quelques images de Robespierre au 19^e siècle », in EHRARD Jean, *Images de Robespierre, actes du colloque international de Naples*, Naples, Vivarium, 1996, p. 272.

¹⁹⁸ Cat. exp., *Marcel Briguiboul (1837-1892)*, Castres, musée Goya, 1994, p. 63.

peut être vue comme une préfiguration de la guerre de 1870 : l'aigle qui symbolise la Prusse orne la voile du navire des vikings qui s'appêtent à attaquer les côtes françaises. Toutefois, la figure féminine ne laisse pas de surprendre. Unique femme de l'embarcation, elle est debout à côté du chef ; son bras est levé vers le ciel, et se superpose à l'aigle juste derrière. Elle n'est pas affublée des mêmes accoutrements pittoresques que les autres personnages, et semble idéalisée, allégorisée. Elle rappelle la figure de la Marianne républicaine : on peut imaginer que Didier, anticipant la fin du Second Empire (la toile est peinte en 1870), évoque ici la possibilité du retour de la République. Si c'est le cas, Prussiens et Républicains sont présentés comme des barbares et des envahisseurs. Une autre œuvre que le peintre expose l'année précédente laisse supposer son parti-pris antirépublicain, puisqu'elle présente les Révolutionnaires comme des « furies » (*Le 31 mai 1793, Théroigne de Méricourt est fouettée publiquement sur la terrasse des Feuillants par les furies de la guillotine* (1869, Poitiers, musée Sainte-Croix) ; nous ne pouvons nous prononcer sur sa toile de 1866 qui représente une scène opposant Républicains et Chouans (*Entrevue de Sombreuil et du général Hoche à Quiberon* (Paris, Salon de 1866, n° 588), car aucune reproduction n'a pu être retrouvée. Chez Didier, la critique semble davantage s'adresser aux Républicains et aux Prussiens, mais pressentir de tels changements revient à considérer l'Empire dans toute sa faiblesse.

B. Utiliser la période gallo-romaine pour critiquer Napoléon III

Enfin, le goût de l'Empereur pour l'époque de la guerre des Gaules a pu être utilisé par les peintres pour la formulation de critiques, qui sont d'autant plus fortes que le thème lui tenait à cœur. Le fusain de Charles Gleyre, dont l'impact est plus faible qu'une huile sur toile exposée au Salon, n'en reste pas moins une création à charge : dans *Vercingétorix rendant ses armes à César* (1865, Lausanne, musée cantonal des beaux-arts), Gleyre peint la scène de la reddition, Vercingétorix est figuré très digne tandis qu'il remet ses armes à un César très rigide. Rien que de traditionnel, si ce n'est le chien noir au bas du dessin, qui urine sur le piédestal du Romain. Il n'y a aucun doute sur les intentions du peintre car il était fervent républicain, ce que l'analyse de sa *Bataille du Léman* a prouvé¹⁹⁹. Gleyre a même indiqué que l'essence même de son œuvre est dans ce chien qui lui permettait de critiquer les Romains et par

¹⁹⁹ ALAMIR Marie, « *La Bataille du Léman de Charles Gleyre, l'invention d'un mythe* », in LEPDOR Catherine (dir.), *Charles Gleyre, le Génie de l'invention*, cat. exp. Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (7 octobre 2006 - 7 janvier 2007), Milan, Continent éd., 2006, p. 55-81.

extension le césarisme de Napoléon III²⁰⁰. L'œuvre achevée ne verra, jusqu'à preuve du contraire, jamais le jour : les partisans de l'Empire auront peut-être su le dissuader de la terminer.

Gustave Courbet s'inscrit dans la même veine avec sa toile *Le Chêne de Flagey* (1864, Ornans, musée Gustave Courbet). Lorsqu'il expose cette toile en 1867, qui représente un grand chêne peint selon un cadrage très resserré, il ajoute le sous-titre suivant : *appelé chêne de Vercingétorix, Camp de César, Franche-Comté*. La toile appartient au genre du paysage, mais l'intitulé lui confère une dimension politique : Napoléon III finançait depuis 1861 les fouilles sur le site d'Alésia à Alise-Sainte-Reine (Côte d'Or), rendant cette localisation « officielle ». D'autres emplacements de la bataille, comme le site d'Alaise (Franche-Comté), étaient mis en avant par des chercheurs, ce qui pour certains d'entre eux servait surtout à exprimer leur hostilité à l'Empereur. Courbet, lui-même originaire de la région d'Alaise, profite ici de la polémique pour s'afficher clairement en faveur de l'opinion des opposants à l'Empire. Pour le peintre, une telle œuvre peut incarner à la fois la lutte pour la défense des racines locales²⁰¹, mais aussi contre l'Empire qu'il ne cautionnait pas (Courbet reprend à son compte Vercingétorix, qui incarne la lutte contre l'oppression), et contre Napoléon III qui finançait les fouilles en Côte d'Or²⁰².

Alphonse Cornet, pour sa part, expose au Salon de 1867 une toile qui montre les Romains autant que les Francs comme des barbares : *Un épisode de l'invasion des Francs dans les Gaules ; fin de la domination romaine* (Paris, Salon de 1867, n° 374). Le choix pour le titre du terme de « domination », pour évoquer la conquête que Napoléon III s'efforce de présenter comme civilisatrice et nécessaire, indique une critique, au moins une nuance de la vision idyllique. Toutefois les Francs sont également figurés dans la toile comme des envahisseurs, des barbares sanguinaires qui s'adonnent à des massacres. Les ancêtres chrétiens sont là des destructeurs²⁰³. Faut-il y voir en creux une mise en valeur des absents, les

²⁰⁰ « Il détestait les Romains, et c'est le chien qu'il avait chargé d'exprimer son aversion. "Tout mon tableau est dans ce chien, disait-il. Il me le feront ôter : je ne veux pas" », CLÉMENT Charles, *Charles Gleyre, Étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Genève et Neuchâtel, Librairie G. Sandoz, Paris, librairie académique Didier, 1878, p. 275.

²⁰¹ « Il peint le Chêne de Flagey, qui représente ses racines, paternelles et gauloises et déploie la vaste ramure du grand chêne, figure récurrente de ses peintures autobiographiques », LE MEN Ségolène, *Courbet*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 363.

²⁰² FONT-RÉAULX Dominique de, notice sur *Le Chêne de Flagey*, in FONT-RÉAULT Dominique de, TINTEROW Gary (dir.), *Gustave Courbet*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, (13 octobre 2007-28 janvier 2008), The Metropolitan Museum of Art, New York (27 février - 18 mai 2008), Musée Fabre, Montpellier (14 juin - 28 septembre 2008), Paris, RMN, 2007, p. 238-239.

²⁰³ EHRARD Antoinette, DEVYNCK Danièle, *Alphonse Cornet (1839-1898)*, Catalogue de l'exposition du Musée Mandet de Riom, 1981, p. 45-46.

Gaulois, qui apparaissent comme des victimes qui, une fois dominées par les Romains, sont remplacées par les Francs ?

Plus subtilement, Charles Landelle réalise *a posteriori* une toile à charge contre l'Empire : sa *Velléda* est exposée au Salon de 1870 (Paris, Salon de 1870, n° 1566 ; Royal Collection Trust, Londres), mais dans la version que nous connaissons aujourd'hui, le parchemin tenu par la druidesse porte l'inscription « 1871 - *Vae victoribus* ». L'ajout est certainement postérieur : Landelle, Républicain (il présente au Salon de 1849 *La République*, n° 1215), aura utilisé l'image de sa farouche guerrière pour célébrer la fin de l'Empire.

Plusieurs artistes, nous le voyons, ont recours à l'Histoire pour énoncer des critiques à l'égard de Napoléon III ou du Second Empire. Nous remarquons toutefois que sont ceux qui seront finalement censurés ne sont pas majoritaires : la toile d'Édouard Manet l'a été, ainsi que la lithographie de Pichio ; Gérôme est encouragé à ne pas exposer mais apparaît malgré tout au Salon. Dans la majorité des cas, l'absence de renommée et le filtre de l'Histoire passée a permis aux peintres de faire passer un message qui allait à l'encontre de l'État. Il faut toutefois évaluer la portée de leurs œuvres sur le public, car toutes n'ont pas fait couler l'encre.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Le Second Empire et Napoléon III en particulier sont à l'origine d'une dynamique impulsée par des raisons dynastiques, politiques ou culturelles, et qui influence les peintres de sujet historique et leurs choix en matière d'iconographie. Le souci de légitimation du règne de l'Empereur, qui est d'autant plus fort que le pouvoir fut pris par la force, est constant. Cette stratégie s'observe dans la place – somme toute logique – que prend l'image de Bonaparte, dans la valorisation de Jules César (le conquérant victorieux) mais aussi de Vercingétorix (le fédérateur des peuples). Soucieux de s'inscrire autant dans l'héritage révolutionnaire que monarchique, le Second Empire et notamment l'Impératrice mettent en avant l'Ancien Régime. Toutes ces entreprises entraînent la création d'œuvres sur ces thématiques historiques, par des artistes qui cherchent à satisfaire les attentes non formulées mais suggérées par les actions de l'Empereur, qui tentent d'attirer son attention ou celle de l'Administration afin de voir leurs œuvres acquises et déposées dans un musée où elles seront vues. Évoquer les actions en faveur de la politique internationale que mène le Second Empire va tout à fait dans ce sens. L'originalité de la démarche de ces artistes – pleinement consciente ou non – réside dans le recours à l'Histoire de France, truchement pour véhiculer une image où se reflète le Second Empire. Les œuvres ne sont donc pas à considérer comme des actes volontaires de propagande, mais bien plus comme des symptômes de la politique globale du régime et des intérêts de son dirigeant. Le Second Empire a donc exercé une influence, une « action sensorielle » qui reste indirecte mais qui a déterminé une grande partie de la production artistique du temps. On peut voir une preuve de ce processus dans le choix de certains peintres d'utiliser également l'Histoire comme support de critiques à l'encontre du gouvernement.

Ces œuvres, qui circulent pour majorité dans les réseaux classiques (État, Salon) restent en lien avec l'Histoire nationale de la France ; le développement de systèmes parallèles (marchands d'art, galeries, associations d'artistes) qui se mettent en place au cours de la décennie 1860-1870 va contribuer à favoriser la création plus marginale de peintures sur l'histoire à échelle locale.

CHAPITRE. III. Place et enjeux de la peinture à sujet historique en province

Si le Second Empire n'entreprend pas de politique culturelle déterminante vis-à-vis de la peinture d'histoire, en revanche il mène une action de soutien aux artistes par l'acquisition d'œuvres qui sont ensuite distribuées en province. Cette décentralisation artistique qui s'accélère tout au long du XIX^e siècle s'effectue en parallèle de l'émergence d'une volonté locale de rendre la culture accessible au peuple, par la création de structures telles que les musées ou les écoles de dessin. Le rôle des pouvoirs locaux se renforce progressivement, notamment dans la carrière de certains artistes. De plus, le développement de l'intérêt pour l'histoire, attesté par la multiplication des Sociétés savantes, implique une prise de responsabilité locale à l'égard de ces questions. On peut donc supposer que les acteurs de la vie culturelle en province ont pris le relais de l'État en menant des politiques culturelles à petite échelle, et ont pris une part active dans le développement de la peinture à sujet historique. En réalité, l'État continue à exercer un contrôle sur la vie culturelle notamment grâce au système des envois d'œuvres, mais il est progressivement concurrencé par le réseau parallèle provincial où la peinture à sujet historique trouve peu à peu sa place.

I. Les envois de l'État

La pratique de dépôts d'œuvres d'art dans les différents musées de province indique la volonté de l'État de démocratiser l'art, de décentraliser les lieux culturels, et de contribuer à l'éducation de la population grâce à la dispersion des créations des artistes. La peinture à sujet historique joue à l'égard de ce dernier aspect un rôle essentiel, sa dimension d'édification étant supérieure aux autres genres. Si l'on ne peut aller jusqu'à dire que l'État met en place

une politique active allant dans ce sens, les pouvoirs locaux font fréquemment connaître leur intérêt pour ce genre.

A. Envoyer des œuvres aux musées de province : entre édification et politique

Les dépôts : un intérêt mineur pour les sujets

La valeur morale autant que politique des musées est nettement perceptible dès leur apparition en province. Le décret Chaptal du 14 Fructidor an IX, qui est primordial dans le développement de cette institution¹, est mis en œuvre afin de répartir le trop-plein d'œuvres d'art nationalisées, et dans le but de donner un accès égalitaire à l'art grâce à la création de quinze dépôts dans les principales villes de France². Cette démarche, comme l'a souligné Daniel J. Sherman, s'inscrit dans l'héritage du XVIII^e siècle où les beaux-arts sont conçus comme chargés d'un but moral et utilitaire³.

Dans un premier temps et à la suite de la fondation des quinze dépôts de l'État en 1801, le développement des musées reste sporadique. Dominique Poulot a montré qu'il faut attendre le milieu du siècle, et en particulier la décennie 1860-1870, pour voir cette institution se multiplier dans tout le territoire⁴. Arnaud Bertinet a établi que le nombre de musées est doublé sous le Second Empire⁵. Leur création est décidée par les municipalités, qui sont bien

¹ Il n'est pour autant pas fondateur, car de nombreuses collections avec des fonctions similaires à celles des musées du XIX^e siècle font leur apparition avant 1801. Voir GEORGEL Chantal, « Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (7 février-8 mai 1994), Paris, RMN, 1994, p. 19-35.

² Sur le décret Chaptal, voir POMARÈDE Vincent, « À l'origine des musées en région : le décret Chaptal (1801) et les concessions de la Restauration », in Coll., *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : politiques patrimoniales et destin d'œuvres*, actes du colloque tenu au musée du Louvre (décembre 2007), Paris, Ministère de la Culture et de la Communication-Direction des musées de France, musée du Louvre, 2008, p. 95-123.

³ « *The arts, when flourishing, contributed to both the moral prestige and the material prosperity of France, and [...] the government therefore had a clear and definite responsibility to support and promote them* », SHERMAN Daniel J., *Worthy monuments, art museums and the politics of culture in nineteenth century France*, Londres, Harvard university press, 1989, p. 17.

⁴ POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions la Découverte, 2008, p. 130. Nous avons travaillé sur un exemple local avec le cas du musée d'Aurillac, fondé en 1853, pour notre mémoire de Master : HÉBERT Oriane, *Eloy Chapsal (1811-1882), peintre et directeur du musée d'Aurillac*, mémoire de master sous la direction de BOUILLON Jean-Paul, Université Blaise-Pascal, Clermont II, 2009. Nous avons également développé cette question dans les deux articles suivants : « Une histoire du musée d'Aurillac au XIX^e siècle, première partie », *Patrimoine en Haute-Auvergne*, n° 22, 1^{er} semestre 2011, p. 61-78 ; « suite et fin », *PHA*, n° 23, 2^e semestre 2011, p. 56-68.

⁵ Arnaud Bertinet a dénombré 99 musées créés entre 1748 et 1849, et 106 entre 1850 et 1870. BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 382-383.

souvent secondées dans cette tâche par des Sociétés savantes locales, et qui sont encouragées par le système des envois de l'État qui offre la possibilité d'enrichir facilement les collections. Le Second Empire et la Troisième République donnent un véritable élan à la pratique des dépôts de l'État⁶. Les chiffres moyens des envois aux musées de province calculés par Daniel J. Sherman révèlent que la décennie 1860-1870 est marquée par une augmentation : il a évalué à 5,5 le nombre d'œuvres déposées en moyenne par musée pour 1861-1870, chiffre supérieur à la période précédente (4,3 pour 1851-1860) et qui n'inclut pas la dispersion de la collection Campana (6,1)⁷. La volonté du gouvernement de mener une politique active d'envois d'œuvres est confirmée par la part de ses acquisitions destinées à la province : entre 1860 et 1869, plus de soixante-dix pourcent des achats de l'État sont répartis dans les différents musées de France⁸.

D'après Chantal Georgel, le musée est un lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification⁹. Il pouvait à la fois être utile aux ouvriers qui développent leur créativité en suivant le modèle de grands artistes¹⁰, et servir de support à l'apprentissage de l'histoire locale et nationale pour la population. En conséquence, on peut s'interroger sur la place des représentations de l'histoire de France, support idéal à l'instruction. De plus, les rangs des commissions de gestions des musées étaient bien souvent occupés par des membres de Sociétés savantes notamment historiques.

Grâce au tableau des envois d'œuvres vers la province établi par Arnaud Bertinet, nous avons pu évaluer à 260 le nombre d'envois de peintures en section « Histoire » entre 1860 et 1870, ce qui équivaut à 25 % du total des envois de peintures¹¹. Sur ce chiffre, les envois de peintures à sujet historique ne représentent que 8,6 % du total (84 envois, commandes et achats mêlés. Annexes 34 et 35). Ainsi, malgré le fait que la grande majorité des peintures à sujet historique est destinée aux musées de province (80 % des achats de l'État dans ce genre sont envoyés en province au cours de la décennie), l'État ne mène pas une politique d'instruction de la population par le biais des peintures de ce genre. Il apparaît

⁶ MARIANI-DUCRAY Francine, « Introduction », in Coll., *Les dépôts de l'État...op. cit.*, p. 11-20.

⁷ SHERMAN Daniel J., *op. cit.*, p. 31.

⁸ Pourcentage établi à partir du tableau « Destinations of paintings acquired by the government, 1858-1876 ». *Idem*, p. 22.

⁹ Voir GEORGEL Chantal, « Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification », in GEORGEL Chantal (dir.), *op. cit.*, p. 58-70.

¹⁰ *Idem*, p. 65.

¹¹ BERTINET Arnaud, *La politique artistique du Second Empire : l'institution muséale sous Napoléon III*, thèse de doctorat sous la direction de POULOT Dominique, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011, annexe n° 114 / O.

également délicat d'envisager l'idée d'une instrumentalisation de la peinture d'histoire pour favoriser l'adhésion au régime. En effet, les envois concernent principalement des toiles développant un sujet inspiré de l'époque moderne (28 %) ou de l'histoire de l'Empire avec les représentations de Napoléon III, de Napoléon Bonaparte (conjointement 9,7 %) ainsi que les peintures de bataille et militaire (19,5 %). Les œuvres de propagande représentent donc environ un tiers des envois, ce qui n'indique pas une politique volontariste. La sélection des œuvres acquises puis envoyées en province relève davantage d'une volonté d'encourager les artistes, et de rendre la présence du gouvernement visible dans toute la France en montrant son soutien aux arts qui se font le relais du prestige moral et matériel du pays¹².

Entre contrôle politique et idée de nation

La multiplication des musées pousse rapidement l'Administration centrale à connaître l'état des structures, et fait pour cela passer une circulaire aux préfets le 4 août 1851. C'est surtout le décret du 22 janvier 1852 qui confère un cadre aux musées, puisque ces derniers entrent à cette date dans les attributions de la direction générale des musées¹³. Arnaud Bertinet nuance toutefois la portée de ce décret, les musées dépendant avant tout de leurs municipalités. La capacité d'action de l'État était en réalité limitée au système des envois d'œuvres, unique moyen de contrôler ces institutions provinciales. Le gouvernement leur impose notamment, en contrepartie d'un dépôt, l'envoi d'un catalogue indicatif de l'état de la collection à l'Administration¹⁴. Nous l'avons constaté dans les échanges entre l'Administration et les municipalités à de nombreuses reprises, parmi lesquelles Reims, qui reçoit contre son catalogue le tableau de Léopold Tabar, *Solférino, 5 heures du soir*, ou encore Saint-Malo, pour la toile d'Auguste Mayer, *L'Empereur visitant le Vaisseau-école « Le Bordas », rade de Brest*¹⁵.

La peinture figurant l'histoire de France présente des caractéristiques qui ont entraîné certaines contraintes dont les courriers entre Administration et municipalités font état. Il s'agit notamment du format souvent considérable des œuvres. En 1861, Louis Paternostre expose au Salon *l'Attaque de Cavriana par l'artillerie de la Garde à Solférino*, qui est acquise par l'État

¹² SHERMAN Daniel J., *op. cit.*, p. 18.

¹³ Voir la troisième partie de la thèse publiée d'Arnaud Bertinet sur « La "pullulation" des collections de province » : BERTINET Arnaud, *op. cit.*, 2015, p. 382 et suiv.

¹⁴ Cette méthode « permet à la surintendance d'obtenir de nouveaux outils de contrôle sur les musées départementaux. La distribution des œuvres devient donc un moyen de pression pour Nieuwerkerke », *Idem*, p. 420.

¹⁵ AN, F²¹/450 (dossier Reims) ; F²¹/451 (dossier Saint-Malo).

puis attribuée au musée de Châlons-sur-Marne (désormais Châlons-en-Champagne) en 1865. Le maire écrit alors au préfet que le musée (alors encore situé dans l'hôtel-de-ville) ne peut accepter la toile en raison de son format bien trop important (H. 530 ; L. 800 cm) : « *Aucune salle de l'hôtel-de-ville ne présente d'emplacement suffisant pour installer ce tableau* »¹⁶. Il demande au préfet d'intervenir afin qu'il soit procédé à un échange. Le parcours de cette œuvre manque de clarté, mais il semble que la demande ait abouti car une mention de la toile réapparaît dans le dossier de Brest aux Archives nationales. Quimper avait reçu la toile à une date inconnue, n'aurait pu l'exposer à cause de son format, et demande à l'Administration en 1874 un échange avec une autre toile en possession de Brest qui avait l'espace pour présenter l'immense Paternostre¹⁷. Cette dernière est restée à Brest jusqu'en 1941 où elle est détruite dans un incendie faisant suite à un bombardement. Nous voyons ici que l'Administration accepte d'adapter les envois, préférant qu'une œuvre soit exposée plutôt qu'elle reste roulée par manque de place. Mais cette capacité de conciliation n'est pas systématique. En effet, l'État attribue en 1869 au musée de Rennes la toile de Charles Voillemot, *Velléda*. Le maire proteste contre le sujet de l'œuvre et demande que sa ville fasse partie d'une nouvelle distribution :

*« Le musée de Rennes est, comme vous le savez, sans doute, un des plus importants de province sous le rapport des peintures qu'il renferme. Cette année, nous n'avons rien reçu du gouvernement si ce n'est une Velléda de Mr Voillemot, dont je ne me permettrai de dire qu'une chose, c'est que ce genre de peinture et de dessin semble bien différent de celui des anciens maîtres ; peut-être, et nous vous en serions fort reconnaissant, vous sera-t-il possible de nous accorder quelques compensations dans la distribution des anciens ouvrages que vous faites en ce moment. »*¹⁸

Nous remarquons ici l'orgueil d'un maire pour un musée créé en 1794, mais aussi le regard négatif porté sur la peinture moderne, qu'il estime inférieure aux anciens maîtres. Il ne semble pas que cette remarque ait été prise en compte.

Si le but de l'État reste une répartition équitable et indifférenciée d'œuvres entre les divers musées, certains bénéficient en revanche de faveurs spéciales. C'est le cas à Varzy, dont le musée est soutenu par Claude-Alphonse Delangle, enfant du pays et haut fonctionnaire

¹⁶ Lettre du maire de Châlons-sur-Marne au préfet de la Marne, 11 mars 1868 (AN, F²¹/444).

¹⁷ AN, F²¹/458 (Dossier Brest).

¹⁸ Lettre du maire de Rennes au ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, 28 septembre 1869. AN, F²¹/450 (Dossier Rennes).

de l'État¹⁹. Nous observons également quelques situations où l'intérêt de l'Administration varie en fonction des obédiences politiques locales. Le dossier des Archives nationales pour le musée de Château-Gontier (Mayenne) contient un courrier qui nous révèle la dimension idéologique des envois : la lettre, adressée au maréchal Vaillant, est écrite en février 1864 par un partisan de l'Empire Antoine Halligon, écuyer de l'Impératrice et député du corps législatif pour l'arrondissement de Château-Gontier ; une copie est également envoyée au comte de Nieuwerkerke. Halligon nous informe du climat électoral complexe qui règne à Château-Gontier, et des difficultés qu'il a dû surmonter pour être élu en 1863 : « *Cette situation avait pour cause l'influence Orléaniste exercée par les amis et parents de M. de Montalivet qui, dans le département de la Mayenne, a laissé le souvenir de nombreuses faveurs* »²⁰. Il ajoute que la ville, en partie dans l'opposition politique, n'a en conséquence pas fait l'objet d'attentions de l'État : « *Aujourd'hui cette ville, fort négligée depuis 12 ans, verrait avec un grand plaisir, et je crois avec reconnaissance, qu'elle n'a point été oubliée tout à fait. Si donc votre excellence pouvait disposer pour la bibliothèque du chef-lieu de mon arrondissement de quelques bons ouvrages, je serais très heureux de m'être fait l'interprète de cette demande* »²¹. À Nieuwerkerke, il demande un envoi de tableaux pour le petit musée : ce dernier se voit pourvu d'une copie dès le mois d'août, alors même que le musée n'existe en réalité pas encore (il est créé en 1868). L'exemple de Fontenay-le-Comte montre la conscience de la dimension politique dont les tableaux envoyés sont chargés : le 28 juillet 1868, le préfet de la Vendée, basé à Napoléon-Vendée (actuelle La-Roche-sur-Yon), demande au surintendant des Beaux-Arts qu'on lui accorde des œuvres afin d'implanter dans sa ville le respect du régime : « *J'attache un intérêt tout politique à ce que Fontenay obtienne cette année quelques-unes des tableaux dont il vous sera possible de disposer* ». Une peinture de genre est accordée à Fontenay en août²².

Certains musées sont bien pourvus, et ces libéralités ne sont probablement pas sans lien avec la ferveur locale à l'égard de Napoléon III. Le musée de Bar-le-Duc, créé en 1841, bénéficie de nombreuses attributions durant tout le Second Empire, et notamment plusieurs peintures à sujet historique : Stanislas Chlebowski, *Jeanne d'Arc, prisonnière des Anglais*, attribué en 1864 ; John-Lewis Brown, *Un épisode de la guerre de Sept-Ans*, attribué en 1868 ;

¹⁹ Cas relevé par Arnaud Bertinet : « *Le vice-président du Sénat et ancien ministre de l'Intérieur, puis de la Justice du Second Empire, Claude-Alphonse Delangle permet ainsi au petit musée de sa ville natale, la commune de Varzy dans la Nièvre, d'obtenir neuf tableaux entre 1863 et 1869* », BERTINET Arnaud, *op. cit.*, 2015, p. 396.

²⁰ Lettre du 13 février 1864. AN, F²¹/444 (Dossier Château-Gontier).

²¹ *Idem*.

²² Mademoiselle Jacquemart, *Une jeune femme italienne et trois enfants*. AN, F²¹/445 (dossier Fontenay-le-Comte).

Léon-Joseph Billotte, *Jeanne d'Arc*, attribué en 1868. La complaisance politique du directeur du musée, Joseph-Théodore Oudet, en est probablement à l'origine. Après réception de la toile de Stanislas Chlebowski, le directeur remercie avec enthousiasme : « *Votre pensée a toujours été bienveillante à l'endroit du musée de Bar-le-Duc. Le choix du beau tableau de Jeanne d'Arc l'héroïne de notre province en a été une nouvelle preuve* »²³. Par excès de zèle, il ajoute une analyse descriptive de la toile et indique qu'il est actuellement en train de la faire copier. Mais surtout, il adresse également à l'Empereur un courrier (non daté) qu'il signe de son nom auquel il ajoute « le plus obéissant et fidèle sujet », et dans lequel il loue les talents de Napoléon III et lui annonce qu'il lui fait cadeau d'un ouvrage sur l'artillerie²⁴. Cette hommage passionné n'est sans doute pas sans rapport avec l'intérêt dont le musée fait l'objet (il est inclus dans les envois à vingt-cinq reprises entre 1851 et 1870).

Le régime lui-même alimente cette idée que l'envoi d'œuvres est un acte politique, notamment lorsqu'il procède à des distributions à l'occasion d'événements mis en place pour le célébrer. C'est le cas lors des fêtes du 15 août, date décrétée « fête nationale » dès 1851, reprenant en cela une tradition instaurée sous le Premier Empire²⁵. Elles avaient pour but d'entretenir l'esprit patriotique et le soutien de la population à l'Empire. Le musée de Dôle reçoit ainsi un tableau d'Eugène Bellangé, *La Garde à la bataille de Magenta*, accordé en 1864 dans le cadre de la fête de l'Empereur²⁶. En 1868, le maire de Rochefort demande à faire partie de la répartition prévue pour le 15 août : « *Le Maire de Rochefort [...] prie Votre Excellence de vouloir bien comprendre le Musée de Rochefort dans la répartition de tableaux qui doit être faite à l'occasion de la fête de Sa Majesté l'Empereur* ». Une toile d'Eugène Leygue, *Charles VI distrait de sa folie par Odette et son fou*, est alors accordée²⁷.

Les envois de l'État sont donc fréquemment chargés d'une dimension véritablement politique, mais ces exemples montrent également que la peinture d'histoire n'en est pas le seul vecteur : le simple envoi d'une œuvre portant l'indication « don de l'Empereur » peut remplir cet office.

De manière générale et hormis les soutiens politiques, les archives montrent que l'État ne prend pas systématiquement en considération les réclamations des municipalités, et que les

²³ Lettre de Joseph-Théodore Oudet au comte de Nieuwerkerke, 22 octobre 1864. AN, F²¹/442 (Dossier Bar-le-Duc).

²⁴ AN, F²¹/442 (Dossier Bar-le-Duc).

²⁵ Sur ce point, voir HAZAREESINGH Sudhir, *La Saint-Napoléon, quand le 14 juillet se fêtait le 15 août*, Paris, Tallandier, 2007.

²⁶ Minute de lettre du 20 août 1864. AN, F²¹/445 (Dossier Dôle).

²⁷ Lettre de Rigault de Genouilly au ministre de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts, le 30 juin 1868. AN, F²¹/450 (Dossier Rochefort).

œuvres n'ont que ponctuellement un lien direct avec le lieu de conservation. Dans quelques rares cas qui apparaissent comme des exceptions, les dépôts entrent en correspondance avec l'histoire locale : l'État acquiert en 1867 la toile d'Isidore Patrois dont le titre localise la scène à Rouen, *Jeanne d'Arc allant au supplice (Rouen, 1431)* ; la toile est attribuée au musée de cette même ville. Cas de figure semblable pour l'œuvre de Pierre-Charles Comte, *Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII, le 17 juillet 1429* dont le sujet prend place à Reims où est envoyé le tableau en 1862. La toile de Léopold Tabar, qui représente *Attila faisant massacrer les prisonniers* et qui évoque la bataille des champs catalauniques que les fouilles du Second Empire avaient permis de localiser vers Châlons-sur-Marne (actuel Châlons-en-Champagne), est acquise par l'Empereur en 1861 ; la toile est déposée dans ce musée, mais pas avant 1871²⁸.

En dehors de ces cas particuliers, l'État distribue les œuvres de manière aléatoire. Geneviève Lacambre explique que la raison est toute politique, celle d'effacer les caractères régionaux afin de mettre l'accent sur l'unité du pays²⁹. La force du sujet historique, si le lieu de la scène peinte diffère du lieu d'exposition, en est quelque peu atténuée. Malgré cette gestion nationalisante du dépôt par l'État, de nombreuses municipalités manifestent leur intérêt à l'égard de l'histoire et réclament fréquemment des œuvres qui correspondent à la destination.

B. Le rôle des pouvoirs locaux

Conscients de la manne que constituent les envois d'œuvres, les pouvoirs locaux se font connaître auprès de l'Administration afin que leur ville fasse partie des distributions annuelles. Si certains édiles, on l'a vu, mettent en avant leur attachement à l'Empire, d'autres signalent leur souhait de recevoir des œuvres mettant en scène l'histoire, qu'elle soit locale ou nationale. Le genre conserve donc son prestige, et une attention toute particulière lui est accordée. Le soin apporté par l'État dans une répartition non-régionale est peut-être à l'origine des sollicitations de certains acteurs de la vie locale qui, pour leur part, préféreraient des œuvres illustrant leur histoire. Ce constat est révélateur d'une forme de désengagement de

²⁸ AN, F²¹/460 (Dossier Châlons-sur-Marne).

²⁹ LACAMBRE Geneviève, « De quelques dépôts de l'État », in GEORGEL Chantal (dir.), *op. cit.*, p. 244. Voir aussi GEORGEL Chantal, « Les dépôts de l'État au XIX^e siècle: une politique d'État », in Coll., *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, actes du colloque, 2001, ministère de la culture et de la communication, 2003, p. 75-91.

l'État, qui passe la main aux édiles de province, ceux-ci menant à petite échelle une politique culturelle active.

L'intérêt pour les sujets historiques

La majorité des demandes émanant des pouvoirs locaux, préfets, maires ou directeurs des musées, restent vagues quant au type d'œuvres qu'ils souhaiteraient obtenir. Dans certains cas en revanche, ils indiquent dans leurs courriers à l'Administration l'importance de se voir attribuer une peinture à sujet historique, ce qui révèle la valeur conférée à ce genre par les responsables des institutions muséales. Leur intérêt relève de plusieurs natures. Si le maire de Moulins demande à recevoir indifféremment une peinture d'histoire ou de genre³⁰, c'est un sujet spécifiquement historique qui satisferait le maire de Rochefort : « *M. Molière attacherait beaucoup de prix à obtenir un tableau d'histoire, le Musée de Rochefort en possédant très peu de ce genre* »³¹. Le directeur du musée de Varzy, Aimé Grasset, remercie avec un soin particulier de l'attribution de la toile d'Aimé Marquet, *Le Cardinal de Richelieu annonce à Marie de Médicis son bannissement de France*, en précisant que le public apprécie davantage les sujets historiques :

« *Ce sont des tableaux de ce genre qui donnent de l'importance aux établissements publics des beaux-arts. Les faits historiques, représentés par le pinceau et le ciseau, intéressent toujours le visiteur. Le sujet traité par l'artiste Marquet étant parfaitement rendu, la scène émouvante qu'il reproduit attirera certainement l'attention.* »³²

La peinture représentant les « faits historiques » attire donc l'attention des spectateurs. De plus, elle est aussi jugée comme un genre bienséant que certains édiles, comme Charles Gomart, préfèrent voir orner les cimaises de leur musée municipal. Correspondant du ministère d'État à Saint-Quentin, élu au Conseil municipal et membre de la Société académique locale, Charles Gomart (1805-1884) écrit en 1863 à Henri Courmont un courrier exposant son désir de recevoir pour le musée de la ville un tableau d'histoire de Joseph Caraud, *La duchesse de la Vallière*, alors en vente dans l'atelier du peintre. L'Administration lui ayant répondu qu'elle envoie uniquement des œuvres acquises au Salon, le Saint-

³⁰ Lettre du maire de Moulins au ministre de la maison de l'empereur et des beaux-arts, 26 juin 1867 : « *S'il m'était permis d'exprimer un désir, je vous prierais [...] de choisir s'il est possible, un tableau de genre ou d'histoire parmi les œuvres d'un certain mérite qui sont à votre disposition* ». AN, F²¹/448 (Dossier Moulins).

³¹ Lettre de l'amiral Rigault de Genouilly au ministre de la maison de l'empereur et des beaux-arts, 30 juin 1868. AN, F²¹/450 (Dossier Rochefort).

³² Lettre d'Aimé Grasset à M. Tournois, 29 mars 1868. AN, F²¹/452 (Dossier Varzy).

Quentinois demande alors une autre peinture à sujet historique de Caraud, exposée en 1863, *Retour du Grand Condé après la bataille de Senef (1674)* (Salon de 1863, n° 327). Gomart justifie ainsi le choix :

« *J'ai vu que le tableau était fort remarqué [au Salon] et il m'a paru réussi et d'un effet très beau. Je ne vous parle pas des deux autres tableaux du même artiste parce qu'ils ont été achetés par la maison Goupil pour être gravés et d'ailleurs le sujet historique traité par M. Caraud est bien plus convenable pour notre musée que Le Contrat ou Le Premier né.* »³³

Nous mesurons ici la valeur rattachée à la peinture d'histoire par rapport à la peinture de genre. Le courrier reste très classique, jusqu'à ce que Gomart insiste davantage : « *En faisant cet achat nous donnerez satisfaction au musée de St Quentin à qui vous n'avez envoyé le plus souvent que des médiocrités* ». Le reproche formulé sans détour a peut-être déplu à l'Administration, qui n'envoie finalement pas une toile historique de Caraud mais un paysage de Léonard-Alexis de Fontenay, *Vue du Château d'Unspunnen*³⁴. Sanction ou non, le musée n'en fait pas moins l'objet de dépôts par la suite, dix-huit au total sous le Second Empire. Arnaud Bertinet y décèle l'action du comte de Nieuwerkerke, élu conseiller général dans l'Aisne dès 1852³⁵.

Intérêt du public et bienséance sont des arguments avancés par les pouvoirs locaux intéressés par l'envoi de peintures à sujet historique. À Montargis, c'est la dimension patriotique de la peinture de bataille qui est mise en avant dans la demande formulée par le maire de la ville. Ce dernier voudrait pouvoir faire bénéficier son musée de « grandes pages historiques » :

« *Le musée de Montargis, fondé en 1852 par le concours empressé des habitants de la ville et de l'arrondissement et par la généreuse intervention du Gouvernement [...] mais au grand désespoir de la population, il ne possède aucune des œuvres nombreuses destinées à rappeler la gloire de nos armes, dans les mémorables campagnes de Crimée et d'Italie.* »³⁶

³³ Lettre de Charles Gomart à Henri Courmont, 8 mai 1863. AN, F²¹/451 (Dossier Saint-Quentin).

³⁴ On aurait pu s'attendre à une réaction similaire vis-à-vis du musée de Nantes : le dossier des Archives nationales conserve un courrier adressé à l'Empereur envoyé par un Nantais qui reste anonyme, ne signant que « Un partisan de l'Empire ». Son adhésion à l'Empire ne le prive pas de reprocher avec virulence à Napoléon III que le musée n'ait reçu qu' « une série de croutes, indignes œuvres détestables d'hommes ou incapables ou médiocres » (Lettre du 21 octobre 1867. AN, F²¹/448, Dossier Nantes). Le caractère excessif des termes employés, qui fait attribuer cette lettre à un extravagant, a certainement permis que son contenu ne soit pas pris en compte et que Nantes continue à bénéficier d'envois réguliers.

³⁵ BERTINET Arnaud, *op. cit.*, 2015, p. 378.

³⁶ Lettre du maire de la ville de Montargis au ministre d'État, 18 juin 1861. AN, F²¹/448 (Dossier Montargis).

Malgré la promesse de la division des beaux-arts de comprendre Montargis dans la distribution prévue à l'occasion de la fête de l'Empereur de 1862³⁷, la ville ne recevra pas de peinture de bataille.

Rappelons enfin le cas des envois de l'État de quatre œuvres pour le palais archiépiscopal de Bordeaux, par Alphonse de Neuville (*La Bataille de Magenta, mort du général Espinasse*), Alfred Decaen (*Bataille de Solférino* dit aussi *L'artillerie de la garde impériale à Solférino*), Ange-Louis Janet-Lange (*Épisode du siège de Puebla*), et Édouard Armand-Dumaresq (*La Prise de Sébastopol*)³⁸. Commande passée par l'État, la réalisation de ces œuvres avait en réalité été sollicitée par le cardinal Donnet en 1866 qui souhaitait recevoir des représentations des victoires françaises (Partie III, chapitre 1).

Ces exemples indiquent la valeur accordée à la peinture à sujet historique par les élites provinciales, en tant que genre comme pour ses vertus patriotiques. L'argument de l'instruction est absent de ces demandes, mais il est en revanche fréquemment avancé dans celles concernant des œuvres illustrant l'histoire locale.

Orienter les envois de l'État en faveur de l'histoire locale : l'impact des acteurs provinciaux

Le musée est conçu au XIX^e siècle comme un lieu d'édification de la nation, où s'expose son passé historique et artistique³⁹. Cette ambition intellectuelle est prise en charge par les municipalités, les directeurs de musées, les artistes : grâce à leur action, l'histoire est valorisée au profit de l'instruction de la population. Plus encore, un intérêt pour l'histoire à échelle locale peut être constaté entre 1860 et 1870 dans les courriers adressés à l'Administration des Beaux-Arts.

Le 23 avril 1863, le maire de Pau écrit au ministre des Beaux-Arts pour lui demander l'obtention de la toile de Gustave Housez *L'assassinat de Henri IV*. Le maire expose la double importance locale de ce sujet :

« *Je viens prier votre excellence de vouloir bien lui acheter ce tableau et le donner à la ville de Pau, qui possède déjà plusieurs tableaux relatifs à des*

³⁷ « Par votre lettre du 19 juillet dernier, répondant à la demande que j'ai eu l'honneur de vous adresser en mon nom et en celui de l'administration du musée de la ville de Montargis, pour obtenir un tableau représentant un épisode de campagne de Crimée ou d'Italie, vous avez bien voulu me promettre de comprendre notre musée dans la répartition des peintures qui serait faite à l'occasion de la fête de l'empereur. » Lettre du maire de la ville de Montargis au ministre d'État, 16 août 1862. AN, F²¹/448 (Dossier Montargis).

³⁸ Pour les dossiers d'archives, voir AN, F²¹/166, F²¹/131, F²¹/150 et F²¹/136.

³⁹ MELONIO Françoise, *Naissance et affirmation d'une culture nationale, La France de 1815 à 1880*, Paris, Seuil, 1998, p. 163.

*épisodes de la vie du Béarnais. Henri IV étant né à Pau, cette toile a pour la ville un intérêt tout particulier. »*⁴⁰

L'affaire est traitée avec diligence : le 12 juin 1863, Gustave Housez reçoit la proposition d'achat par le ministère, pour un montant de 2000 francs, qu'il accepte ; la toile est envoyée ensuite à Pau. L'intérêt de Napoléon III pour la ville et son château⁴¹, qu'il fait restaurer et où il séjourne à plusieurs reprises, est certainement à l'origine de cette faveur.

Le musée de Rouen est également gratifié de dépôts d'œuvres illustrant des faits historiques, et en particulier l'épopée johannique. En 1861, Frédéric Legrip expose au Salon *Le supplice de Jeanne d'Arc (30 mai 1430)*, dont la scène se déroule à Rouen. La toile est acquise par l'État et envoyée au musée de la ville l'année suivante⁴². Or, l'œuvre avait initialement été créée dans le cadre d'un concours organisé par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen : un prix était remis à l'auteur de la meilleure œuvre inspirée de l'histoire de la Normandie, décerné à Legrip en 1860. Il est probable que l'engouement pour l'histoire locale, que ce concours montre bien, a décidé l'Administration à faire don de la toile à la ville qui a suscité sa création. En 1867, Rouen obtient une autre toile d'Isidore Patrois, *Jeanne d'Arc allant au supplice (Rouen, 1431)*, grâce à la demande formulée par le préfet de la Seine-Inférieure. En réalité, ce dernier avait sollicité l'obtention de l'œuvre *Jeanne Darc insultée dans sa prison*, présentée au Salon de 1866 :

*« Cette œuvre, qui est d'un grand mérite, trouverait utilement sa place dans la ville de Rouen, soit au musée même, soit à l'hôtel de la préfecture. [...] Cette acquisition emprunterait au pieux souvenir laissé à Rouen par l'héroïne de la France et à l'hommage solennel que cette ville lui prépare, un caractère particulier d'opportunité. »*⁴³

Il n'obtiendra pas satisfaction (et Patrois doit attendre 1872 pour que l'œuvre soit acquise par l'État⁴⁴), mais l'argumentation du préfet en faveur de la dimension patriotique locale a peut-être incité l'Administration à déposer au musée de Rouen la toile que Patrois expose au Salon l'année suivante, en 1867, dont l'action se déroule également dans cette ville.

⁴⁰ Lettre du maire de Pau au ministre des beaux-arts, 23 avril 1863. AN, F²¹/148 (Dossier Housez, *L'assassinat de Henri IV*).

⁴¹ GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 253-255.

⁴² F²¹/450 (Dossier Rouen).

⁴³ Lettre au Maréchal, ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux arts, 20 novembre 1866. AN, F²¹/169 (Dossier Patrois, *Jeanne Darc insultée dans sa prison*)

⁴⁴ Elle est ensuite envoyée au musée d'Angers en échange d'une copie de Lenepveu, *La Barque du Jugement Dernier* (AN, F²¹/454).

L'action des pouvoirs locaux détermine dans certains cas l'envoi d'œuvres aux sujets adaptés et qui vont permettre l'édification de la population. Parfois, des échanges d'œuvres ont lieu afin que le thème historique corresponde mieux au lieu de dépôt. En 1868, le comte de Nieuwerkerke accorde au musée de Mulhouse une toile de Ferdinand Wachsmuth (1802-1869) représentant *Un épisode de l'histoire de Mulhouse*. Or, cette toile peinte en 1833 avait été accordée en 1836⁴⁵ au musée de Bourges. Frédéric Engel-Dollfus, acteur de l'histoire locale et directeur du musée de Mulhouse créé en 1864⁴⁶, parvient à localiser la toile et demande à l'Administration sa réaffectation dans sa ville⁴⁷. Il obtient l'échange contre une autre toile de Wachsmuth, *Un épisode de la guerre de Crimée*, en 1869⁴⁸. L'œuvre sert très certainement à agrémenter la collection qu'Engel-Dollfus constituait afin de fonder un musée de l'histoire de Mulhouse ; il s'y était engagé depuis le 30 mars 1864, date de la création d'un Comité historique qui « avait pour mission de recueillir et sauver de la dispersion et de l'oubli les objets ayant un caractère historique »⁴⁹. Cela montre sa volonté de développer les connaissances sur l'histoire locale et de mettre à disposition du public des objets mais aussi des œuvres relatifs à Mulhouse.

Dans d'autres cas, les artistes eux-mêmes s'impliquent dans cette question de la destination de leurs œuvres. Augustin Feyen-Perrin, peintre originaire de Lorraine, expose en 1865 la toile intitulée *Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy*, qu'il conçoit avec une ambition historique à la fois nationale et locale. Dans une lettre de demande d'acquisition, le peintre suggère deux lieux de dépôt, soit au musée de Versailles (puisque le sujet aborde l'histoire de France), soit au musée de Nancy⁵⁰ (car la scène s'y déroule) ; c'est cette dernière solution qui est adoptée par l'Administration. L'artiste peut donc parfois orienter le parcours d'une œuvre. Honoré Gibert, peintre et également directeur du musée d'Aix, permet à son établissement de se voir attribuer une toile de sa main et qui relate un épisode de l'histoire locale : *Le duc d'Epéron mettait le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et seigneur du pays de Provence (1593)* (Paris, Salon de 1870, n° 1170).

⁴⁵ AN, F²¹/2197. L'intitulé précisé est le suivant : *Sujet tiré des chroniques de Mulhausen*.

⁴⁶ Il fut président de la Société pour le développement du musée historique du vieux Mulhouse jusqu'en 1878. Voir BLANC Jérôme, *Frédéric Engel-Dollfus, un industriel saint-simonien*, Paris, éditions Christian, 2003.

⁴⁷ *Bulletin du musée historique de Mulhouse*, tome XXXI, année 1907, imprimerie Ernest Meininger, 1908, p. 69.

⁴⁸ AN, F²¹/448 (Dossier Mulhouse) et F²¹/443 (Dossier Bourges).

⁴⁹ Cité dans GEORGEL Chantal, « Le musée, lieu d'identité », in GEORGEL Chantal (dir.), *op. cit.*, p. 109.

⁵⁰ AN, F²¹/139 (Dossier Feyen-Perrin, *Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy*) ; voir partie II, chapitre II.

La question de l'origine de l'artiste, dont on observe l'impact avec Feyen-Perrin et Gibert, justifiait fréquemment les demandes de dépôts. Cette démarche met en lumière une autre approche de l'histoire locale : par la valorisation d'un peintre natif de la ville, dont la famille bénéficie éventuellement d'une certaine notoriété, les pouvoirs locaux contribuent à l'affirmation des valeurs locales et à l'exaltation des personnalités qui composent leur cité et qui appartiennent à son histoire. Ainsi, le maire de Dunkerque désire mettre en avant le peintre local Pierre de Coninck, et demande à recevoir son œuvre *Supplice de la reine Brunehaut* :

« Dunkerque est la seule ville de la Flandre flamande qui possède un musée ; le tableau de M. Deconynck, acquis par le Gouvernement, ne saurait être placé nulle part avec plus d'avantage que dans cet établissement, que décorent et enrichissent déjà de fort belles toiles, et la ville serait flattée d'avoir une peinture d'un artiste qui, natif de Metteren, appartient à la Flandre. »⁵¹

Dans le cas du peintre Élise Moisson-Desroches, l'argument avancé dans le but de recevoir la toile *La princesse Tarrakanoff* [Tarakanova] *noyée dans sa prison par suite d'une crue subite des eaux de la Newa en 1777* est le rôle majeur joué par le père de l'artiste à Rodez : *« Le Conseil général de l'Aveyron, dont j'ai l'honneur de vous transmettre la délibération, a exprimé, dans sa dernière session, le désir que votre excellence fit don au musée de Rodez de l'un des tableaux de Mlle des Roches, dont le père, ancien ingénieur en chef des mines, a laissé dans ce département les plus honorables souvenirs »⁵²*. Il en est de même pour Eugénie Hautier à Rennes⁵³, et pour Eugène Bellangé à Rouen. Pour ce dernier, le préfet de la Seine-Inférieure intervient – là encore – en vue d'obtenir pour Rouen la toile *La Garde impériale à Magenta*, et rappelle l'implication de la famille dans la vie artistique locale : *« M. Bellangé appartient à la ville de Rouen par sa naissance : son père a été conservateur de notre collection de peinture, qui possède aussi quelques unes de ses toiles. Nous attachons naturellement de l'intérêt à en rapprocher les travaux du fils »⁵⁴*.

Ce souci de valoriser les acteurs de l'histoire de la vie culturelle locale tend cependant à placer le sujet de l'œuvre au second plan de l'intérêt des municipalités.

⁵¹ Lettre du maire au ministre de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts, 16 juillet 1864. AN, F²¹/445 (Dossier Dunkerque).

⁵² F²¹/450 (Dossier Rodez).

⁵³ La toile, *Catherine de Médicis chez René-le-Florentin*, est finalement envoyée à Dieppe, mais une demande du maire de Rennes précédait cette décision : *« Mademoiselle Hautier est née à Rennes. Son père, ancien colonel d'artillerie originaire lui-même de la Bretagne, a laissé dans notre ville de très honorables souvenirs. [...] Aussi avons-nous suivi avec le plus vif intérêt les louables efforts de sa fille pour conquérir une place distinguée dans le monde des arts »*. Lettre du maire de Rennes au ministre d'État, 9 mai 1863. AN, F²¹/146 (Dossier Hautier).

⁵⁴ Lettre du préfet de la Seine-Inférieure au ministre d'État, 8 août 1862. AN, F²¹/450 (Dossier Rouen).

Le désir d'exposer des œuvres illustrant l'histoire locale est révélateur de la conception pédagogique du musée et de ce type d'œuvres, qui sont des vecteurs de la connaissance à échelle locale. Cette vision est particulièrement forte dans ce Second Empire où les questions de l'instruction et de l'alphabétisation sont posées par le gouvernement. Cette volonté de créer une émulation intellectuelle grâce aux musées est peut-être liée à l'augmentation du nombre de visiteurs et au développement d'un tourisme plus cultivé. Le musée de Dijon, qui modernise son accrochage et propose un catalogue comportant des analyses destinées à approfondir les connaissances des visiteurs, est révélateur de cette démarche⁵⁵.

Les envois de l'État et les orientations que les pouvoirs publics locaux tentent de donner aux décisions de répartitions attestent (bien que ponctuellement) d'une conception éducative de la peinture à sujet historique. Toutefois, c'est dans les initiatives détachées de l'État, propres aux municipalités, suscitées par les Sociétés savantes ou encore strictement privées que ce constat se fait plus net encore.

⁵⁵ SHERMAN Daniel J., *op. cit.*, p. 129. Voir également les nombreux exemples développés dans GEORGEL Chantal (dir.), *op. cit.*

II. Rôle des élites provinciales

L'intérêt des élites locales pour la propagation de la culture est lié à la fois au contexte de progressive décentralisation opérée par Paris, et à la notion même de « province ». Dans son article sur les rapports entre Paris et la province, Alain Corbin explique que depuis le Grand Siècle, ce mot est défini par la négative puisqu'il sert à qualifier le territoire français hors de Paris⁵⁶, et que les caractéristiques de la province sont fixées par le regard porté par les Parisiens⁵⁷. Par la suite, le découpage du territoire en départements sous la Révolution française tend à développer la « conscience de l'identité provinciale »⁵⁸. Au XIX^e siècle, la curiosité à l'égard du patrimoine conduit à la découverte de ce territoire (par les antiquaires, les érudits, les historiens) qui se transforme ainsi en une sorte de grand musée. Sous Napoléon III, la province est considérée comme une entité à part entière ne serait-ce qu'en raison du suffrage universel masculin, mais elle essaie surtout d'imiter la capitale : Alain Corbin précise que le développement des transports ferroviaires et l'image de la « vie parisienne » comme un fastueux spectacle moderne attirent vers la capitale des provinciaux éblouis. La province se remplit alors de « petits Paris », où le musée tente de ressembler à celui du Louvre, où sont mises en place des expositions similaires au Salon. Conçue dans sa définition englobante, « la province » se construit par rapport à Paris. En parallèle de cette vision, la province est aussi conçue comme plurielle, comme un espace composé de différents territoires qui se distinguent notamment par leur histoire. Là émerge une démarcation entre la « petite patrie » et la « grande patrie » que Mona Ozouf a associées respectivement à la figure de la mère face à celle du père, l'une maternelle, l'autre héroïque⁵⁹. Dans ces lieux de mémoire que constituent alors les musées locaux, les Sociétés savantes ou encore les écrits sur l'histoire à petite échelle⁶⁰, ces deux patries coexistent et dialoguent. Pour Odile Parsis-Barubé qui étudie les antiquaires et leur rapport à l'histoire locale, l'une est le préalable de l'autre : « *le premier cadre d'appartenance territoriale – la commune, le "pays", la province – est considérée par [les antiquaires] comme une métonymie de la patrie. L'amour du "sol natal" est le préalable à celui de la nation. Entre la "petite patrie" et la grande, il n'est de différence que d'échelle,*

⁵⁶ CORBIN Alain, « Paris-Province », in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*. 2, [La Nation, Les France], Paris, Gallimard, 1997, p. 2851-2888.

⁵⁷ *Idem*, p. 2855.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 2857.

⁵⁹ OZOUF Mona, « Préface », in CHANET Jean-François, *L'École républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, 1996, p. 5.

⁶⁰ Voir sur ce point PLOUX François, *Une mémoire de papier, les historiens de village et le culte des petites patries rurales à l'époque contemporaine (1830-1930)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

pas de nature »⁶¹. Philippe de Chennevières, qui fut inspecteur des musées de province, voyait d'ailleurs la patrie « à échelle réduite » comme nécessaire au déploiement des talents locaux : « *Certes, je ne suis pas un centralisateur, et j'ai toujours professé que les hommes et les œuvres étaient plus grands dans de petites patries* »⁶². La peinture à sujet historique s'inscrit parfaitement dans ce double contexte : elle bénéficie à la fois de la volonté des notabilités locales de recréer les événements artistiques parisiens, et à la fois de l'intérêt pour la « petite patrie » qu'elle prend pour sujet, et où elle s'expose à la vue du public.

Si les envois de l'État constituent un système privilégié d'enrichissement des collections des musées de province, les pouvoirs locaux y contribuent aussi par des actions directes, qu'il s'agisse d'acquisitions ou d'incitations au don privé. Plus encore, les Sociétés savantes, dont le nombre est en constante augmentation durant tout le XIX^e siècle, jouent un rôle fondamental dans l'encouragement à la création d'œuvres à sujets historiques ainsi que dans l'aide à sa commercialisation. Les marchands d'art et les acquéreurs privés contribuent enfin à renforcer les mailles de ce réseau qui se met en place en parallèle de l'État et qui s'étend peu à peu dans toute la province. La peinture à sujet historique, qui a su s'adapter aux attentes de cette nouvelle clientèle, peut ainsi exister et circuler dans cet autre système.

A. Les politiques d'acquisition des musées de province

Afin de donner une impression favorable au visiteur et de se distinguer des autres collections municipales, les pouvoirs locaux pouvaient compléter les collections de leur musée en procédant directement à des acquisitions et en encourageant le don privé⁶³. Une logique de patriotisme local, qu'il s'agisse des sujets, des donateurs ou des artistes, préside à ces pratiques d'enrichissement. Les œuvres acquises ainsi ont une portée d'autant plus grande sur la population.

L'achat d'œuvres par les municipalités

⁶¹ PARSIS-BARUBÉ Odile, *La province antique, l'invention de l'histoire locale en France (1800-1870)*, Paris, Éditions du CTHS, 2011, p. 383.

⁶² DE CHENNEVIÈRES Philippe, « Les musées de province », *Gazette des beaux-arts*, février 1865, p. 128.

⁶³ Sur ce point, voir GEORGEL Chantal, « De l'art et des manières d'enrichir les collections », in GEORGEL Chantal (dir.), *op. cit.*, p. 232-240.

Au sein de notre recensement, plusieurs peintures à sujet historique ont été acquises par les municipalités pour agrémenter les collections de leur musée. Le choix de l'œuvre peut être dicté par le caractère local du sujet. C'est le cas pour l'achat de l'œuvre de Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II* (Paris, Salon de 1865, n° 732). Comme nous l'avons vu (partie II, chapitre 2) la scène se déroule en 1560 à Orléans dans l'hôtel Groslot où la cour royale s'était alors établie. L'œuvre fut achetée par la ville d'Orléans, qui l'a plus tard déposée dans le même hôtel Groslot. La toile illustre un événement majeur de l'histoire d'Orléans, et Pierre Dupuis était également natif de cette ville (en 1833). Bien qu'aucun élément ne nous ait permis de le confirmer, nous supposons que l'œuvre a été commandée à ce peintre qui indique dans le livret du Salon de 1865 qu'elle appartient déjà à Orléans.

Plus généralement, la raison qui pousse les municipalités à l'acquisition d'une œuvre est la volonté d'encourager un enfant du pays. La démarche est similaire à celle observée dans le cas de demandes formulées à l'État d'œuvres produites par des artistes locaux ; en revanche, ce sont là les municipalités qui prennent le relais du soutien aux artistes. À Bordeaux, c'est le peintre Antony Serres, originaire de cette ville, qui bénéficie de cet engouement provincial. En 1867 il expose au Salon *Le Jugement de Jeanne d'Arc* (Paris, Salon 1867, n° 1408), sans parvenir à la vendre. L'année suivante, la toile est présentée à l'exposition de la Société des amis des arts de Bordeaux (Bordeaux, 1868, n° 570), où la municipalité décide de l'acquérir pour la somme de 4000 francs. Le maire Émile Fourcand explique alors les raisons de cet achat : « *Cette grande peinture d'histoire devient une grande leçon [...] qui rappelle en un si beau langage : la foi en Dieu et l'amour de la Patrie* »⁶⁴. La toile illustre l'histoire de la grande patrie, tandis que le soutien prodigué à Antony Serres permet de favoriser un acteur de la « petite patrie »⁶⁵.

À Lyon, la municipalité mène une politique active de valorisation de ses artistes, mais elle agit en fonction des toiles déposées par l'État. En effet, le peintre Aimé-Benoît Marquet, natif de la ville, demande en 1865 à l'Administration que lui soit confiée la réalisation d'une copie d'un tableau religieux. Il obtient la commande, mais il meurt quelques mois après. L'État acquiert alors une de ses toiles, en compensation de la copie inachevée et pour soutenir sa veuve (l'achat concerne la toile de 1835 *Le Cardinal de Richelieu annonçant à Marie de Médicis son exil hors de France*). Alors que l'État s'apprête à en faire le dépôt à Lyon, la veuve de Marquet demande que l'envoi soit redirigé car la ville s'est engagée à acquérir

⁶⁴ 25 mai 1868, cité dans DUSSOL Dominique, *Art et Bourgeoisie, la Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*, Bordeaux, Le Festin, 1997, p. 169.

⁶⁵ Précisons toutefois que Bordeaux ne s'intéresse pas particulièrement à la peinture à sujet historique, car il s'agit du seul achat d'une œuvre de ce genre effectué entre 1860 et 1870.

auprès d'elle une autre des toiles de son défunt mari. L'envoi du *Cardinal de Richelieu* annulerait probablement la vente⁶⁶. Cette affaire révèle le fonctionnement des édiles lyonnais, dont la ville est favorisée par des envois d'œuvres réalisées par des artistes locaux⁶⁷, mais qui restent attentifs à maintenir un certain équilibre dans leurs collections.

Nantes soutient également un artiste local par l'acquisition d'une de ses toiles : Paul Baudry, né à Napoléon-Vendée (actuellement La-Roche-sur-Yon), expose *Charlotte Corday, dit aussi Marat dans sa baignoire* au Salon de Paris en 1861 (n° 151) puis à l'exposition de la ville de Nantes la même année. La toile est alors achetée douze mille francs pour le musée des beaux-arts de Nantes⁶⁸. En revanche le Rouennais Alphonse Aillaud, qui expose en 1863 sa *Bataille de Magenta* (Paris, Salon de 1863, n° 18) doit attendre 1895 pour que sa toile soit acquise par sa ville natale.

Dans le cas de la ville de Dreux, la commande est passée par la municipalité mais elle a lieu grâce au don en argent de Louis Lamésange (1784-1859). Ce dernier fut maire de la ville de 1852 à 1855 ; il manifesta son intérêt pour l'histoire locale en léguant par testament une somme destinée à la réalisation par le peintre Hippolyte Debon de deux œuvres sur des figures locales, dont l'architecte de Louis XIII, Clément Métézeau⁶⁹. Hippolyte Debon livre *Le siège de La Rochelle* en 1862, toile qui révèle à la fois le souci historique local et le processus d'acquisition directe entre municipalités et artistes. Toutefois, la commande spécifiait que les toiles devaient illustrer des personnages originaires de Dreux et non un épisode de l'histoire locale, c'est pourquoi un pan de l'histoire de La Rochelle se trouve en Eure-et-Loire.

Nous remarquons dans ces exemples que le leitmotiv principal est la valorisation d'un talent local, qu'il soit contemporain ou qu'il appartienne au passé de la ville.

L'acquisition par dons : une implication locale plus rare

⁶⁶ Lettre de Madame Marquet au chef de la division des Beaux-Arts, le 31 décembre 1867. AN, F²¹/160 (Dossier Marquet, *Le Cardinal de Richelieu annonçant à Marie de Médicis son exil hors de France*).

⁶⁷ L'État conforte en réalité une tendance voulue par la ville de Lyon. GEORGEL Chantal, « Le musée, lieu d'identité », *art. cit.*, p. 107.

⁶⁸ Une lettre d'Arsène Houssaye indique que toile est acquise à ce montant pour le musée de Nantes. Lettre d'Arsène Houssaye au ministre d'État, 2 novembre 1861. (AN, F²¹/137, dossier Durand-Brager, *Vue d'Eupatoria (Crimée) pendant le coup de vent et l'attaque du 17 février 1856 par l'armée russe*).

⁶⁹ Informations contenues dans une notice réalisée par le musée de Dreux et conservée dans le dossier d'œuvre.

Parmi les peintures à sujet historique peintes entre 1860 et 1870, seules quelques-unes sont entrées dans les collections d'un musée par la voie du don privé⁷⁰. Les dons sont principalement effectués dans le but de valoriser l'institution d'une ville (natale ou de rattachement). Dans le cas de dons d'artistes, il faut certainement y voir une alternative à l'échec de la vente. Ainsi le peintre Eugène Glück, né à Altkirch en Alsace, offre en 1869 à la ville de Colmar (dont le musée est créé en 1853) sa *Bataille de Landshut (23 avril 1809)* peinte en 1860.

Ce mode d'enrichissement des collections relève également d'une démarche de mécénat. En 1868, Frédéric Engel-Dollfus fait don de la toile *César et le Gaulois* (1864, Mulhouse, musée des beaux-arts), réalisée par Eugène Glück, au musée de Mulhouse dont il était le directeur. Engel-Dollfus, véritable protecteur des artistes, avait en réalité commandé la toile au peintre pour la décoration de son salon⁷¹. De la même manière, la collection du musée de Beaune est agrandie par le don d'une toile d'Antoine Rivoulon, *Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Tracktir, le 16 août 1855* (Paris, Salon de 1861, n° 2700) par Paul Bouchard en 1862. Ce dernier était entré au conseil municipal de la ville en 1860 (il devient maire sous la Troisième République) ; le court délai entre l'exposition au Salon et le don suggère que l'achat de cette toile par Bouchard devait être motivé par l'intention qu'elle rejoigne les collections du musée créé entre 1850 et 1852. Là, l'intention pédagogique de montrer un épisode de la grande Histoire à la population locale a certainement orienté le choix de Paul Bouchard. En revanche, on ignore les raisons du don suivant : en 1868, le peintre strasbourgeois Alfred Touchemolin offre à Varzy⁷² son *Épisode de la guerre d'Italie, Bataille de Magenta* (Paris, Salon de 1864, n° 1850). Le peintre connaissait-il Auguste Grasset, directeur du musée ?

Ces quelques cas indiquent que le don d'une œuvre est issu de la volonté de valoriser un artiste local ou d'améliorer les collections d'un musée (quand il ne s'agit pas d'une simple question d'orgueil du donateur). Rares sont les exemples de dons effectués en faveur de la connaissance de l'histoire locale. Auguste Migette (voir partie II, chapitre II) fait donc figure d'exception. Féru d'histoire messine, cet artiste était très impliqué dans le développement

⁷⁰ Notre analyse du musée d'Aurillac a révélé qu'une bonne partie des collections ont été constituées grâce aux dons. Eloy Chapsal, peintre et directeur du musée créé en 1853, donne l'exemple en faisant plusieurs dons de ses propres œuvres. Dons et dépôts de l'État se multiplient, au point qu'en 1882 les collections du musée sont pourvues autant de l'un que de l'autre. HÉBERT Oriane, *op. cit.*

⁷¹ « Pour le salon de sa maison à Dornach [...] il commença par commander en 1864 à Brion Le chant de Mai, à Haffner Le coup double, à Schutzenberger Souvenir d'Italie, à Jundt Le retour des cigognes, à Glück Départ pour la chasse et César sauvé [...], tableaux qu'il finit par donner pour constituer le premier musée de peinture de Mulhouse », BLANC Jérôme, *op. cit.*, p. 104.

⁷² AN, F²¹/452 (Dossier Varzy).

autant historique qu'artistique local. Membre des diverses Sociétés savantes lorraines et actif au sein du musée de Metz, il réalise dans les années 1860 une série de toiles et de dessins qui illustrent les grands événements qui se sont déroulés dans cette ville. Une intention pédagogique a guidé son pinceau, ce qui est confirmé par la donation de son cycle de peintures à la ville. Auguste Migette se distingue des autres artistes par sa participation active à l'émulation intellectuelle locale. Elle se mesure à sa qualité de membre de la commission d'archéologie de l'Académie de Metz, et de la Société d'histoire et d'archéologie de la Moselle. C'est en effet dans le cadre des Sociétés savantes que la peinture à sujet historique trouve davantage sa place en province.

B. L'importance des Sociétés savantes

La multiplication des Sociétés savantes tout au long du XIX^e siècle et en particulier sous la monarchie de Juillet contribue au développement de l'engouement pour l'histoire locale des « petites patries ». Odile Parsis-Barubé a montré que les élites provinciales (antiquaires et historiens, réunis dans le cadre de la Société) jouent un rôle essentiel dans cette question⁷³. Jean-Pierre Chaline démontre la difficulté de définir clairement la « Société savante », tant elle présente de schémas variés⁷⁴ : très diversifiées, elles embrassent toutes les formes de sociabilité savante⁷⁵. De ce fait, ainsi que le note Bruno Delmas, ces Sociétés tendent à se spécialiser et nombreuses sont celles qui choisissent l'histoire et l'archéologie sous le Second Empire⁷⁶. Si ces Sociétés contribuent à la prospérité de l'histoire locale, d'autres se consacrent aux arts et bien souvent à un musée en particulier : les Sociétés des amis des arts vont jouer un rôle crucial dans la favorisation d'un marché parallèle à celui du gouvernement. De même que « *la production historique se fit surtout dans le cadre des sociétés savantes* »⁷⁷, nous observons que les peintures à sujet historique y trouvent également une place spécifique⁷⁸.

⁷³ PARSIS-BARUBÉ Odile, *op. cit.*, p. 413. Voir également l'ouvrage qui aborde la seconde moitié du XIX^e siècle, CARBONELL Charles-Olivier, *Histoire et historiens, une mutation idéologique des historiens français, 1865-1885*, Toulouse, Privat, 1982.

⁷⁴ CHALINE Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition, les sociétés savantes en France*, Paris, CTHS, 1998 (1995), p. 1-27.

⁷⁵ DELMAS Bruno, « Académies et sociétés savantes, entre sociabilité et érudition », *Bulletin de l'Académie des sciences, agriculture, arts, belles-lettres d'Aix*, t. 7, 2008, p. 7.

⁷⁶ *Idem*, p. 12.

⁷⁷ LETERRIER Sophie-Anne, *Le XIX^e siècle historien, anthologie raisonnée*, Paris, Belin, 1997, p. 53.

⁷⁸ Nous avons travaillé à partir des données récoltées dans des documents d'archive (Archives nationales et centres de documentation des musées) ou dans des publications éparses. Il reste nécessaire de procéder à un

Le gouvernement du Second Empire mène une politique d'encouragement à l'égard de ces Sociétés savantes, notamment par l'attribution de subventions : le ministère de la Maison de l'empereur verse annuellement des sommes allant de 300 francs (pour la Société des amis des arts de Strasbourg) à 1000 francs (pour celles de Bordeaux et Lyon), et leur confie ponctuellement des missions spécifiques⁷⁹. Au-delà d'une action de soutien, cela permet aussi à l'État d'exercer un relatif contrôle sur ces Sociétés. Napoléon III a bien conscience de l'intérêt que présentait cette élite intellectuelle provinciale, et il le montre lorsqu'il fait appel aux érudits des Sociétés savantes dans le cadre de son projet d'ouvrage sur l'histoire de Jules César⁸⁰. Eugénie apporte également son soutien à la Société des beaux-arts de Nantes⁸¹, en acceptant le patronage de l'exposition de 1861 et en se portant acquéreur d'une des toiles exposées (Durand-Brager, *Vue d'Eupatoria (Crimée)*).

Malgré ces liens entre le gouvernement et les Sociétés, ces dernières restent autonomes et témoignent avant tout de la volonté d'indépendance des élites de province⁸². Elles sont actrices d'une décentralisation progressive par rapport à Paris ; le critique Philippe Burty voit même les Sociétés comme le seul moyen de développer les arts en province, précisément parce qu'il n'en existe pas de version améliorée à Paris, contrairement aux musées notamment :

« Les Sociétés des Amis des Arts peuvent seules, - pour ce qui concerne les artistes, - décentraliser pacifiquement la France [...]. La population, à laquelle elles offrent chaque année une récréation noble et agréable, s'habitue à leur influence et la subit sans regret. Les artistes locaux, dont elles doivent se montrer les protectrices-nées, reçoivent d'elles les encouragements réellement profitables. »⁸³

dépouillement systématique des revues des Sociétés savantes de la France, qui permettrait sans doute de découvrir quelques œuvres complémentaires commandées ou acquises dans ce cadre.

⁷⁹ Versement de 800 francs d'indemnités de déplacement allouée pour l'exécution de croquis destinés au musée Gallo-romain de Saint-Germain en 1866 (à MM. Charma, Raymond, Gaultier de Mottay, de Longuemar (président de la Société des Antiquaires de l'Ouest à Poitiers), Ramé). (AN, O/5/1715, dossier 1866).

⁸⁰ JAGOT Hélène, *L'image des gaulois au XIX^e siècle, problèmes iconographiques et utilisations idéologiques*, mémoire de maîtrise sous la direction de BONNET Alain, Université de Nantes, 2002, p. 122.

⁸¹ Créée en 1836, elle précède la Société des amis des arts de Nantes fondée en 1890. Voir BONNET Alain, « La Société des amis des arts de Nantes : l'action d'une association sur le marché de l'art local », in HOUSSAIS Laurent, LAGRANGE Marion (dir.), *Marché(s) de l'art en province, 1870-1914*, Bordeaux, Presses Universitaires, 2010, p. 31-42.

⁸² MELONIO Françoise, *op. cit.*, p. 87.

⁸³ BURTY Philippe, « L'Exposition de Bordeaux », *Gazette des beaux-arts*, tome XVIII, 1^{re} mai 1865, p. 465-466.

Tous les acteurs locaux, d'après le critique, sentent la nécessité d'encourager cette décentralisation culturelle :

« *L'avenir des Sociétés départementales nous semble être dans les encouragements réels qu'elles donneront aux beaux-arts. Chacun appelle aujourd'hui de tous ses vœux la décentralisation artistique. Les villes créent des musées ou les augmentent. [...] Les artistes eux-mêmes sentent la nécessité d'expositions régionales.* »⁸⁴

Les Sociétés des amis des arts ont un impact sur la vie locale et artistique qui est autant économique que moral : la volonté de démocratisation et d'émulation intellectuelles guide leurs actions. Celles-ci pouvaient prendre plusieurs formes : par le versement de sommes d'argent aux artistes, par le système de récompenses (médailles) lors de concours⁸⁵, par l'organisation d'expositions. Dans certains cas, comme à Carcassonne, la Société prend en charge les frais d'emballage et de transport des envois de l'État, financés ordinairement par les municipalités⁸⁶. Elle pouvait également recevoir des dons d'œuvres, comme c'est le cas de la Société des amis des arts de La Rochelle : un certain Admyrault, Larochellais propriétaire de *Marie Stuart quittant la France* (Paris, Salon de 1863, n° 879) peinte par Édouard Hamman, offre la toile à la Société locale en 1877 pour qu'elle soit exposée au musée.

Commandes, achats et concours : encourager la création

S'ils ne sont pas nombreux, quelques cas de commandes de peintures à sujet historique attestent d'une action directe des sociétés provinciales en faveur de ce genre. L'intention sous-jacente est pédagogique, mais est aussi de l'ordre de l'encouragement aux artistes.

Antoine-Dominique Magaud, peintre originaire de Marseille, est chargé sous le Second Empire de réaliser un ensemble de quinze toiles historiques par le Cercle religieux de Marseille, alors animé par les jésuites⁸⁷. L'installation de ces derniers dans un nouvel immeuble les conduit à passer commande de peintures pour décorer la salle de réunions, conférences et concerts. Cette importante commande a été étudiée par Régis Bertrand, qui en

⁸⁴ BURTY Philippe, « Exposition de la société des amis des arts du département de la Loire », *Gazette des beaux-arts*, tome VIII, 1860, p. 342-343.

⁸⁵ CHALINE Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 300-301.

⁸⁶ AN, F²¹/443 (Dossier Carcassonne).

⁸⁷ S'il ne s'agit pas à proprement parler d'une société savante, le cercle religieux de Marseille s'y apparente par la pratique de l'encouragement aux arts. De plus, le clergé était bien présent dans les sociétés savantes (voir PARSIS-BARUBÉ Odile, *op. cit.*, p. 232) ainsi que dans le milieu des historiens (voir CARBONELL Charles-Olivier, *op. cit.*, p. 215-220).

explique les conditions et les enjeux⁸⁸. Magaud, alors bien connu à Marseille où il fut directeur de l'École des beaux-arts, est chargé de réaliser un cycle de toiles d'environ quatre mètres de haut, exposées selon le thème et l'ordre chronologique. Si la thématique générale est la religion catholique, certaines œuvres sont véritablement historiques, ce qui est confirmé par le discours accompagnant la mention des sujets dans le livret de visite : Magaud représente *Charlemagne et Alcuin* ainsi que *Saint Louis*, qui « établissent et protègent les relations sociales » ; *Christophe Colomb, 1492*, qui propage la civilisation ; *Condé à Rocroi, 1643*, et *Les échevins de Marseille, 1720*, qui protègent la civilisation. La dimension historique, envisagée de manière chronologique, est claire dans cette sélection : « *La galerie semble le reflet des représentations que les clercs du XIX^e siècle se faisaient et proposaient de l'Église et du « monde » ainsi que de la culture historique des catégories instruites du temps* »⁸⁹. De plus, la volonté pédagogique qui sous-tend cette commande est renforcée par la publication du *livret-indicateur*, sorte de guide destiné à expliquer l'histoire et la signification de chacune des toiles⁹⁰. Charlemagne et saint Louis y sont notamment présentés comme des modèles de rois, soucieux de l'instruction et du bonheur du peuple. Sous couvert d'une instrumentalisation par les jésuites, cette commande indique la conception de l'histoire et de son image chez les érudits : les grands hommes servent de guide pour le peuple, de référence morale, de modèles de nobles comportements mis à la disposition des Français, d'autant plus directement qu'elle est visible en province et non pas seulement à Paris. L'histoire nationale et locale dialoguent d'ailleurs dans la galerie.

Une commande est passée par une autre Société, le Cercle artistique de la rue de Provence. Ce dernier souhaitait un tableau de grande dimension qui illustrerait spécifiquement la prise de Naples par Garibaldi⁹¹. Ses membres s'adressent alors à Alphonse de Neuville qui peint en 1860 *l'Épisode de la prise de Naples par Garibaldi, ou Garibaldi à la bataille de Volturne (1^{er} octobre 1860)* (Saint-Girons, Hôtel de ville). Les exemples de ce genre de commandes de sujets historiques restent rares dans la période que nous envisageons⁹².

⁸⁸ BERTRAND Régis, « “Le génie civilisateur du catholicisme”, quinze “tableaux historiques” d'A.-D. Magaud pour le Cercle religieux de Marseille (1856-1864) », in AMALVI Christian (dir.), *Images militantes, images de propagande (édition électronique)*, 132^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Éd. du CTHS, 2010, p. 219-234.

⁸⁹ *Idem*, p. 225.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 222.

⁹¹ ROBICHON François, *Alphonse de Neuville, 1835-1885*, Paris, éd. Nicolas Chaudun et le ministère de la Défense, 2010, p. 30.

⁹² Il serait certainement utile aussi de mener une enquête systématique et nationale sur les commandes de peintures décoratives pour les édifices publics et privés.

L'intérêt des Sociétés de province à propos de la peinture à sujet historique peut être également observée dans le système des concours. Ils révèlent le souci des élites à l'égard de la connaissance l'histoire locale. Ainsi, l'Académie de Rouen avait décidé de décerner un prix « à la meilleure œuvre d'art, peinture, sculpture ou gravure, dont le sujet serait puisé dans l'Histoire de la Normandie »⁹³. Gabriel Martin, peintre né à Rouen, participe et propose une toile représentant *Les Énergés*, fils de Clovis II soumis au supplice de l'énervation. L'artiste s'est inspiré d'une histoire et d'une source locales (partie II, chapitre 1). C'est la seule toile qui fut envoyée cette année-là, mais puisqu'elle répondait aux critères de choix, son auteur Gabriel Martin gagne le premier prix (prix Bouctot, correspondant à une somme d'argent). La description de l'accueil du lauréat par les membres de la Société savante nous renseigne sur le devenir de la toile : « M. Martin, présent à la séance, est venu, à l'appel de son nom, recevoir ce prix des mains de M. le Président. Les applaudissements qui ont accueilli le lauréat, s'adressaient en même temps à son œuvre qui décorait la salle dans laquelle l'Académie tenait sa séance »⁹⁴. Elle est en effet restée dans l'hôtel des Sociétés savantes de Rouen jusqu'à une date récente. Le peintre Frédéric Legrip avait participé au même concours pendant l'année 1857 : il peint dans ce but la toile *Le supplice de Jeanne d'Arc (30 mai 1430)*, sort victorieux de la sélection et reçoit de l'Académie de Rouen la somme de 5000 francs. L'œuvre est ensuite exposée au Salon de 1861 où l'État l'acquiert, avant de la déposer au musée de Rouen. Ce système de concours met en lumière le rôle joué par les Sociétés savantes dans l'émulation sur l'histoire locale.

Les Sociétés des amis des arts pouvaient également procéder à des acquisitions directement auprès des artistes : c'est le cas de la Société de Rouen, qui achète en 1866 à Charles-Édouard Armand-Dumaresq sa toile *Les Zouaves escaladant les murs du cimetière de Malegnano* (Rouen, musée des beaux-arts), qu'il avait exposée deux ans auparavant lors de la 20^e exposition municipale des beaux-arts. Immédiatement, la Société en fait don au musée de la ville, afin d'agrémenter ses collections.

Rôle dans la vente des œuvres : les expositions et les loteries

⁹³ *Précis analytique des travaux de l'académie impériale des sciences, belles-lettres et arts des Rouen pendant l'année 1868-1869*, Paris, E. Derache, 1869, p. 2.

⁹⁴ « Séance publique de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts des Rouen, tenue le jeudi 5 août 1869 », *Idem*, p. 2-3.

Parmi les autres fonctions possibles des Sociétés savantes et en particulier des Sociétés des amis des arts, l'organisation d'expositions d'œuvres d'art présentait un intérêt majeur pour les artistes. Ces événements créaient une dynamique de première importance : le phénomène, qui s'épanouit sous la Troisième République, connaît ses prémises sous le Second Empire⁹⁵. Le critique Léon Lagrange évoque leur place croissante en province et leur utilité dans la découverte de talents inconnus :

« *Les expositions de province, longtemps humbles et cachées, aspirent désormais à une publicité qui leur est bien due. Même après les Salons, dont Paris a le privilège, elles peuvent offrir à tout ami des arts un intérêt sérieux. On retrouve là les noms les plus aimés du public parisien, et tout à côté se rencontrent des noms nouveaux, ignorés, méconnus même, de leurs compatriotes.* »⁹⁶

Les expositions les plus importantes, à Lyon ou Bordeaux, bénéficient d'ailleurs de comptes rendus réguliers par la critique d'art. Léon Lagrange fait notamment paraître en 1861 une histoire des Sociétés des amis des arts dans la *Gazette des beaux-arts*⁹⁷.

Ce marché parallèle qui se déploie en province permettait aux artistes de se faire connaître et de commercialiser leurs œuvres ailleurs que dans la capitale⁹⁸. L'exposition au Salon de Paris était pour ces derniers une nécessité mais ne s'accompagnait pas systématiquement d'un achat, loin s'en faut. Aussi, la possibilité d'exposer à nouveau en province, auprès d'autres acquéreurs potentiels (la bourgeoisie locale), revêtait une grande importance. De plus, les liens entre les Sociétés savantes et les municipalités offraient aux artistes ignorés de l'État une possibilité d'être malgré tout exposés en musée. On a vu que la ville de Bordeaux achète à Antony Serres son *Jugement de Jeanne d'Arc*, pour 4000 francs : l'acquisition est faite à l'occasion de l'exposition de la Société des amis des arts de Bordeaux en 1868. En 1872, ce sont *Les Cuirassiers de Waterloo* d'Hippolyte Bellangé qui font leur

⁹⁵ « À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les salons artistiques provinciaux et parisiens ont formé un réseau de diffusion et de commercialisation des œuvres d'art d'envergure nationale ». BUCHANIEC Nicolas, « Les loteries des salons de province, entre économie et philanthropie », in HOUSSAIS Laurent, LAGRANGE Marion (dir.), *op. cit.*, p. 43.

⁹⁶ LAGRANGE Léon, « Expositions de province, exposition de la société des amis des arts de Lyon », *Gazette des beaux-arts*, 1860, tome V, p. 257.

⁹⁷ LAGRANGE Léon, « Des sociétés des amis des arts en France, leur origine, leur état actuel, leur avenir », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mars 1861, p. 291-301, t. IX ; 1^{er} avril 1861, p. 29-47, 15 avril 1861, p. 102-117, 1^{er} mai 1861, p. 158-168 ; 15 mai 1861, p. 227-242, t. X.

⁹⁸ Dominique Dussol développe l'exemple de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, particulièrement active au XIX^e siècle : DUSSOL Dominique, *op. cit.*

entrée au musée suivant le même processus⁹⁹. Dans ces deux cas, l'origine bordelaise des peintres a sans doute déterminé l'acquisition de ces peintures à sujet historique.

Le système de la loterie, qui vient généralement clôturer les expositions et qui a lieu tout au long du XIX^e siècle, permettait une circulation des œuvres dans les milieux populaires qui va dans le sens de la démocratisation culturelle. Organisées par les Sociétés des amis des arts, les loteries étaient ouvertes à toute personne pouvant acheter un ticket. Le numéro gagnant était ensuite tiré au sort. Des reproductions gravées ou photographiées pouvaient également faire office de lot principal ou de consolation. Nous en avons trouvé un exemple en Picardie : Auguste Féragu, n'étant pas parvenu à vendre sa toile figurant *L'Impératrice à Amiens ; journée du 4 juillet 1866*, la met en loterie à Amiens. La Société des Antiquaires de Picardie décide de soutenir l'artiste et achète cinquante tickets ; un chanceux repart avec la toile, tandis que les autres numéros gagnants permettent à quelques participants de repartir avec une photographie de la toile. La Société a reçu une de ces reproductions¹⁰⁰.

Le Grenoblois Diodore Rahoult profite également de ce système. Après avoir tenté sans succès de vendre au Salon de Paris en 1863 sa toile d'inspiration locale *Une séance du jury d'expropriation dans la 1^{ère} chambre du Tribunal civil de Grenoble (ancienne Chambre des Comptes du palais des Dauphins)* (Paris, Salon de 1863, n° 1557), il l'expose à nouveau en 1864 au Salon de Lyon. L'œuvre concourt pour la loterie et est gagnée par un certain Paul Jouve¹⁰¹.

Critiquées par Léon Lagrange pour leur mercantilisme¹⁰², ces loteries restaient malgré tout un bon moyen pour les artistes de rentrer dans leurs frais, pour les Sociétés savantes de soutenir les artistes, et pour la population locale de développer son goût pour les arts. La présence de peintures à sujet historique dans ces loteries est liée à la volonté des Sociétés de mener une action pédagogique, que Nicolas Bouchaniec associe à la philanthropie : « *Ces réunions d'œuvres [...] instruisent un public provincial conformiste et tenu à l'écart des querelles esthétiques qui animent le microcosme parisien* »¹⁰³. C'est un second marché où la

⁹⁹ Chantal Georgel évoque le rôle des sociétés des amis des arts dans l'enrichissement des collections des musées : « *Les Sociétés des amis des arts, auxquelles appartenait généralement le conservateur du musée, [...] contribuèrent beaucoup à répandre le goût des arts à travers tout le pays, et ne furent pas pour rien dans l'enrichissement des collections, à la fois par leurs dons et par les achats qu'elles suscitèrent* », GEORGEL Chantal, « De l'art et des manières... », *art. cit.*, p. 239.

¹⁰⁰ *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1877-1879, Séance du 11 février 1879, Amiens, A. Douillet et Cie, 1880, p. 388.

¹⁰¹ PETIT M., « Diodore Rahoult et son œuvre », *Bulletin de l'Académie delphinale*, Grenoble, 1874, tome X, p. 27-28.

¹⁰² LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, p. 199.

¹⁰³ BUCHANIEC Nicolas, « Les loteries... », *art. cit.*, p. 52.

peinture sur l'histoire locale ou nationale, détachée des contraintes académiques tant au niveau des sujets antiques que des formats, trouve une place d'autant plus légitime qu'elle peut instruire la population.

Les divers acteurs de l'érudition et du développement artistique en province prennent en charge la peinture à sujet historique, qu'il s'agisse de sa diffusion, de sa commercialisation, ou de commandes directes et indirectes. Ces Sociétés savantes s'emparent d'une partie du rôle de l'Administration des Beaux-Arts en contribuant à l'encouragement aux artistes et en aidant à la circulation d'œuvres traditionnellement prévues pour l'État, en raison de formats et de prix considérables.

C. Les marchands d'art et les achats privés : un marché parallèle essentiel mais peu visible

Si les Sociétés sont utiles aux artistes dont les œuvres présentent encore les caractéristiques d'une peinture d'histoire classique, les artistes ont également su s'adapter progressivement au nouveau marché de la bourgeoisie française en réduisant leurs formats et le coût des œuvres, et en proposant des approches narratives des sujets. Grâce à cela, les peintres de l'histoire ont pu entrer dans un réseau parallèle de circulation des œuvres, composé des marchands d'art et des acquéreurs privés dont les traces sont plus complexes à trouver.

Marchands d'art et galeries : de nouveaux intermédiaires pour les peintres

L'augmentation du nombre des artistes et la période de prospérité économique qui marque le règne de Napoléon III encourage la mise en place de structures de vente distinctes de l'État. Jean-Paul Bouillon a établi que ce marché parallèle, qui se met en place au milieu du XIX^e siècle, se développe sous la forme de trois secteurs : le réseau des galeries, de boutiques de marchands et de courtiers, celui de la vente publique, et le secteur associatif¹⁰⁴. Si nous n'avons trouvé trace d'associations de peintres de sujet historique, en revanche plusieurs œuvres passent par l'hôtel des ventes Drouot : *Les Cuirassiers de Waterloo* ou *Le chemin creux* de Joseph Hippolyte Bellangé (Bordeaux, musée des beaux-arts) est vendu après le

¹⁰⁴ BOUILLON Jean-Paul, « Société d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme, revue du 19^e siècle*, n° 54, 1986, p. 89-113.

décès de l'artiste le 18 mars 1867 ; le *Dévouement et mort de Bisson* d'Auguste-François Biard (Paris, Salon de 1870, n° 252) y est vendu en 1883 ; une partie des œuvres de Louis Devedeux sont dispersées après sa mort en 1875 (*Napoléon Bonaparte, général en chef de l'expédition d'Égypte, traversant le désert pour se rendre en Syrie*, Paris, Salon de 1864, n° 584 ; *Napoléon Bonaparte à l'Isthme de Suez*, Paris, Salon de 1865, n° 666 ; n° 65 et 66)¹⁰⁵ ; Léopold Tabar, dont la toile *Les Bretons vaincus par Agricola, qui ne voulant pas laisser aux mains des vainqueurs leurs femmes et leurs enfants, se décidèrent à les égorger* avait été acquise par l'État pour 1800 francs, aurait vu ses tableaux vendus « à vil prix à l'hôtel Drouot » en 1870¹⁰⁶. Hormis ces quelques cas dont plusieurs concernent des ventes après décès, les artistes avaient principalement recours aux marchands et galeries d'art.

Ce système « marchand-critique » a été bien étudié par Harrison et Cynthia White¹⁰⁷ : les artistes exposent au Salon et tentent de se faire remarquer par la critique d'art. Dans le cas où leurs œuvres ne sont pas acquises par le gouvernement, ils ont la possibilité de les vendre par l'intermédiaire de marchands d'art. Ce nouveau marché vise la bourgeoisie, suffisamment aisée pour acquérir des œuvres. Les marchands s'adaptent aux goûts de cette clientèle, qui portent sur des œuvres d'un format limité et aux sujets accessibles à l'instar de la peinture de genre¹⁰⁸. Bien implantés en province et présents notamment dans le cadre des expositions locales, les marchands sont sollicités par les Sociétés savantes afin qu'ils proposent des œuvres pour agrémenter les collections exposées¹⁰⁹ ; en contrepartie, ils bénéficiaient d'une visibilité supérieure pour les toiles qu'ils souhaitaient vendre.

Si l'entrée dans les collections de l'État reste bien souvent l'objectif premier des peintres d'histoire, ces derniers sont contraints également de se conformer aux goûts de cette nouvelle clientèle. De fait, la peinture à sujet historique trouve sa place dans ce marché sous le Second Empire. Cela révèle l'intention des peintres de s'adapter à ces nouveaux clients, et leur démarche de moderniser leurs créations pour mieux leur correspondre. Le succès de la

¹⁰⁵ AMIEL Amélie, *La vie et l'œuvre de Louis Devedeux (1820-1874)*, mémoire de maîtrise dirigé par Jean-Paul Bouillon, Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, 2003, p. 252-260.

¹⁰⁶ Lettre de l'inspecteur des beaux-arts au ministre des beaux-arts, le 2 mai 1870. AN, F²¹/183 (Dossier Tabar, *Les Bretons vaincus par Agricola*).

¹⁰⁷ WHITE Harrison et Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 (1965). Voir également NAHON Pierre, *Les marchands d'art en France, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, édition de La Différence, 1998.

¹⁰⁸ VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

¹⁰⁹ DUSSOL Dominique, *op. cit.*, p. 58.

profession des marchands au XIX^e siècle démontre l'efficacité de ce système, ainsi que l'a écrit Pierre Vaisse dans son article sur l'image du marchand¹¹⁰.

L'exemple du peintre Eugène Hillemacher donne à voir l'importance de ce marché intérieur. Son livre de raison conservé au musée d'Orsay contient la liste de ses travaux et leurs destinataires¹¹¹, et l'on constate qu'une majorité de ses œuvres a rejoint des collections privées (trente-sept cas, l'État ayant acquis pour sa part douze de ses toiles). Les ventes ont eu lieu dans le cadre des expositions de province, à Bordeaux, Toulouse, Rouen, ou encore Londres, ce qui indique que la circulation des œuvres pouvait être internationale. Certaines toiles furent acquises par les Sociétés elles-mêmes, pour une revente ou pour les proposer comme prix d'une loterie. La ville de Rouen lui achète deux œuvres. Hillemacher reçoit également des commandes ou des achats par des marchands d'art/éditeurs : la maison Goupil, Dusacq et compagnie, Bulla et Jouy exposent et vendent les œuvres, prélevant une commission. Dix-huit de ses peintures ont été reproduites, pour la majorité en lithographie ou en gravure à la manière noire ; dans certains cas, il vend seulement les droits de reproduction. Les œuvres empruntent donc un parcours très variable. L'exemple des deux toiles à sujet historique peintes par Hillemacher entre 1860 et 1870 est éclairant sur ce point : sa toile *Marguerite d'Anjou*, exposée au Salon de 1866 (n° 952) est acquise par l'État et envoyée au musée de Montpellier, tandis que *L'Empereur Napoléon I^{er} avec Goethe et Wieland (1808)* (Paris, Salon de 1863, n° 921) bascule dans le marché parallèle : Hillemacher confie sa toile à Ernest Gambart, propriétaire d'une galerie d'art à Paris où il organisait des expositions ; le peintre l'expose ensuite au Salon de 1863, ainsi qu'à Bruxelles. En 1864 il la présente à l'exposition de Lyon ainsi qu'à Sydenham (près de Londres), l'année suivante à Toulouse. La toile finit par être gravée pour illustrer une réédition de l'histoire de France de François Guizot, et il faut attendre 1883 pour qu'elle soit finalement vendue, à Madame Clouard pour 2000 francs. Ces deux exemples révèlent que les peintures à sujet historique n'étaient pas systématiquement acquises par l'État, et le cas échéant elles rejoignaient le circuit des marchands d'art, des expositions de province ou de l'étranger, et des acquéreurs privés.

Il est malheureusement complexe de parvenir à retracer le parcours des toiles qui n'ont pas abouti dans les collections publiques : Hillemacher reste un cas particulier. Nous avons pu déterminer les acquisitions de certaines œuvres de notre catalogue par des marchands, comme la maison Goupil : cette dernière s'engage dans la voie du commerce d'art en 1846, afin de

¹¹⁰ « Plus efficace que les Salons annuels, où s'entassaient des milliers de toiles, exposant les meilleurs aux promiscuités les plus fâcheuses », VAISSE Pierre, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIX^e siècle », *Romantisme*, 1983, vol. 13, n° 40, p. 78.

¹¹¹ HILLEMACHER E.-E., *Livre de raison*, conservé à la documentation du musée d'Orsay.

bénéficiaire des droits de reproduction¹¹² ; une fois l'œuvre traduite en gravure, elle était revendue. Jean-Léon Gérôme, qui épouse la fille d'Adolphe Goupil en 1863, avait signé un contrat s'exclusivité avec le marchand d'art pour la reproduction de ses œuvres. La toile *Louis XIV et Molière* est signalée comme appartenant à un certain M. Edward-Matthews lors de l'Exposition universelle de 1867 : il est probable qu'elle lui a été vendue par la maison Goupil.

Les acquéreurs privés

En raison de l'absence d'archives systématiques ou centralisées, le marché des acquéreurs privés est délicat à appréhender. Dans quelques cas seulement, nous avons pu déterminer l'identité des propriétaires grâce à des indications contenues dans des archives ou les livrets des expositions. Une rapide étude prosopographique révèle que les acheteurs sont rattachés d'une manière ou d'une autre au sujet développé par l'artiste, ou font partie de la notabilité de province. Certains sont des membres de Sociétés savantes qui achètent des œuvres pour leur propre usage. Nous avons vu le cas de la toile d'Eugène Glück, *César et le Gaulois* : elle est commandée à titre privé au début des années 1860 (elle est exposée au Salon de 1864) par Frédéric Engel-Dollfus, qui en fait ensuite don au musée de Mulhouse en 1868.

Certaines acquisitions s'expliquent par la présence dans l'œuvre d'un membre de la famille : le peintre Charles-Louis Müller représente *Lanjuinais à la tribune (2 juin 1793)* (Paris, Salon de 1869, n° 1776), et le livret du Salon indique que la toile appartient déjà au vicomte Victor-Ambroise de Lanjuinais. Il s'agit sans doute d'une commande passée par ce dernier d'une toile illustrant un épisode de la vie de son père, le comte Jean-Denis de Lanjuinais. De plus, Müller cite dans le livret un passage d'une notice historique écrite par le fils. Il est très probable que le Vicomte ait demandé à l'artiste de traduire un extrait de son texte en peinture, en l'honneur de la mémoire de son père. La toile peinte par Victor Combes, *Épisode de la guerre d'Italie, M. Rey, lieutenant colonel du 33^e de ligne, blessé mortellement au combat de Melegnano, le 8 juin 1859* (Marseille, musée des beaux-arts) est certainement aussi une commande de la famille à ce peintre aujourd'hui tombé dans l'oubli et qui n'a pas exposé au Salon (il n'apparaît pas dans le Bénézit). La toile est entrée au musée de Marseille par le don de Madame Rey en 1870 : nous supposons donc que l'œuvre a été réalisée pour la famille par un artiste peut-être local et peu connu.

¹¹² LAFONT-COUTURIER Hélène, « La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question », *Revue de l'art*, n° 112, 1996-2, p. 63.

D'autres acquisitions privées sont sans doute liées à des connivences intellectuelles. C'est notamment le cas de la toile d'Émile Lévy, *Vercingétorix se rendant à César* (Paris, Salon de 1863, n° 1205) qui est entrée dans la collection d'Amédée Thierry. Il est indiqué comme son propriétaire dans le livret de l'Exposition universelle de 1867 (n° 435). Don du peintre ou achat par l'historien ? Lévy cite l'*Histoire des Gaulois* dans le livret du Salon, ce qui explique certainement que la toile appartienne ensuite à ce prestigieux auteur.

C'est probablement en raison des liens qui unissent le peintre Louis Houssot et Achille Jubinal que ce dernier devient propriétaire de la toile *Le vote des Chambériens, le 22 avril 1860* (Paris, Salon de 1861, n° 1554 ; Chambéry, musée des beaux-arts). Sans pouvoir définir la nature exacte de leur relation, nous savons qu'ils collaborent en 1874 : Jubinal publie dans le *Journal Illustré* un récit de voyage dans les Hautes-Pyrénées, qui est illustré par Louis Houssot¹¹³. Achille Jubinal (1810-1875) était un homme politique, historien et journaliste, et fut député des Hautes-Pyrénées durant tout le Second Empire. La toile d'Houssot, dont le sujet est résolument en faveur de l'Empire (le vote concerne l'annexion de la Savoie à la France, voulue par Napoléon III, et la toile met en valeur l'enthousiasme populaire), a certainement plu à Jubinal qui en devient propriétaire entre 1861 et 1866. À cette date il en fait don au musée d'Angoulême, ville où, on l'imagine, il s'était installé.

De nombreuses copies des œuvres circulent également dans ce marché parallèle. Le maréchal Forey, sujet de la toile de Jean-Adolphe Beaucé commandée par l'État pour Versailles, *L'entrée du Maréchal Forey à Mexico*, demande la réalisation d'une reproduction peinte pour sa collection personnelle¹¹⁴. Dans le même esprit, la famille du général Espinasse qui figure dans *Le combat de Marcallo, lors de la bataille de Magenta, 4 juin 1859* de Jules Rigo, possède une version réduite de cette toile.

Une copie de la toile de Stanislas Chlebowski, *Jeanne d'Arc prisonnière des Anglais* (Paris, Salon 1864, n° 389 ; musée de Bar-le-Duc) acquise par l'État et envoyée au musée de Bar-le-Duc est commandée par Théodore Oudet, le directeur de ce même musée¹¹⁵. Les archives ne comportent pas de précisions sur la destination de cette copie, qu'on suppose privée.

¹¹³ *Journal Illustré*, 16 août 1874, n° 33.

¹¹⁴ AN, F²¹/117 (Dossier Beaucé).

¹¹⁵ AN, F²¹/442 (Dossier Bar-le-Duc).

Alors que la toile de Frédéric Legrip *Supplice de Jeanne d'Arc (30 mai 1430)*¹¹⁶ allait être envoyée à Rouen comme dépôt de l'État, le docteur Hellis, ancien président et trésorier de l'Académie de cette même ville, demande au peintre d'en effectuer une copie à dimension réduite. Cet érudit local nourrissait sans doute un intérêt tout personnel pour ce sujet historique, et peut-être souhaitait-il aussi soutenir un peintre natif de Rouen.

Enfin, le collectionneur britannique Sir Richard Wallace demande à obtenir une copie du tableau d'Alfred Decaen¹¹⁷ où figurent le prince et la princesse de Galles, *Revue de cavalerie passée à Bagatelle par l'Empereur, en l'honneur du prince de Galles, et en présence de l'Impératrice, du Prince Impérial, de l'Archiduc d'Autriche et de la Princesse de Galles ; (mai 1869)*. On peut y voir un intérêt tout patriotique, mais aussi personnel car Richard Wallace était propriétaire du château de Bagatelle¹¹⁸.

La circulation de ces peintures à sujet historique, en version originale ou copiée, prouve la réussite de l'adaptation de ce genre à la clientèle bourgeoise du Second Empire.

¹¹⁶ AN, F²¹/155 (Dossier Legrip, *Supplice de Jeanne d'Arc (30 mai 1430)*).

¹¹⁷ AN, F²¹/131 (Dossier Decaen, *Revue de cavalerie passée à Bagatelle par l'Empereur, en l'honneur du prince de Galles, et en présence de l'Impératrice, du Prince Impérial, de l'Archiduc d'Autriche et de la Princesse de Galles ; (mai 1869)*).

¹¹⁸ MONTEBIANCO Roland, *Sir Richard Wallace*, Paris, éditions Didier Carpentier, 2007, p. 51.

CONCLUSION DU CHAPITRE

La peinture à sujet historique est diffusée dans toute la province grâce au système des envois de l'État. S'ils servent à favoriser l'implantation d'une image positive d'un gouvernement concerné par les arts, le choix de œuvres envoyées ne révèle pas de volonté d'instrumentaliser les sujets sinon dans le sens de l'unité nationale. Les élites locales vont jouer un rôle intéressant dans ces envois : les édiles réclament de l'État des sujets historiques en argumentant qu'ils présentent un intérêt supérieur pour la population, et poussent la démarche encore plus loin lorsqu'ils demandent à recevoir des œuvres illustrant l'histoire locale.

Cet engouement pour l'histoire, autant nationale que régionale, est lié au développement de cette discipline dans toute la France. La multiplication des Sociétés savantes est à ce titre fondamentale. Qu'elles soient dévolues à l'amélioration des connaissances historiques, ou aux arts dans le cadre des Sociétés des amis des arts, les membres de ces groupes d'intellectuels contribuent à exercer une action en faveur d'une décentralisation et d'une démocratisation de la culture. Ils agissent en faveur de la valorisation d'un territoire, et apportent donc aux artistes locaux un soutien financier par le biais d'expositions ou de loteries. Dans certains cas, les Sociétés encouragent même à la création de sujets historiques, par des commandes ou par la mise en place de concours. Leur souci est véritablement historique et marqué par une volonté de recourir au passé national pour contribuer à l'amélioration de la nation, à la valorisation de la « petite patrie », ou simplement de la renommée d'une personnalité locale.

Le marché de l'art parallèle à l'État, le système « marchand-critique », était également un des espaces de circulation des œuvres à sujet historique. L'exemple d'Ernest Hillemacher révèle la multiplicité des moyens de vente possible, et le cheminement de ces toiles qui terminaient pour beaucoup leur course dans des collections privées, directement ou par l'intermédiaire de marchands. De ce point de vue, le Second Empire jette les bases d'un marché de province florissant qui se développe sous la Troisième République, ainsi que le montre bien l'ouvrage de Marion Lagrange et Laurent Houssais, *Marché(s) de l'art en province*¹¹⁹.

¹¹⁹ HOUSSAIS Laurent, LAGRANGE Marion (dir.), *op. cit.*

Ainsi, la peinture à sujet historique se révèle être une adaptation réussie de la grande peinture d'histoire : cette dernière, cantonnée dans des sujets et des formats prescrits par l'Académie, ne pouvait trouver autre acquéreur que l'État. Les dimensions et les prix étaient souvent trop élevés pour le bourgeois moyen du Second Empire, sans compter sur un certain manque d'intérêt pour ces sujets antiques. Le recours à l'histoire nationale, nouvelle fascination du siècle, était donc un moyen pour les artistes de continuer à produire des œuvres historiques tout en s'adaptant à un nouveau marché. Si leur désir d'entrer dans les collections de l'État n'a pas disparu, les artistes sont majoritairement contraints de se tourner vers la bourgeoisie prospère. Cette mutation de la peinture d'histoire en peinture à sujet historique, où les sujets sont nationaux, où le recours à l'anecdote est fréquent et dont les formats sont plus convenables pour des intérieurs bourgeois, apparaît donc sous le Second Empire comme nécessaire pour satisfaire une nouvelle clientèle et en raison de l'attrait généralisé pour l'histoire.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Genre prestigieux héritier d'une longue tradition, la peinture d'histoire connaît de multiples évolutions tout au long du XIX^e siècle. Sous le Second Empire, régime longtemps affecté par sa « légende noire », ce genre restait encore à définir. Loin d'être insipide, la seconde décennie du règne de Napoléon III examinée dans la présente thèse se révèle fertile pour la question de la peinture d'histoire. Elle présente des caractéristiques qui l'inscrivent véritablement dans son siècle, tout en lui conférant une originalité : émanation de la peinture d'histoire et de ses mutations dans la première moitié du siècle, précurseur de sa reformulation sous la Troisième République, la peinture d'histoire sous le Second Empire est marquée par la singularité.

En effet, circonscrire la peinture d'histoire entre 1860 et 1870, et plus particulièrement les représentations de l'histoire de France, conduit rapidement au constat que la définition traditionnelle ne convient pas complètement à ces œuvres. Le terme même de « peinture d'histoire » semble employé par habitude plus que par pertinence, ce qui contribue à entretenir une certaine confusion. Les commentaires des critiques d'art et les qualificatifs donnés par les artistes pour une même œuvre divergent fréquemment : peinture d'histoire, peinture de genre, genre historique ; les expressions semblent parfois utilisées au petit bonheur. La clarification du vocabulaire autant que la définition de l'objet « peinture d'histoire » s'imposaient.

Les représentations peintes de l'histoire nationale entre 1860 et 1870 entrent dans deux grandes catégories. La première est la peinture de bataille, qui figure l'Histoire la plus récente : forte de ses critères encore très traditionnels (composition, format, destination), elle apparaît comme la dernière peinture d'histoire véritablement classique. Il s'agit en effet d'un art du souverain, vecteur de valeurs guerrières universelles, et qui donne à voir des *exempla virtutis* incarnés par ces héros qui se battent pour la défense de leur nation. Ces images de l'histoire d'un présent qui se construit sous les yeux des contemporains ne peuvent toutefois se départir d'une exactitude de la figuration des décors et accessoires : cela justifie l'emploi d'une autre expression, peinture de bataille, pour la qualifier. Les assauts de la modernité

l'ont aussi ébranlée, et une évolution de ce genre peut être observée entre 1860 et 1870 : de l'héroïque, les peintres vont vers le particulier ; à l'agencement des corps d'armée dans le champ de bataille ils préfèrent des cadrages rapprochés, au plus près de la mêlée. Cette approche des sujets permet aux artistes de mettre en avant – au détriment d'une vision plus technique du conflit – l'« idée de la guerre », l'émotion de l'individu face à l'adversité, l'acharnement au combat pour la nation. La peinture militaire, terrain d'expression de valeurs universelles, est une forme de mutation de la peinture d'histoire. Typique de la Troisième République, elle apparaît en réalité dès le Second Empire.

La seconde catégorie réunit essentiellement les œuvres figurant le passé historique de la France. Elles sont une manifestation de l'intérêt pour l'Histoire qui prend naissance au début du XIX^e siècle, et elles se caractérisent par un goût pour la reconstitution et la « couleur locale » hérité des œuvres du genre historique. Contaminée par la modernité, par le réalisme, par la peinture de genre, cette peinture de l'histoire n'est plus tout à fait une peinture d'histoire au sens académique de l'expression, pas plus qu'une perpétuation du genre historique. Poreuses aux multiples influences, ces œuvres présentent des caractéristiques propres au Second Empire et peuvent être regroupées sous le terme de peintures à sujet historique. En s'emparant de la fascination pour l'histoire qui va croissante tout au long du siècle, les peintres ont trouvé le moyen de renouveler un genre sclérosé qui ne correspondait plus aux attentes du public. En parallèle se perpétue une peinture d'histoire principalement destinée à l'État, dont les codes sont dictés par l'Académie et dont les sujets sont prioritairement inspirés de l'Antiquité.

Au sein des représentations de l'histoire entre 1860 et 1870, la peinture à sujet historique se particularise par l'importance du travail préparatoire, le choix de sujets porteurs de sens et la volonté des artistes de séduire un public élargi. Les recherches préparatoires des artistes – recours aux textes d'auteurs de référence, aux archives, aux découvertes archéologiques – s'apparentent à celles des historiens. La quête de la source et du récit authentique permet une restitution vraie d'une époque passée. En conséquence, les peintures se distinguent par une attention accrue au décor, aux costumes, à tous les accessoires qui contribuent à immerger le spectateur dans l'atmosphère historique. Ces reconstitutions positivistes, dont la tendance qui s'affirme au milieu du siècle tend à donner une touche spécifique aux œuvres du Second Empire, confèrent un cadre sophistiqué aux sujets. Ceux-ci sont choisis suivant des intentions variables : une volonté d'édifier le spectateur, de montrer un passé idéalisé utilisé comme répertoire de sujets émouvants, ou encore d'exposer une idéologie propre à l'artiste ou répandue dans la société contemporaine. Au-delà de la dimension historiciste d'éducation par

le passé national, ces œuvres donnent à voir un certain état de la pensée historique, des principaux courants d'idées, tout au moins ceux qui ont exercé une influence sur les peintres. Loin d'être seulement des relais passifs, ces derniers entretiennent, véhiculent et diffusent une conception de l'histoire qui rejaillit sur leur présent, et ainsi ils contribuent à construire l'image qui va s'ancrer dans les mémoires. Pour aller dans le sens de Joël Cornette et Marie-France Auzépy, les représentations de l'histoire ne sont donc pas, dans ce cas, une simple illustration : au contraire, « *l'image [...] cesse d'avoir le statut de reflet* »¹⁶⁵¹ et devient une source significative d'un état de la pensée historique, politique et sociale. Cette idée est renforcée par l'importance de la diffusion de ces œuvres. Les techniques de reproduction (gravure, lithographie, photographie), tout comme les publications d'ouvrages et les organes de presse, connaissent un développement sans précédent au XIX^e siècle et notamment sous le Second Empire. Que les peintures à sujet historique y soient reproduites ou que des artistes créent des scènes pour illustrer le texte, l'image contribue à la démocratisation de certains sujets, dont la propagation est d'autant plus large et populaire que les prix sont variés. L'artiste, perméable aux contraintes et possibilités de ces techniques de reproduction et des supports de diffusion, crée des peintures de l'histoire au service d'une vaste ambition pédagogique.

Avant de chercher à séduire le public bourgeois, les peintres d'histoire s'adressaient prioritairement à l'État. L'image, et notamment celle élaborée au sein du seul genre de propagande directe qu'est la peinture d'histoire, est un instrument traditionnel de « fabrication » du pouvoir¹⁶⁵² mis à profit par les principaux régimes politiques. Sur ce point, le Second Empire fait plutôt pâle figure, et l'historiographie contemporaine s'accorde à dire que Napoléon III n'a pas été le parangon d'une politique culturelle intensive¹⁶⁵³. Si l'étude de cette question à travers le prisme des représentations de l'histoire ne remet pas en cause ce constat, elle permet toutefois de le nuancer quelque peu. Les acquisitions et commandes de peintures de bataille ainsi que de représentations du chef d'État dans des actions politiques ou sociales prouvent le maintien d'une tradition, celle d'inscrire le souverain dans l'histoire grâce aux arts. La mise en scène du faste impérial est d'ailleurs, d'après nous, un des éléments qui va conduire la peinture d'histoire héroïque à évoluer progressivement vers la peinture à sujet historique : l'État théâtralise des événements ordinaires et incite les artistes à les

¹⁶⁵¹ « [L'image] nous renvoie à la manière dont les effets de réel ont été construits, "fabriqués", tout à la fois comme une action et un discours sur le monde », AUZÉPY Marie-France, CORNETTE Joël (dir.), *Des images dans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p. 8.

¹⁶⁵² *Idem*, p. 9.

¹⁶⁵³ Pour les références bibliographiques concernant ce point, voir l'introduction de la présente thèse.

représenter. Cette instrumentalisation de la peinture, forme de politique culturelle, reste malgré tout modeste. L'État s'adapte aux caractéristiques de la société plus qu'il ne les génère. En effet ses actions concernent davantage l'encouragement aux artistes dont la masse est toujours croissante, par l'achat régulier et la commande de copies (portrait, peinture religieuse). Dans ses acquisitions de sujets historiques il se conforme aux créations exposées au Salon et aux sujets choisis par les artistes. En réalité, la principale influence que l'État exerce sur les peintres est indirecte. L'existence même de l'Empire, les particularités du règne de Napoléon III, la personnalité du couple impérial ont engendré la création d'œuvres sur des sujets pour certains inédits. La multiplication des toiles sur l'histoire des Gaulois et la vie de Napoléon Bonaparte est directement liée à l'enthousiasme de l'Empereur pour ces thématiques. Plus traditionnels sont les sujets inspirés des anciens rois de France ou ceux qui font écho à la colonisation mise en œuvre par le Second Empire, mais là encore leur épanouissement est conditionné par le contexte monarchique impérialiste des années 1852-1870. Si l'État ne commande ces œuvres, leur réalisation est impulsée par l'ensemble de sa politique : il exerce donc une action « sensorielle » qui oriente les artistes.

La peinture à sujet historique n'est pas davantage instrumentalisée dans le cadre du système des envois de l'État. L'analyse du phénomène des dépôts dans les musées de province révèle une volonté de répartir les œuvres en évitant tout régionalisme, dans le but d'entretenir et de renforcer l'idée d'unité nationale. En revanche, les élites locales jouent un rôle supérieur dans le développement de ce genre : municipalités et Sociétés savantes, édiles et érudits manifestent leur intérêt pour ce genre et pour l'histoire nationale ou locale, par des demandes spécifiques adressées à l'Administration des beaux-arts ou par des commandes passées directement aux artistes. Dans ce contexte d'émulation sur l'histoire à toutes échelles, les peintures sur ces thématiques font l'objet d'un intérêt tout particulier en province. Les acteurs locaux prennent ainsi – bien que dans une moindre mesure – la relève de l'État dans la fonction de meneur de la politique culturelle qui lui échoit traditionnellement. Ce transfert a été rendu possible par l'évolution de la peinture d'histoire en peinture à sujet historique : les œuvres, dont les formats, les prix et les sujets sont adaptés à une clientèle bourgeoise, peuvent alors circuler dans le marché parallèle à l'État dont le réseau s'étend dans toute la province.

La peinture à sujet historique reflète les enjeux qui se font jour à plusieurs niveaux, en étant miroir des uns et actrice des autres : ces œuvres contribuent à renouveler la peinture d'histoire et à lui donner une forme moderne ; elles montrent l'importance de l'histoire au XIX^e siècle et sous le Second Empire, et le rôle de créateurs de la mémoire historique joué par les peintres ; enfin, elles sont un aspect de la politique culturelle du régime de Napoléon III mais

permettent surtout de confirmer le désengagement de l'État et le relais pris par les élites locales.

Plus encore, la décennie 1860-1870 représente un moment charnière au cours duquel s'effectue une synthèse nécessaire entre la tradition de la peinture d'histoire, l'héritage du genre historique et les marques de la modernité. La progressive distinction qui se met en place entre une peinture d'histoire classique académique et une peinture à sujet historique plus moderne prouve non seulement la vitalité de ce genre qui de toute évidence ne meurt pas en 1867¹⁶⁵⁴, mais aussi que l'histoire est un moyen d'ancrage dans la modernité. Celle-ci peut donc se manifester ailleurs que dans les courants comme l'Impressionnisme ou dans la question du nu, rectifiant ainsi l'image d'une opposition moderne/classique cristallisée dans le scandale de 1863 autour de Manet et Cabanel. Ainsi qu'a pu l'écrire Pierre Sérié, le dernier tiers du XIX^e siècle est marqué par la fin de la vision traditionnelle de la peinture d'histoire, remplacée par plusieurs formules où le sujet et le drame se distinguent de la forme et de l'idée¹⁶⁵⁵. La décennie 1860 présente des traits communs : même déploration de la mort de la grande peinture par les critiques, même vitalité constatée dans les créations, même distinction entre la peinture académique (de style et de figure) et la peinture de sujet. Les évolutions du genre sous le Second Empire sont un prélude à la richesse des formes que prennent dans le dernier tiers du XIX^e siècle les représentations de l'histoire – sociale, historiciste, réaliste, symboliste, pompier¹⁶⁵⁶. La fin du régime de Napoléon III ne constitue donc pas une rupture radicale, ce que Pierre Vaisse avait déjà écrit¹⁶⁵⁷ : l'échiquier du milieu artistique de la Troisième République se met en place avant 1870. Le « Saint-Simon à cheval » fait du Second Empire une période marquée par la modernité. Par la transformation de la vie culturelle française, par la politique de l'image du faste, par l'ampleur du système d'encouragement aux artistes et des envois de l'État, enfin par la multiplication des expositions et le développement du marché parallèle de l'art, le Second Empire jette les bases

¹⁶⁵⁴ Contrairement à ce que Patricia Mainardi a pu suggérer (MAINARDI Patricia, « The death of history painting in France 1867 », *Gazette des beaux-arts*, décembre 1982, p. 219-226), et ce que le travail de Pierre Sérié confirme. SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1860-1900), la lyre ou le poignard*, Paris, Arthéna, 2014.

¹⁶⁵⁵ « Ce n'est pas un genre – la peinture d'histoire – qui meurt, mais seulement une façon de la comprendre, celle héritée du néoclassicisme », SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁵⁶ LINFORD Sarah, *Le symbolisme et la Troisième République : la tradition comme avant-garde, 1871-1915*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise-Pascal, Clermont II et Université de Princeton, 2007. THUILLIER Jacques, *Peut-on parler d'une peinture pompier ?* Paris, Presses universitaires de France, 1984. SÉRIÉ Pierre, *op. cit.*

¹⁶⁵⁷ « 1870-1914 : deux dates d'inégales importance, mais qui ne correspondent ni l'une ni l'autre à une rupture. En 1870, les républicains – ou certains d'entre eux – pensèrent sincèrement qu'avec le nouveau régime l'esprit des rapports des pouvoirs publics à l'art moderne changerait totalement. [...] les institutions de la vie artistique restaient les mêmes, les problèmes aussi », VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 315.

d'un fonctionnement adapté à la société contemporaine. L'histoire y occupe une place d'autant plus nécessaire qu'elle est un instrument de légitimation pour Napoléon III, mais qu'elle soit écrite ou peinte, elle s'adresse désormais à l'ensemble de la population. Elle est exposée à la vue du plus grand nombre, dans la presse et les ouvrages imprimés, dans les expositions et les recueils : les peintres de sujet historique profitent ainsi de cet accroissement de la diffusion de l'image comme des textes historiques, préambule à l'ère de la culture de masse qui émerge dans le dernier tiers du XIX^e siècle¹⁶⁵⁸. La peinture à sujet historique entre 1860 et 1870 donne à voir la place primordiale de l'histoire, dans ses aspects savants et populaires¹⁶⁵⁹, à échelle nationale et locale, dans le but de développer le sentiment d'attachement à la « petite patrie » comme à la nation.

¹⁶⁵⁸ Jean-Claude Yon évoque le consensus sur les origines de la culture de masse, qu'il situe vers 1880. (YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 247). D'autres historiens en revanche proposent de la voir apparaître sous le Second Empire (« *L'enclenchement [de l'avènement de la culture de masse] [...] se situe globalement dans le second XIX^e siècle. À cet égard, la France fait indéniablement figure de pionnière puisque bien des éléments de la métamorphose culturelle se mettent en place dans les années 1860, voire auparavant* », SIRINELLI Jean-François, « Introduction », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France*, Paris, Fayard, 2002, p. 16). Voir également l'ouvrage suivant : MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, VALLOTTON François (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*, Paris, PUF, 2006.

¹⁶⁵⁹ Voir à ce sujet AMALVI Christian, *L'histoire pour tous : la vulgarisation historique en France d'Augustin Thierry à Ernest Lavisse, 1814-1914*, thèse de doctorat d'État, Montpellier III, 1994, et les autres travaux du même auteur sur les manuels scolaires.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

1. Sources manuscrites :

Paris, Archives nationales

Sous-série F²¹, administration des beaux-arts :

F²¹/1 à 261. Travaux d'art. Commandes et acquisitions. An X-1820 : en particulier 75, 232.

F²¹/113 à 189. Travaux d'art, commandes et acquisitions, 1861-1870. 113 à 189. Septième série. 1861-1870.

F²¹/292 à 303. Affaires diverses concernant des artistes. 1813-1893 (surtout depuis 1852).

F²¹ 318 à 435. Attribution d'objets d'art. Dossiers classés par départements. An IV-1875 (surtout second Empire)

318 : Ain. 319 et 320 : Aisne. 321 : Allier. 322 : Alpes (Basses-). 323 : Alpes (Hautes-). 324 : Alpes-Maritimes. 325 : Ardèche. 326 : Ardennes. 327 : Ariège. 328 : Aube. 329 : Aude. 330 et 331 : Aveyron. 332 et 333 : Bouches-du-Rhône. 334 et 335 : Calvados. 336 : Cantal. 337 : Charente. 338 et 339 : Charente-Inférieure. 340 : Cher. 341 : Corrèze. 342 : Corse. 343 et 344 : Côte-d'Or. 345 : Côtes-du-Nord. 346 : Creuse. 347 : Dordogne. 348 et 349 : Doubs. 350 : Drôme. 351 et 352 : Eure. 353 : Eure-et-Loir. 354 : Finistère. 355 et 356 : Gard. 357 : Garonne (Haute-). 358 : Gers. 359 et 360 : Gironde. 361 et 362 : Hérault. 363 et 364 : Ille-et-Vilaine. 365 : Indre. 366 : Indre-et-Loire. 367 et 368 : Isère. 369 : Jura. 370 : Landes. 371 : Loir-et-Cher. 372 : Loire. 373 : Loire (Haute-). 374 : Loire-Inférieure. 375 et 376 : Loiret. 377 : Lot. 378 : Lot-et-Garonne. 379 : Lozère. 380 : Maine-et-Loire. 381 et 382 : Manche. 383 : Marne. 384 : Marne (Haute-). 385 : Mayenne. 386 : Meurthe. 387 : Meuse. 388 : Morbihan. 389 : Moselle. 390 : Nièvre. 391 à 393 : Nord. 394 et 395 : Oise. 396 : Orne. 397 et 398 : Pas-de-Calais. 399 et 400 : Puy-de-Dôme. 401 et 402 : Pyrénées (Basses-). 403 : Pyrénées (Hautes-). 404 : Pyrénées-Orientales. 405 : Rhin (Bas-). 406 : Rhin (Haut-). 407 : Rhône. 408 : Saône (Haute-). 409 : Saône-et-Loire. 410 : Sarthe. 411 : Savoie et Savoie (Haute-). 412 et 413 : Seine. 414 et 415 : Seine-Inférieure. 416 et 417 : Seine-et-Marne. 418 à 420 : Seine-et-Oise. 421 : Sèvres (Deux-). 422 et 423 : Somme. 424 : Tarn. 425 : Tarn-et-Garonne. 426 : Var. 427 : Vaucluse. 428 : Vendée. 429 : Vienne. 430 : Vienne (Haute-). 431 : Vosges. 432 et 433 : Yonne. 434 : Algérie. 435 : Colonies.

F²¹/436 à 475. Répartition d'objets d'art entre les musées.

- 440 à 452. Septième série. 1861-1870.
- 453 à 475. Huitième série. 1871-1880.

F²¹/485 à 487. Travaux d'art. Demandes d'achat, commandes, acquisitions, transports. 1831-1877.

F²¹/519 à 524. Expositions des Beaux-Arts aux Expositions universelles. 1855-1889 :

- 522 : Expositions des Beaux-arts aux Expositions universelles, 1867.
- 523 : Expositions des beaux-arts aux Expositions universelles ; correspondance.

F²¹/527 à 539. Salons annuels. An III-1882.

Pour le Second Empire : 528 à 532. 538-539.

F²¹/572. Musée des souverains. 1852-1872.

F²¹/2196. Musées. Répartitions d'objets d'art entre les musées ; correspondances diverses relatives aux musées.

F²¹/2783 à 2785. Attributions d'œuvres d'art à des établissements publics (ordre alphabétique des départements) : 2783, années 1849-1867. 2784 et 2785, 1860-1873.

F²¹/2788. Demandes d'objets d'art par des musées (ordre alphabétique des musées).

F²¹/2789 à 2792. Demandes de travaux par des artistes; commandes et acquisitions. 1861-1886 : 2789. Années 1861-1864 : 2790. 2791 : 1866-1872.

F²¹/2793 à 2797. Exposition universelle de 1855 ; jury d'admission; ouvrages exposés ; réclamations d'artistes.

F²¹/2798. Artistes récompensés (médailles, Légion d'honneur). 1860-1868.

F²¹/4051. Expositions, généralités.

F²¹/4079. Expositions diverses à Paris, 1857-1940.

F²¹/4086. Salons et expositions périodiques, 1861-1943.

F²¹/4107 et 4108. Salons divers et expositions périodiques, classement alphabétique, 1861-1940.

F²¹/4157. Commandes et acquisition d'œuvres d'art. Généralités (1819-1940).

F²¹/4500 à 4504. Musées de province, administration générale : commissions, personnel, collections et inventaires (cahiers des musées), 1795-1940.

F²¹/4505. dossiers des musées.

F²¹/4782. attributions, classement par département et par villes, 1820-1945.

F²¹/4909. Musées de province 1782-1943, organisation générale, commissions, personnel, collections et inventaires.

F²¹/4910. Cahiers des musées de province, 1804-1938.

Sous-série AJ⁵²/, École des beaux-arts :

AJ⁵²/68. Concours et fondations : programmes des épreuves. 1819-1930. Concours d'histoire et d'archéologie, sujets.

AJ⁵²/76 et 77. Concours : procès-verbaux des jugements et relevés chronologiques des lauréats. 1837-1929.

AJ⁵²/201 à 205. Travaux des pensionnaires de l'Académie à Rome. 1827-1900.

Sous-série O⁵, archives du ministère de la Maison de l'empereur :

O⁵/1713-1718. Encouragement aux arts et à la littérature, 1860-1870 par ministère de la Maison de l'Empereur.

2. Sources imprimées :

- Livrets des Salons parisiens :

Salon de 1852 : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais-royal, le 1er avril 1852*, Paris, Vinchon, 1852.

Salon de 1853 : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés aux Menus-Plaisirs, le 15 mai 1853*, Paris, Vinchon, 1853.

Exposition Universelle de 1855 : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-arts, le 15 mai 1855*, Paris, Vinchon, 1855.

Salons de 1857, 1859, 1861, 1863 à 1870 : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées*, Paris, Charles de Mourgues frères. -Salon des Refusés de 1863: *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863 et exposés, par décision de S. M. l'Empereur, au Salon Annexe, Palais des Champs-Élysées, le 15 mai 1863*, Paris, les Beaux-arts, revue de l'Art ancien et moderne, 1863.

Exposition Universelle de 1867 : *Catalogue général publié par la Commission Impériale*, Paris, E. Dentu, 1867.

SANCHEZ (P.), SEYDOUX (X.) (sd), *Les catalogues des Salons. 1801-1889*, Paris, L'Échelle de Jacob, 1999-2008, 15 vol.

- Sources imprimées relatives aux Salons, aux expositions, aux artistes, aux théories sur l'art :

ABOUT Edmond, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette et Cie, 1858.

ABOUT Edmond, *Le Petit Journal*, 6 mai 1866.

ADELINE Jules, *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, Paris, A. Quantin, 1880.

A. M., « Salon de 1861, reproduction d'ouvrages », *L'Illustration*, tome XXXVIII, juillet-décembre 1861, p. 28-30, 55-58, p. 72-74 p. 87-90

A. M., « Salon de 1864 », *L'Illustration*, tome XLIII, janv.-juin 1864, p. 299-302.

AUVRAY Louis, *Exposition des beaux-arts, Salon de 1863*, Paris, Lévy, 1863.

AUVRAY Louis, « Salon de 1868 », *Revue artistique et littéraire*, 1^{er} août et 15 août 1868.

BALLAND Eugène-Amédée, *Galerie française en estampes des hommes les plus illustres dans tous les genres*, Paris, Alexis Eymery, 1825.

BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Michel Lévy Frères, 1868.

BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859, texte de la Revue Française*, édition commentée par Wolfgang Drost, Paris, Honoré Champion, 2006.

BLANC Charles, *Histoire des artistes de toutes les écoles*, Paris, Renouard, 1849-1875.

BLANC Charles, « Considérations sur le costume », *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. II, p. 257-270.

BLANC Charles, « Ouverture d'une bibliothèque à l'École des beaux-arts », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} janvier 1864, tome XVI, p. 95-96.

BLANC Charles, « Salon de 1866 », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} juin 1866, p. 497-520, 1^{er} juillet 1866, p. 28-71.

BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, Paris, Jules Renouard, 1867.

BLANC Charles, « L'Exposition universelle de 1867 », *Le Temps*, avril-novembre 1867.

BOETZEL M., Album Boetzel, *Le Salon de 1865, Cinquante tableaux et sculptures dessinés par les Artistes Exposants*, Paris, bureau de la Gazette des beaux-arts, 1865.

BOETZEL M., Album Boetzel, *Le Salon de 1869, exposition des beaux-arts*, Paris, librairie de veuve Berger-Levrault et fils, 1869.

BOETZEL M., Album Boetzel, *Le Salon de 1870, exposition des beaux-arts*, Paris, librairie de veuve Berger-Levrault et fils, 1870.

BOISSIN Firmin, *Salon de 1868*, Paris, Douniol, 1868.

BONJOUR Emile, *Catalogue du musée de Lausanne*, Lausanne, B. Benda éd., 1887.

BONNARD Camille (auteur), MERCURI Paolo (illustrateur), *Costumes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, avec un texte historique et descriptif*, Paris, Lévy fils, 1860 (1829).

BROWNE L., *Les beaux-arts, Revue Nouvelle*, 1^e juillet 1861.

Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie, 1877-1879, Séance du 11 février 1879, Amiens, A. Douillet et Cie, 1880.

BURTY Philippe, « Expositions de province, exposition de la société des amis des arts de Lyon », *Gazette des beaux-arts*, 1860, tome V, p. 257-274.

BURTY Philippe, « Les dessins de Charlet pour le mémorial de Sainte-Hélène », *Gazette des beaux-arts*, 1860, tome V, p. 275-282.

BURTY Philippe, « Exposition de la société des amis des arts du département de la Loire », *Gazette des beaux-arts*, 1860, tome VIII, p. 342-353.

BURTY Philippe, « Exposition de la société des amis des arts à Lyon », *Gazette des beaux-arts*, 1863, tome XIV, p. 279-285.

BURTY Philippe, « L'Exposition de Bordeaux », *Gazette des beaux-arts*, 1^{re} mai 1865, tome XVIII, p. 465-476.

BURTY Philippe, « La gravure au Salon de 1866 », *Gazette des beaux-arts*, 1866, tome XXI, p. 184-194.

CASTAGNARY Jules-Antoine, *Les artistes au XIX^e siècle : Salon de 1861*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861.

CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons (1857-1870)*, Paris, Charpentier et Fasquelle éditeurs, 1892.

CHAUMELIN Marius, *Tribune artistique et littéraire du midi*, septième année, Marseille, Camoin frères, 1863.

CHAUMELIN Marius, « Salon de 1869 », *La Presse*, 5 mai 1869.

CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870 », *La Presse*, 12 juin 1870.

CHENNEVIÈRES Philippe de, « Les musées de province », *Gazette des beaux-arts*, février 1865, tome XVIII, p. 118-131.

CHENNEVIÈRES Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, Arthéna, 1979.

CHESNEAU Ernest, « Salon de 1864 », *Le Constitutionnel*, 18 mai 1864.

CHESNEAU Ernest, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864.

CHESNEAU Ernest, *Le Constitutionnel*, 5 février 1867.

CHESNEAU Ernest, *Notice sur G. Regamey*, Paris, libraire de l'art, 1879.

CLÉMENT Charles, « Salon de 1866 », *Journal des débats artistiques et littéraires*, 26 mai 1866.

CLÉMENT Charles, « École des beaux-arts, les envois de Rome », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, mercredi 21 août 1867.

CLÉMENT Charles, *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 mai 1868.

CLÉMENT Charles, *Charles Gleyre, Étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Genève et Neuchâtel, Librairie G. Sandoz, Paris, librairie académique Didier, 1878.

DARTOL F. *Exposition de la société des amis des arts de Lyon, année 1863*, Lyon, librairie Giraudier, Paris, librairie V^{ve} Joubert, 1863.

DE LASTEYRIE Ferdinand, *La peinture à l'Exposition universelle*, Paris, Castel, 1863.

DELECLUZE E.-J., *Journal des débats*, 24 mars 1839.

DERUDDER Gustave, *Le peintre Pierre de Coninck et ses amis, 1828-1910*, Paris, Perrin et Cie, 1914.

DESNOYERS Fernand, *Salon des refusés, la peinture en 1863*, Paris, Azur Dutil éditeur, 1863.

DEVERT Marcel, « Salon de 1865 », *L'Illustration*, tome XLVI, juillet-déc. 1865, p. 43.

Denis Diderot, Essais sur la peinture, Œuvres complètes, édition établie par J. Assézat et M. Tourneux, 1875-1877.

DIDEROT Denis, *Œuvres*, édition établie par Laurent Versini, t. IV, *Esthétique-théâtre*, Paris, Robert Laffont, 1996.

DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1770.

DU CAMP Maxime, *Salon de 1861*, Paris, Bourdilliat et cie, 1861.

DU CAMP Maxime, *Le Salon de 1864*, Paris, Librairie nouvelle, 1864.

DU CAMP Maxime, « Salon de 1867 », *Revue des deux mondes*, t. 69, 1867, p. 646-677.

DUMAS Alexandre, *La peinture chez les Anciens, suivi de l'histoire des peintres*, Bruxelles-Leipzig, Meline, Cans et cie, 1845.

DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1861 », *L'Illustration*, tome XXXVII, janv.-juin 1861, p. 295-297, 362-363.

DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1863 », *L'Illustration*, tome XLI, janv. -juin 1863, p. 315-318, 363-366, 391-394,

DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1864 », *L'Illustration*, tome XLIII, janv.-juin 1864, p. 326-327, 378-381 ; tome XLIV, juillet-décembre 1864, p. 26-27.

DU PAYS Augustin-Joseph, « Salon de 1865 », *L'Illustration*, tome XLV, janv.-juin 1865, p. 298-299, 330-331, 399-402 ; tome XLVI, juillet-déc. 1865, p. 21-23.

DU PAYS Augustin, « Salon de 1866 », *L'Illustration*, tome XLVII, janv.-juin 1866, p. 310, p. 418-419.

DURET Théodore, *Les peintres français en 1867*, Paris, Dentu, 1867.

ÉPHRUSSI Charles, *Paul Baudry, sa vie et son œuvre*, Paris, Ludovic Basquet éditeur, 1887.

ETEX Antoine, *À propos de l'exposition des beaux-arts de 1863*, Paris, 1863.

FELIBIEN André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard éditeur, 1668.

FERAL E., *Catalogue des tableaux anciens et modernes, livres d'art formant la collection de feu M. François Nieuwenhuys*, 1881.

FOUQUIER Henri, « Salon de 1861 », *Revue du mois littéraire et artistique*, imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1860-1863.

FRANCK, « Essai sur l'école française à propos du Salon de 1863 », *Revue de Normandie*, Rouen, imprimerie Cagniard, 1863.

GALICHON Émile, « Un recueil de costumes historiques, par MM. Lechevalier-Chevignard et Georges Duplessis », *Gazette des beaux-arts*, 1866, tome XXI, p. 576-580.

GALICHON Émile, « Les beaux-arts à l'exposition universelle », *Gazette des beaux-arts*, 1867, tome XXII, p. 409-414.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1848 », *La Presse*, 26 avril 1848.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1851 », *La Presse*, 15 février 1851.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1861 », *Moniteur universel* du 19 mai 1861.

GAUTIER Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu, 1861.

GAUTIER Théophile, *Moniteur universel*, 23 juillet 1864.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1868 », *Moniteur universel*, 2 mai 1868.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1868 », *L'Illustration*, tome LIII, janv.-juin 1869, p. 294-295.

GAUTIER Théophile (fils), « Salon de 1863 », *Le Monde Illustré*, tome XII, janvier-juin 1863, p. 410-411.

GAUTIER Théophile (fils), « Salon de 1867 » *L'Illustration*, tome XLIX, janv.-juin 1867, p. 259-262, 281-282, 298, 326-327, 362 ; tome L, juillet-décembre 1867, p. 29-30.

Gazette des beaux-arts, 1860-1870.

GRANGEDOR J., « Salon de 1868 », *Gazette des beaux-arts*, 1868, t. XXIV, p. 509-524, t. XXV, p. 5-30.

GRÉARD Octave, *Jean-Louis-Ernest Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*, Paris, Hachette, 1897.

GUEULLETTE Charles, *Les Ateliers de peinture en 1864*, Paris, Castel, 1864.

GUIZOT François, *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France, depuis la fondation de la monarchie française jusqu'au 13^e siècle ; avec une introduction, des suppléments, des notices et des notes*, Paris, J.-L.-J. Brière, 1823-1825.

Hector Viger, peintre d'histoire et de genre, sa vie et ses œuvres, Paris, impr. Victor Goupy et Jourdan, 1879.

HILLEMACHER E.-E., *Livre de raison*, s. d., conservé à la documentation du musée d'Orsay.

L'Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'École des beaux-arts, Paris, Association des artistes, 1867.

LAFENESTRE Georges Édouard, *L'art vivant : la peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Fischbacher, 1881.

LAFENESTRE Georges, « Salon de 1877 », *Le Moniteur Universel*, 8 mai 1877.

LAFENESTRE Georges, « Salon de 1887 », *Revue des Deux Mondes*, 1^e juin 1887.

LAGRANGE Léon, « Expositions de province, exposition de la société des amis des arts de Lyon », *Gazette des beaux-arts*, tome V, 1860, p. 257-274.

LAGRANGE Léon, « Des sociétés des amis des arts en France, leur origine, leur état actuel, leur avenir », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mars 1861, p. 291-301, t. IX ; 1^{er} avril 1861, p. 29-47, 15 avril 1861, p. 102-117, 1^{er} mai 1861, p. 158-168 ; 15 mai 1861, p. 227-242, t. X.

LAGRANGE Léon, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, 1861, tome X, p. 193-211, 257-282, 321-347.

LAGRANGE Léon, « Salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, 1864, tome XVI, p. 501-536 ; tome XVII p. 5-44.

LARROUMET Gustave, *L'art et l'État en France*, Paris, Hachette, 1895.

L'ESTOILE Pierre de, *Mémoires pour servir à l'histoire de France et journal de Henri III et de Henri IV*, Paris, 1825.

LEFRANC Aristide, *La Revue Nationale*, livraison du 10 juillet 1863.

L'Illustration, 1860-1870.

Le Magasin Pittoresque, 1860-1870.

MANTZ Paul, « Exposition de Bordeaux », *Gazette des beaux-arts*, 1860, tome VI, p. 295-301.

MANTZ Paul, « Raffet », *Gazette des beaux-arts*, 1860, tome VII, p. 5-23.

MANTZ Paul, « Salon de 1863 », *Gazette des beaux-arts*, 1863, tome XIV, p. 481-506 ; tome XV, p. 32- 64.

MANTZ Paul, « Salon de 1865 », *Gazette des beaux-arts*, 1865, tome XVIII p. 489-523 ; tome XIX, p. 5-42.

MANTZ Paul, « Les beaux-arts à l'exposition universelle », *Gazette des beaux-arts*, 1867, t. XXII, p. 7-30,

MANTZ Paul, « Salon de 1867 », *Gazette des beaux-arts*, 1867, t. XXIII, 1^e octobre 1867, p. 318-345, 512-548.

MANTZ Paul, *L'Illustration*, tome LI, janv.-juin 1868, p. 349-350.

MANTZ Paul, « Salon de 1869 », *Gazette des beaux-arts*, 1869, t. I, p. 489-511, t. II, p. 5-23.

MÉNARD René, « Salon de 1870 », *Gazette des beaux-arts*, 1870, t. III, p. 486-514, t. IV, p. 38-71.

MERSON Olivier, *Exposition de 1861, La peinture en France*, E. Dentu, Paris, 1861.

MOKE Henri-Guillaume, *La bataille de Poitiers, notice sur le tableau de M. L. de Taeye*, Gand, imprimerie de Eug. Vanderhaeghen, s.d.

MOREL DE VOLEINE Louis, « Notes sur l'exposition de 1865 », *La Revue du Lyonnais*, 1865, tome XXX, p. 179-180.

NETTEMENT Alfred, *Poètes et artistes contemporains*, Paris, éditions Jacques Lecoffre et Cie, 1862.

NOGARET Xavier, « Exposition de Montpellier », *Gazette des beaux-arts*, 1860, tome VI, p. 302-309.

PELADAN Joséphin, *Ernest Hébert, son œuvre et son temps d'après sa correspondance*, Paris, éd. Delagrave, 1910.

PERRIN Émile, « Beaux-arts, Salon de 1861 », *Revue européenne*, tome XV, 1861, p. 363-372.

PILES Roger de, *Cours de peinture par principes*, éd. Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, 1989.

Précis analytique des travaux de l'académie impériale des sciences, belles lettres et arts de Rouen, 1868-1869, Paris.

QUICHERAT Jules, *L'histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1877.

Rapport de M. Le comte de Nieuwerkerke sur la situation des musées impériaux pendant le règne de Napoléon III (1853-1869), Paris, Charles de Mourges imprimeurs, 1869.

SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers, études d'après nature*, Paris, E. Blanchard libraire-éditeur, 1856.

THIERS Adolphe, « Direction des Arts et particulièrement de la peinture en France », *Revue européenne*, t. 1, février 1824.

THORÉ Théophile, *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Renouard, 1870.

TILLOT C., « voyage au Salon de 1852 », *Revue des voyages*, mai 1852.

VIGNON C., *Salon de 1850-1851*, Paris, Dentu, 1851.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, « L'enseignement des arts, il y a quelque chose à faire », *Gazette des beaux-arts*, 1862, tome XII, p. 393-402, 525-534 ; tome XIII, p. 71-82.

ZOLA Émile, « Nos peintres du Champ-de-Mars », *La Situation*, 1^{er} juillet 1867.

ZOLA Émile, « Les actualistes », *L'Événement illustré*, 24 mai 1868.

ZOLA Émile, « Coups d'épingle », *La Tribune*, n° 35, 4 février 1869.

[ZOLA] MITERRAND Henri, *Émile Zola, œuvres complètes, tome 1 : Les Débuts, 1858-1865*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002.

[ZOLA] MITERRAND Henri, *Émile Zola, œuvres complètes, Tome 2, Le feuilletoniste, 1866-1867*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002.

- Ouvrages historiographiques :

ALEXANDRE Arsène, *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, Henri Laurens, 1889.

AUDIN Jean, *Histoire de la Saint-Barthélemy, d'après les chroniques, mémoires et manuscrits du XVI^e siècle*, Paris, Urbain Canel, 1826.

BLANC Louis, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Docks de la Librairie, Imprimerie générale de Charles Lahure, sd. [à partir de 1868], 2 vol.

BOREAU Victor, *Les Reistres, chronique des guerres de religion*, Paris, Beauvais, 1836.

CAPEFIGUE Jean, *Histoire de la Réforme, de la Ligue, et du règne de Henri IV*, Paris, Dufey, 1834.

CHOISY François Timoléon de, *Journal du voyage de Siam fait en 1685 et 1686*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1687.

Œuvres complètes de Voltaire, correspondance générale, Paris, Furne, 1837.

GAILLARD Joseph, *Gergovie, 9 juillet 1862, à SM l'Empereur Napoléon III et à SM l'Impératrice Eugénie*, Paris, Dentu éd., 1862.

GEFFROY Gustave, *Constantin Guys, L'Historien du Second Empire*, Paris, Gallimard, 1904.

GRANIER DE CASSAGNAC Adolphe, *Souvenirs du Second Empire*, 3 vol., Paris, Dentu, 1879-1882.

HUGUENIN Jean-François, *Les chroniques de la ville de Metz : recueillies, mises en ordre et publiées pour la première fois*, Metz, S. Lamort éditeur, 1838.

IRVING Washington, *Voyages et aventures de Christophe Colomb*, Tours, Mame et cie, 1839.

JULLIAN Pierre-Louis-Pascal de, *Galerie historique des contemporains*, Aug. Wahlen et compagnie, Bruxelles, 1822.

LABUTTE Augustin, *Histoire populaire de l'Empereur Napoléon I^{er}, racontée par Mathurin Blanchet, volontaire de 1814, cultivateur à Pomereux (Calvados), mise en ordre et publiée par A. Labutte*, Paris, Lahure éditeur, 1868.

LANGLOIS Eustache-Hyacinthe, *Essai sur les énervés de Jumièges et sur quelques décorations singulières des églises de cette abbaye, suivi du Miracle de sainte Bautheuch, publié pour la première fois*, Rouen, E. Frère, 1838.

LENFANT Jacques, *Histoire du concile de Constance*, Amsterdam, Humbert, 1714.

LINGARD John, *Histoire d'Angleterre depuis la première invasion des Romains*, Paris, Charpentier, 1843.

MARTIN Henri, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, Paris, Furne, 1855-1860.

MICHELET Jules, *Précis de l'histoire de France*, dans *Œuvres de M. Michelet*, Bruxelles, Meline, Cans et Cie, 1840.

MICHELET Jules, *Jeanne d'Arc*, Paris, Hachette, 1853.

MICHELET Jules, *Les femmes de la Révolution*, Paris, A. Delahays, 1855.

MICHELET Jules, *Histoire de France, VIII, Réforme*, VIALLANEIX Paul, PETITIER Paule (éd.), Sainte-Marguerite-sur-Mer, édition des Équateurs, 2014.

MONTROSIER Eugène, « La peinture militaire en 1878 », *L'Art*, vol. XIV, 1878, repris dans *Les peintres militaires*, Paris, Launette Éditeur, 1881.

MULLIÉ Charles, *Biographie des célébrités militaires des armées de terre et de mer de 1789 à 1850*, Paris, Poignavant et Compagnie éditeurs, 1851.

NAPOLEON III, *Histoire de Jules César*, Paris, Plon, tome I, 1865, tome II, 1866.

PETITOT Alexandre, *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*, Paris, 1772-1825.

ROYES Jean de, *Histoire de Louys unziesme, roy de France, et des choses mémorables advenues de son règne, depuis l'an 1460, jusques en 1483, autrement dicte la chronique scandaleuse*, Paris, Foucault, 1820.

SAINT-GELAIS Jean de, *Histoire de Louys XII, roy de France, père du peuple, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, et en Italie, jusques en l'an 1510*, publié par Théodore Godefroy, Paris, chez Abraham Pacard, 1622.

SOT Michel, VEYRARD-COSME Christine, *Éginhard, vie de Charlemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (1938).

THIERRY Augustin, *Récits des temps mérovingiens, précédés de considérations sur l'histoire de France*, Paris, Garnier, 1938 (1833).

VOLTAIRE, *La Henriade*, Londres, 1728.

- Autres sources imprimées :

CHATEAUBRIAND François-René de, *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne*, Paris, Didot Frères, 1845.

DAYOT Armand, *Napoléon d'après des peintures, sculptures, gravures, objets etc, du temps*, Paris, Flammarion, s.d. [1895].

DELAVIGNE Casimir, *Louis XI*, Paris, Didier, 1855.

DIDEROT Denis et d'ALEMBERT Jean le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences, et des métiers*, Lausanne, 1781.

GAMBETTA Léon, *Discours et plaidoyers politiques*, J. Reinach éd., Paris, G. Charpentier, 1880.

GERVAISE François-Armand, *Les véritables lettres d'Abeillard et d'Héloïse, tirées d'un ancien manuscrit latin trouvé dans la bibliothèque de François d'Amboise conseiller d'État. Traduites par l'auteur de leur vie, avec des notes historiques & critiques très-curieuses, tomes I et II*, Paris, chez Jean Musier, 1723.

3. Bibliographie

- Ouvrages généraux :

AGULHON Maurice, BECKER Annette, COHEN Evelyne, *La République en représentations, autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

AIMONE Linda, OLMO Carlo, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, Belin, Paris, 1993.

ALBERTI Leon Battista, *La Peinture*, édition de GOLSENNE Thomas, PREVOST Bertrand, revue par HERSANT Yves, Paris, Seuil, 2004.

ALEMANY-DESSAINT Véronique (dir.), *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., musée des beaux-arts de Reims (22 juin-16 novembre 1996), Reims, musée des beaux-arts de la ville de Reims, 1996.

ALLARD Sébastien, *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, Paris, RMN, 2004.

AMALVI Christian, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France, de Vercingétorix à la Révolution, essais de mythologie nationale*, Paris, Albin Michel, 1988.

AMALVI Christian, *L'histoire pour tous : la vulgarisation historique en France d'Augustin Thierry à Ernest Lavisse, 1814-1914*, thèse de doctorat d'État, Montpellier III, 1994.

AMALVI Christian « De Vercingétorix à Astérix, de la Gaule à De Gaulle, ou les métamorphoses idéologiques et culturelles de nos origines nationales », *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 10, 1984. p. 285-318.

AMALVI Christian (dir.), *Les Mouvements religieux et culturels en France de 1800 à 1914*, Paris, Sedes, 2001.

AMALVI Christian (dir.), *Dictionnaire biographique des historiens français et francophones*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2004.

AMALVI Christian (dir.), *Images militantes, images de propagande (édition électronique)*, 132^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Éd. du CTHS, 2010.

AMIEL Amélie, *La vie et l'œuvre de Louis Devedeux (1820-1874)*, mémoire de maîtrise dirigé par Jean-Paul Bouillon, Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, 2003.

AMIC Sylvain et PATRY Sylvie, « Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIII^e-XIX^e siècles) : un genre éditorial au service de la peinture d'histoire ? », *Histoire de l'art*, n° 46, juin 2000, p. 39-66.

ANCEAU Éric, *La France de 1848 à 1870, entre ordre et mouvement*, Paris, le Livre de Poche, 2002.

ANCEAU Éric, *Napoléon III*, Paris, Éditions Tallandier, 2008.

ANCEAU Éric, « Second Empire », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ANGRAND Pierre, « L'État mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968, p. 303-348.

ANGRAND Pierre, « Les musées de Bordeaux sous le Second Empire », *Gazette des beaux-arts*, octobre 1983, p. 139-142

ANGRAND Pierre, *Histoire des musées de province en France au XIX^e siècle*, Sables d'Olonne, éd. le Cercle d'or, 5 vol., 1984-1988.

ARDURA Bernard, *Le Concordat entre Pie VII et Bonaparte, 15 juillet 1801*, Paris, Cerf, 2001.

ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre (dir.), *Versailles*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.

ARASSE Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 33-51.

AUBENAS Sylvie, *Gustave Le Gray, l'œil d'or de la photographie*, Paris, Gallimard, 2002.

AUZÉPY Marie-France, CORNETTE Joël (dir.), *Des images dans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

BACOT Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^e siècle, une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.

BAILLARGEAT René (dir.), *Les Invalides : trois siècles d'histoire*, Paris, Musée de l'Armée, 1975.

BAJAC Quentin, *L'image révélée, L'invention de la photographie*, Paris, découvertes Gallimard, 2001.

BALDWIN Gordon, DANIEL Malcolm, GREENOUGH Sarah, *All the mighty world, The photographs of Roger Fenton, 1852-1860*, Yale University Press, 2004.

BANN Stephen, « The Odd Man Out : Historical Narrative and the Cinematic Image », *History and Theory*, Vol. 26, n° 4, Beiheft 26 : The Representation of Historical Events (Déc., 1987), p. 47-67.

BANN Stephen, *Parallel lines, Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven & London, Yale University Press, 2001.

BANN Stephen, « Questions of genres in early nineteenth-century French painting », *New literary History*, n° 34, 2003, p. 501-511.

BANN Stephen, « Two Kinds of Historicism : Resurrection and Restoration in French Historical Painting », *Journal of the philosophy of history*, 2010, n° 4, p. 154-171.

BANN Stephen, *The Clothing of Clio*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 (1984).

BANN Stephen, PACCOUD Stéphane (dir.), *L'invention du passé, Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1820*, tome II, cat. exp., Paris, Hazan, 2014.

BATTESTI Michèle, *La Marine de Napoléon III*, thèse de doctorat d'histoire, université de Savoie, 1997.

BELISSA Marc, BOSCH Yannick, *Robespierre, la fabrication d'un mythe*, Paris, Ellipses, 2013.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, Paris, Librairie Renouard, 1882-1885.

BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, huit tomes.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, DEMERSON Guy, GLAUDES Pierre, *Images de la Réforme au XIX^e siècle*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, Besançon, Université de Besançon, 1992.

BERTINET Arnaud, *La politique artistique du Second Empire : l'institution muséale sous Napoléon III*, thèse de doctorat sous la direction de POULOT Dominique, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015 (publication de la thèse de doctorat).

BERUT Karine, *La peinture d'histoire du XIX^e siècle au musée des beaux-arts de Lyon*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, université de Lyon, 2 vol., 1995.

BIANCO Odile, *Napoléon, la collection napoléonienne de la Cité impériale*, cat. exp., Musée Fesch, Ajaccio (5 mai-30 décembre 2005), Ajaccio, 2005.

BIGORNE Régine, « La maison Goupil avant Goupil et Cie », *État des lieux*, n° 2, Bordeaux, musée Goupil, 1999.

BIGORNE Régine, *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIX^e siècle, le néo-XVIII^e siècle et la maison Goupil*, thèse de doctorat sous la direction de SABOYA Marc, université Bordeaux 3, 2000.

BLANC Jérôme, *Frédéric Engel-Dollfus, un industriel saint-simonien*, Paris, éditions Christian, 2003.

BOIME Albert, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, Londres, Phaidon, 1971.

BOIA Lucian, *Hégémonie ou déclin de la France, La Fabrication d'un mythe national*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

BOLLOCH Joëlle, *Photographies de guerre*, Paris, musée d'Orsay, Cinq Continents éditions, 2004.

BON François, *Préhistoire, la fabrique de l'homme*, Seuil, Paris, 2009.

BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle, la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires, 2006.

BONNET Alain, JAGOT Hélène, *L'artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage, 2012.

BONNET Jean-Claude (dir.), *L'Empire des Muses, Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004.

BORDES Philippe, MICHEL Régis (dir.), *Aux armes et aux arts, les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988.

BORDES Philippe, *Représenter la Révolution, Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*, Lyon, Fage Éditions, 2010.

BOUDET Jean-Patrice, « Genèse et efficacité du mythe d'Olivier le Daim », *Médiévales*, vol. 5, n° 10, 1986.

BOUDET Marcellin, « Napoléon III à Gergovie, souvenirs », *Auvergne, Cahiers d'Études régionales*, Clermont-Ferrand, De Bussac, n° 110, 1944, p. 5-19.

BOUDON Jacques-Olivier, CARON Jean-Claude, YON Jean-Claude, *Religion et culture en Europe au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001.

BOUDON Olivier, *Paris, capitale religieuse sous le Second Empire*, Paris, éditions du Cerf, 2001.

BOUILLON Jean-Paul, « Société d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme, revue du 19^e siècle*, n° 54, 1986, p. 89-113.

BOUILLON Jean-Paul, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, ERHARD Antoinette et NAUBERT-RISER Constance, *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010 (1990).

BOYER Ferdinand, « Le sort sous la Restauration des tableaux à sujets napoléoniens (documents inédits) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1966, p. 271-281.

BOYER Laure, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques*, 12 novembre 2002, [En ligne], mis en ligne le 12 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/320>.

BRIÈRE Gaston, « Tableaux conservés au musée du Val-de-Grâce », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1918-1919, p. 34-48.

BRUNEAUX Jean-Louis, *Nos ancêtres les Gaulois*, Paris, Seuil, 2008.

BRUNNER Marie-Ange, « Bibliographie des expositions en province, 1815-1850 », *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1980, p. 198-212.

BÜHER-THIERRY Geneviève, MERIAUX Charles, *La France avant la France : 481-888*, Paris, Belin, 2014.

CABANEL Patrick, ENCREVÉ André, « De Luther à la loi Debré : protestantisme, école et laïcité », in *Les protestants, l'école et la laïcité, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, INRP, 2006, p. 5-22.

CABANEL Patrick, *Le tour de la nation par des enfants, Romans scolaires et espaces nationaux (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Belin, 2007.

CABANEL Patrick, *Histoire des protestants en France (XVI^e-XXI^e siècles)*, Paris, Fayard, 2012.

CADÉ Michel, GALINIER Martin (dir.), *Images de guerre, guerre des images, paix en images*, Presses universitaires de Perpignan, 2012.

CARABIN Denise, « La réception posthume des *Commentaires* de Blaise de Monluc chez Etienne et Nicolas Pasquier : naissance d'un symbole politique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/2, vol. 102, p. 176-190.

CARBONELL Olivier, *Histoire et historiens, une mutation idéologique des historiens français, 1865-1885*, Toulouse, Privat, 1982.

CARBONNIERES Philippe de, *les Tableaux historiques de la Révolution*, catalogue raisonné des dessins originaux, musée Carnavalet, Paris, Actes Sud, 2006.

Cat. exp., *Salon de l'armée, La peinture militaire en Europe*, musée de la France d'Outre-mer à Paris (29 mai au 30 juin 1953), Paris, atelier d'impressions de l'Armée, 1953.

Cat. exp., *John-Lewis Brown (1829-1890)*, Bordeaux, Delmas, 1953.

Cat. exp., *Le Second Empire de Winterhalter à Renoir*, Musée Jacquemart-André, Institut de France (mai-juin 1957), Paris, Busson, 1957.

Cat. exp., *Napoléon III et la Côte d'Or*, musée de Dijon, palais des États de Bourgogne, 18 mai-3 juin 1968 (prolongé au 25 juillet), 1968.

Le Camp de Chalons, Un reportage de Gustave Le Gray, 1857, Exposition de photographies anciennes, BnF, Galerie Louvois, Paris, 1978.

Cat. exp., *L'Art en France sous le Second Empire*, Grand Palais, Paris (11 mai-13 août 1979), Paris, RMN, 1979.

Cat. exp., *Jeanne d'Arc : images d'une légende*, Rouen, musée des beaux-arts (19 mai-16 septembre 1979), ville de Rouen, 1979.

Cat. exp., *L' enrôlement des Volontaires de 1792, Thomas Couture (1815-1879), Les artistes au service de la patrie en danger*, Musée départemental de l'Oise, ancien palais épiscopal, Beauvais (5 octobre-31 décembre 1989), Beauvais, 1989.

Cat. exp., *Vercingétorix et Alésia*, Saint-Germain-en-Laye, Musée des antiquités nationales, (29 mars-18 juillet 1994), Paris, RMN, 1994.

Cat. exp., *Une visite au camp de Châlons sous le Second Empire, photographies de Messieurs Le Gray, Prévot...*, Paris, musée de l'Armée (31 octobre 1996-12 janvier 1997), 1996.

Cat. exp., *Napoléon III et l'archéologie, fouilles en forêt de Compiègne sous le Second Empire*, Compiègne, Musée Antoine Vivenel, Saint-Pierre des minimes, (16 septembre 2000-7 janvier 2001), Ville de Compiègne, 2000.

Cat. exp., *Arrêt sur images, l'historicisme dans les collections de deux amateurs du XIX^e siècle*, Villa Vauban, galerie d'art de la ville de Luxembourg (2 février-28 avril 2002) Luxembourg, 2002.

Cat. exp., *Napoléon, images de légende*, musée de l'image (4 mai-14 septembre 2003), Epinal, 2003.

Cat. exp., *Vénus et Caïn, figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux, Musée d'Aquitaine (13 mars-15 juin 2003), Altamira, Museo nacional y centro de investigación (1^{er} juillet - 7 septembre 2003) [et] Québec, Musée du Québec (8 octobre 2003 - 4 janvier 2004), Paris, RMN, 2003.

Cat. exp., *Napoléon, images de légende*, musée de l'image d'Épinal (4 mai-14 septembre 2003), Ville d'Épinal, 2003.

Cat. exp., *Napoléon III et Eugénie reçoivent à Fontainebleau, l'art de vivre sous le Second Empire*, Musée des arts décoratifs de Bordeaux (9 décembre 2011-5 mars 2012), château de Fontainebleau (31 mars-2 juillet 2012), Dijon, Faton, 2011.

CHALINE Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition, les sociétés savantes en France*, Paris, CTHS, 1998 (1995).

CHALINE Nadine-Josette, « Images de Jeanne d'Arc aux XIX^e et XX^e siècles », in NEVEUX François (dir.), *De l'hérétique à la sainte, les procès de Jeanne d'Arc revisités*, actes de colloque, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 273-284.

CHANET Jean-François, *L'École républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, 1996.

CHAPPEY Frédéric, « Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme*, 1996, n° 93, p. 95-101.

CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 2004.

CHARTIER Roger, FEBVRE Lucien, FRANCASTEL Pierre et MANDROU Robert, *La sensibilité dans l'histoire*, Paris, Gérard Montfort, 1987.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *La peinture troubadour, deux artistes lyonnais, Pierre Révoil (1776-1842) et Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, Arthena, 1980.

CHAUDONNERET Marie-Claude, « Du "genre anecdotique" au "genre historique", une autre peinture d'histoire », *Cat. exp., Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, RMN, 1995, p. 76-85.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les Artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.

CHAUDONNERET Marie-Claude, « Henri II dans la peinture de la première moitié du XIX^e siècle », in OURSEL Hervé, FRITSCH Julia (dir.), *Henri II et les arts*, Paris, École du Louvre, 2003, p. 337-341.

CHAVANNE Blandine, GAUDICHON Bruno, *Catalogue raisonné des peintures du XIX^e siècle et XX^e siècle dans les collections du musée de Poitiers*, musée de Poitiers, 1988.

CHELEBOURG Christian, *Images du temps, pensée de l'histoire, Écritures XIX*, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005.

CHEW Hélène, GRANGER Catherine, « Archéologie et peinture sous Napoléon III : le *Siège d'une ville par les Romains* par Gustave Brion », *Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, n° 2, 2003, p. 69-78.

CHEW Hélène, avec la collaboration de RABEISEN Élisabeth, « Gustave Brion illustrateur d'archéologie, ou le "désigneux de l'Empereur" », *Cahiers alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, tome LXVII, 2004, p. 151-167.

CHOPELIN Paul, ÉDOUARD Sylvène (dir.), *Le sang des princes, cultes et mémoires des souverains suppliciés, XVI^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

CLAIR Jean (dir.), *Crime & châtement*, Paris, Gallimard, 2010.

CLARK Timothy James, *Le bourgeois absolu, les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art Edition, 1992 (1973).

CLARK Timothy James, BONY Anne-Marie, JAOUËN Françoise, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Villeurbanne, les Presses du Réel, 2007.

CLAY Jean, *Le romantisme*, Paris, Hachette, 1980.

COHEN Evelyne, GOETSCHER Pascale, MARTIN Laurent, ORY Pascal (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011.

Coll., *The Representation of Historical Events*, Middletown, Conn, Wesleyan University, 1987.

Coll., *Guide du musée des antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye*, Paris, RMN, 1989.

Coll., *La légende d'Henri IV*, Biarritz, J&D Éditions, Association Henri IV, 1995.

Coll., *L'Invention du XIX^e siècle, le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, tome I, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.

Coll., *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, actes du colloque, 2001, Ministère de la Culture et de la Communication, 2003.

Coll., *Image et mémoire*, actes du troisième colloque international Icône-image, musées de Sens, Obsidiane – Les Trois P., 2007.

Coll., *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : politiques patrimoniales et destin d'œuvres*, actes du colloque décembre 2007, Ministère de la Culture et de la Communication-Direction des musées de France, musée du Louvre, 2008.

Coll., *Jeanne d'Arc dans les collections des musées d'Orléans*, Amis des musées d'Orléans, musée d'Orléans, 2011.

COMMENT Bernard, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

CONSTANS Claire, *Les peintures, Musée national du Château de Versailles*, Paris, RMN, 1995.

COX-REARICK Janet, « Imagining the Renaissance : The Nineteenth-Century Cult of François I as Patron of Art », *Renaissance Quarterly*, Vol. 50, n° 1 (été 1997), p. 207-250.

- CUIGNET Jean-Claude, *Dictionnaire Henri IV*, Paris, Grancher, 2004.
- DANSETTE Adrien, *Le Second Empire, Naissance de la France moderne*, Paris, Hachette, 1976.
- DAVENPORT Nancy, « *Le dernier appel des condamnés* by Charles Louis Müller : history painting at mid-century », *Gazette des beaux-arts*, n° 108, 1986, p. 231-238.
- DELACAMPAGNE Christian, *Où est passé l'art ? Peinture, photographie et politique (1839-2007)*, Paris, éditions du Panama, 2007.
- DELAPLANCHE Jérôme, SANSON Axel, *Peindre la guerre*, éditions Nicolas Chaudun, 2009.
- DELMAS Bruno, « Académies et sociétés savantes, entre sociabilité et érudition », *Bulletin de l'Académie des sciences, agriculture, arts, belles-lettres d'Aix*, t. 7, 2008.
- DELPÉRIER Louis (dir.), *La garde impériale de Napoléon III*, Nantes, éditions du Canonier, 2000.
- DELPORTE Christian, DUPRAT Annie (dir.), *L'événement, images, représentations, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003.
- DENOYER Mathilde, *Napoléon III et le Second Empire : entre réhabilitation et réévaluation, essai d'historiographie des années 1950 à nos jours*, mémoire de Master, dir. Jean-Claude CARON, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2004-2006.
- DÉMORIS René, « La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 53-66.
- Dictionnaire des parlementaires français, notices biographiques sur les ministres, députés et sénateurs français de 1889 à 1940*, tome VI, Paris, Presses universitaires de France, 1970.
- Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen-Âge*, Brepols, 1991.
- Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987.
- DIDIER Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.
- DOUCE DE LA SALLE Sylvie, BOIME Albert, LE NOUËNE Patrick (dir.), *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, cat. exp., musée des beaux-arts de Chartres (5 novembre 1983-15 février 1984), Chartres, musée des beaux-arts, 1983.
- DUFIEUX Philippe, *Le mythe de la primatie des gaules*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2004.
- DUMÉZIL Bruno, *La reine Brunehaut*, Paris, Fayard, 2008.

DUPRAT Annie, *Marie-Antoinette, 1755-1793, images et visages d'une reine*, Paris, éditions Autrement, 2013.

DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

DURAND-LE GUERN Isabelle, « Louis XI entre mythe et histoire », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 11 décembre 2014. URL : <http://crm.revues.org/1703>.

DURO Paul, *The Academy and the limits of painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge university press, Cambridge Studies in new art history and criticism, 1997.

DURO Paul, « Giving up on history ? Challenges to the hierarchy of the genres in early Nineteenth-century France », *Art history*, 2005, vol. 28, n° 5, p. 689-711.

DUSSOL Dominique, *Art et Bourgeoisie, la Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*, Le Festin, 1997.

DUVAL Paul-Marie, *Pourquoi « Nos Ancêtres Les Gaulois »*, Paris, Puf, 1982.

EFFROS Bonnie, « “Elle pensait comme un homme et sentait comme une femme”, Hortense Lacroix Cornu (1809-1875) and the Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye », *Journal of the History of Collections*, vol. 24, n° 1, 2012, p. 25-43.

EHRARD Antoinette, HALLOPEAU Marie-Laure (dir.), *Nos ancêtres les Gaulois*, cat. exp., musée Bargoin de Clermont-Ferrand (25 juin-30 septembre 1980), Ville de Clermont-Ferrand, 1980.

EHRARD Jean, VIALLANEIX Paul, *Nos ancêtres les gaulois : actes du colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, association des publications de la faculté de lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1982.

EHRARD Jean, VIALLANEIX Paul (dir.), *La bataille, l'armée, la gloire, 1745-1871*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1985.

EHRARD Antoinette, « Un sphinx moderne ? de quelques images de Robespierre au 19^e siècle », in EHRARD Jean, *Images de Robespierre, actes du colloque international de Naples*, Naples, Vivarium, 1996, p. 263-297.

EHRARD Antoinette, « Gergovie, un « haut lieu » de la France ? », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, 2003/2, n° 78, p.133-143.

ELSIG Frédéric, DARBELLAY Laurent, KISS Imola, *Les genres picturaux, Genèse, métamorphoses et transposition*, Genève, MetisPresses, 2010.

ENCREVÉ André, *L'expérience et la foi, pensée et vie religieuse des huguenots au XIX^e siècle*, Genève, Labor et fides, 2001.

ENCREVÉ André, *Le Second Empire*, Paris, PUF, 2004.

État des lieux, n° 1, musée Goupil, Bordeaux, musée Goupil, 1994.

État des lieux, n° 2, musée Goupil, Bordeaux, musée Goupil, 1999.

EYCHART Paul, *La bataille de Gergovie*, Nonette, Créer, 1987.

FOCILLON Henri, HAUTECŒUR Louis, REY Robert, *Le Romantisme et l'art*, Paris, éd. Henri Laurens, 1928.

FONKENELL Guillaume, *Le Palais des Tuileries*, Arles, Éditions Honoré Clair, 2010.

FONSECA BREFE Anna Cláudia, GUALDE Krystel (dir.), *Pouvoirs, représenter le pouvoir en France du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Somogy éditions d'art, 2008.

FONTANEL Béatrice, *Quand les artistes peignaient l'histoire de France, de Vercingétorix à 1918*, Paris, Seuil, 2002.

FONT-RÉAULX Dominique, BOLLOCH Joëlle, *L'œuvre d'art et sa reproduction*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay (27 juin-24 septembre 2006), Paris, Cinq Continents, 2006.

FOUCART Bruno, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987.

FOUCART Jacques, « Une évocation historique de Letitia, mère de l'Empereur, par Charles-Louis Müller », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1989, 1990, p. 169-176.

FRANCASTEL Pierre, *Peinture et Société : Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris, Audin éditeur, 1951.

GAEHTGENS Thomas, HOCHNER Nicole (dir.), *L'image du roi de François I^{er} à Louis XIV*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006.

GAEHTGENS Thomas W. et WEDEKIND Gregor (dir.), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

GAEHTGENS Thomas W., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011.

GARRIGOU GRANDCHAMP Pierre, *L'hôtel du grand commandement à Tours*, Saint-Maixent, 2002.

GARRIGUES Jean, *Images de la Révolution, l'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris, éditions du May-BDIC, 1988.

GEARY Patrick J., *Quand les nations refont l'histoire, l'invention des origines médiévales de l'Europe*, Paris, Flammarion, 2004 (2002).

GEISLER-SZMULEWICZ Anne, LAVAUD Martine (dir.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, Nîmes, Lucie Éditions, 2013.

GENGEMBRE Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay (7 février-8 mai 1994), Paris, RMN, 1994.

GEORGEL Chantal, *1848, la République et l'art vivant*, Paris, RMN, 1998.

GEORGEL Pierre, « Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863 », *Revue de l'art*, 1975, n° 27, p. 62-79.

GERBOD Paul, « L'action culturelle de l'État au XIX^e siècle (à travers les divers chapitres du budget général) », *Revue Historique*, n° 548, octobre-décembre 1983, p. 389-401.

GERVAIS Thierry, « D'après photographie », *Études photographiques*, 13 juillet 2003, [En ligne], mis en ligne le 11 septembre 2008.
URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index347.html>.

GERVEREAU Laurent, CONSTANS Claire, *Le Musée révélé, l'histoire de France au château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005.

GESLOT Jean-Charles, « La Vie parisienne, entre culture et politique : l'exemple de l'Exposition universelle de 1867 », in *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, actes du III^e congrès international de la SERD, publication électronique, 2008.

GESLOT Jean-Charles, *Victor Duruy, Historien et ministre (1811-1894)*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

GIRAULT Pierre-Gilles (dir.), *François I^{er}, images d'un roi, de l'histoire à la légende*, Paris, Somogy éditions d'art, 2006.

GIRAULT Pierre-Gilles, MERCIER Mathieu, *Fêtes et crimes à la Renaissance : la cour d'Henri III*, Paris, Somogy, 2010.

GLIKMAN Juliette, « Vœu populaire et bien public (1852-1870) », *Parlement[s]*, Hors-série n° 4, 2008, p. 84-97.

GLIKMAN Juliette, *La monarchie impériale, l'imaginaire politique sous Napoléon III*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013.

GLORIEUX Guillaume, *L'histoire de l'art, objet, sources et méthodes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

GLOT Claudine, LE BRIS Michel, *L'Europe des Vikings*, cat. exp., Daoulas, Paris Hoëbeke, 2004.

GOETSCHER Pascale, « De l'usage de l'art en politique », *Vie Sociale*, n° 1, 2005, p. 21-41.

GORCE M., *César devant Gergovie*, 1942, Tunis, éd. Le Minaret.

GOUDINEAU Christian, *César et la Gaule*, Errance, Paris, 1990.

GOUDINEAU Christian, *Le Dossier Vercingétorix*, Paris, éd. Errance, 2001.

GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005.

GRANGER Catherine, « La liste civile de Napoléon III : le pouvoir impérial et les arts, Thèse de doctorat en histoire de l'art », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 22 | 2001, mis en ligne le 28 juin 2005, consulté le 08 septembre 2014. URL : <http://rh19.revues.org/288> ; DOI : 10.4000/rh19.288

GRETTON Tom, « Différence et compétition. L'imitation et la reproduction des œuvres d'art dans un journal illustré du XIX^e siècle », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 112-143.

GRÜNBLATT Catherine, LOUVET Jean-René (dir.), *Image et histoire, actes du colloque Paris-Censier*, Paris, Publisud, 1987.

GRUNCHEC Philippe, *Les concours d'esquisses peintes, 1816-1863*, Tome II, pièces d'archives et œuvres documentées, cat. exp., ENSBA, Paris, ENSBA, 1986.

GRUNCHEC Philippe, *Les concours des prix de Rome, 1797-1863*, Paris, ENSBA, 1986.

GUÉGAN Stéphane, YON Jean-Claude, *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Les Dossiers du musée d'Orsay, n° 62, Paris, RMN, 1997.

GUÉGAN Stéphane, « Peinture, histoire et politique : la révolution des années 1815-1830 », *Revue de l'art*, n° 127, 2000-1, p. 77-80.

GUÉGAN Stéphane (dir.), *Chassériau (1819-1856), un autre romantique*, actes du colloque, Louvre, Paris, La Documentation Française, 2002.

HASKELL Francis (dir.), *Saloni, Gallerie, musei, e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, 1981.

HASKELL Francis, « L'art et le langage de la politique », *Le Débat*, 1987/2 n° 44, p. 106-115.

HASKELL Francis, *L'historien et images*, Paris, Gallimard, 1995.

HAZAREESINGH Sudhir, *La légende de Napoléon*, Paris, Éditions Tallandier, 2005.

HAZAREESINGH Sudhir, *La Saint-Napoléon, quand le 14 juillet se fêtait le 15 août*, Paris, Éditions Tallandier, 2007 (2004).

HAZAREESINGH Sudhir, « L'histoire politique face à l'histoire culturelle : état des lieux et perspectives », *Revue historique* 2007/2 (n° 642), p. 355-368.

HEILBRUN Françoise, *Vers le reportage, La photographie au musée d'Orsay*, Milan, Cinq Continents éditions, 2007.

HOUSE John, *Landscapes of France : Impressionism and its rivals*, cat. exp., Hayward gallery, Londres (18 mai-28 août 1995), Museum of fine arts, Boston (4 octobre 1995-14 janvier 1996), Londres, 1996.

HOUSSAIS Laurent, LAGRANGE Marion (dir.), *Marché(s) de l'art en province, 1870-1914*, Bordeaux, Presses Universitaires, 2010.

HUCHARD Cécile, *D'encre et de sang, Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Champion, 2007.

JAGOT Hélène, *L'image des Gaulois au XIX^e siècle, problèmes iconographiques et utilisations idéologiques*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Alain Bonnet, Université de Nantes, 2002.

JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque (1847-1874). Réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, université Paris-Ouest Nanterre la Défense, 2015.

JEUNET-MANCY Emmanuelle, *Servius, commentaires sur l'Énéide de Virgile*, Introduction, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

JOBLIN Alain, SYS Jacques (dir.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire (des Réformateurs aux Romantiques)*, Arras, Artois Presses Université, 2008.

JOUANNA Arlette, BOUCHER Jacqueline, BILOGHI Dominique, LE THIEC Guy (dir.), *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, 1998.

JOUTARD Philippe (dir.), *Historiographie de la Réforme*, Paris, Delachaux et Niestle, 1977.

KATSAROS Laure, « Jules Michelet, la Révolution dans l'histoire et dans le temps », *Écritures XIX 2, Images du temps, pensée de l'histoire*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005, p. 35-47.

KINTZ Jean-Pierre (dir.), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 2004.

KIRCHNER Thomas, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue de l'esthétique*, n° 31-32, 1993, p. 187-196.

KIRCHNER Thomas (dir.), *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008.

KOHLE Hubertus, *Arts et Société, essais sur l'art français (1734-1889)*, Norderstedt, Books on Demand, 2009.

LACAILLE Frédéric, *Revue de la Société des Amis du Musée de l'Armée*, n° 127, juin 2004.

LACAMBRE Geneviève, « La politique d'acquisition sous la Restauration : les tableaux d'histoire », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, pp. 331-344.

LACOSTE-VEYSSEYRE Claudine (éd.), LAUBRIET Pierre (dir.), *Théophile Gautier, correspondance générale*, tome XII, Genève-Paris, Droz, 2000.

LAFFONT Robert, BOMPIANI Valentino (dir.), *Le nouveau dictionnaire des œuvres*, Paris, Laffont, 1994 (1945).

LAFONT-COUTURIER Hélène, « La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question », *Revue de l'art*, n° 112, 1996-2, p. 59-69.

LAFONT-COUTURIER Hélène, « Le mariage de l'art et de la raison commerciale », *État des lieux*, n° 2, Bordeaux, musée Goupil, 1999, p. 41-70.

LA GORCE Pierre de, *Histoire du Second Empire*, Paris, Plon, 1894-1906, 7 volumes.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève-Paris, Skaline, 1982, (1866-1879).

LÉANCA Gabriel (dir.), *La politique extérieure de Napoléon III*, Paris, L'Harmattan, 2011.

LEBEL Gustave, « Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914 », *Gazette des beaux-arts*, janv-juin 1951, p. 9-64.

LECOQ Anne-Marie, « Morts et résurrections de Bernard Palissy », *Revue de l'Art*, 1987, n° 78, p. 26-32.

LEDBURY Mark, « The hierarchy of genre in the theory and practice of painting in eighteenth-century France », in DECULTOT Elisabeth, LEDBURY Mark (dir.), *Théories et débats esthétiques au XVIII^e siècle, éléments d'une enquête*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 187-209.

LECHLEITER France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV, 2008.

LEGUET Daniel, « Les visites de Napoléon III à Gergovie », *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, Tulle, mai 1987, p.78-82.

LE MEN Ségolène, *Courbet*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007.

LENIAUD Jean-Michel, *Procès-verbaux de l'académie des beaux-arts, tome douzième, 1865-1869*, Paris, École des Chartes, 2009.

LENTZ Thierry, *Napoleon III*, coll. Que Sais-Je, Paris, PUF, 1995.

LE RAY Sylvie, PETITEAU Anthony, MAFFIOLI Monica (dir.), *Napoléon III et l'Italie, naissance d'une nation, 1848-1870*, Cat. Exp., Paris, musée de l'Armée (9 octobre 2011-15 janvier 2012), Paris, Chaudun, 2011.

LETERRIER Sophie-Anne, *Le XIX^e siècle historien, anthologie raisonnée*, Paris, Belin, 1997.

LOBSTEIN Dominique, « L'image de Charles Quint dans les Salons parisiens du XIX^e siècle », *Bulletin de la Société Franco-Japonaise d'Art et d'Archéologie*, n° 22, 2002. Accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.latribunedelart.com/l-image-de-charles-quint-dans-les-salons-parisiens-du-dix-neuvieme-siecle>.

LOCKE SIEGFRIED Susan, « The rhetoric of military painting in postrevolutionary France », *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 2, 1993, p. 235-258.

LOCQUIN Jean, *La peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, Arthéna, 1978 (1912).

LOYRETTE Henri, TINTEROW Gary, *Impressionnisme, Les Origines, 1859-1869*, Paris, RMN, 1994.

LOYRETTE Henri (dir.), *L'art Français, 1819-1905*, Paris, Flammarion, 2006.

LYNN John, *De la guerre, une histoire du combat des origines à nos jours*, Paris, Taillandier, 2006 (2003).

MADÉLINE Laurence, BOUILLER Jean-Roch (dir.), *J'aime les panoramas, s'approprier le monde*, cat exp. Musée Rath, Genève (12 juin-27 septembre 2015), MuCEM, Marseille (4 nov. 2015-29 fév. 2016), Paris, Flammarion, 2015.

MAGNIN J., *La peinture au musée de Dijon*, catalogue, Besançon, 1929.

MAI Ekkehard (dir.), *Triomphe et mort du héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Musée des beaux-arts de Lyon, Electa, 1988.

MAINARDI Patricia, « The death of history painting in France 1867 », *Gazette des beaux-arts*, décembre 1982, p. 219-226.

MAINARDI Patricia, *Art and politics of the Second Empire, The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Conn and London-Yale, University Press, 1987.

MAISON Françoise, LUEZ Philippe, PEROT Jacques (dir.), *Le Comte de Nieuwerkerke, art et pouvoir sous Napoléon III*, cat. exp., Musée national du Château de Compiègne (6 octobre 2000-8 janvier 2001), Paris, RMN, 2001.

MANDROT Bernard de, « Quel est le véritable auteur de la chronique anonyme de Louis XI, dite la Scandaleuse ? », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1891, n° 52, p. 129-133.

MAROTIN François (dir.), *Erckmann-Chatrion entre imagination, fantaisie et réalisme, du conte au conte de l'histoire*, acte du colloque international de Phalsbourg (22-24 octobre 1996), Phalsbourg, éditions du msusée de Phalsbourg, 1999.

MARTIN Catherine, *La peinture d'histoire sous la Restauration (1814-1830) en France*, 2004, Thèse de doctorat sous la direction de Dominique Jarrassé, Université de Bordeaux.

MAUDUIT Xavier, *Le ministère du faste : la maison du président de la République et la maison de l'empereur (1848-1870)*, thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, université Panthéon-Sorbonne, 2012.

MAUDUIT Xavier, « Position de thèse | Xavier Mauduit, Le ministère du faste : la Maison du président de la République et la Maison de l'empereur (1848-1870) », 2013.

URL : <http://histoire19.hypotheses.org/923>.

MAURICE Jean, COUTY Daniel (dir.), *Images de Jeanne d'Arc*, actes du colloque de Rouen, mai 1999, Paris, PUF, 2000.

MAZEAU Guillaume, *Le Bain de l'Histoire. Charlotte Corday et l'attentat contre Marat, 1793-2009*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

MCQUEEN Alison, *Empress Eugenie and the arts, politics and visual culture in the nineteenth century*, Ashgate, Burlington, 2011.

MELONIO Françoise, *Naissance et affirmation d'une culture nationale, La France de 1815 à 1880*, Paris, Seuil, 1998.

MÉROT Alain, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003 (1996).

MESNARD Jean, « Conclusion », in BERTAUD Madeleine et CUCHE François-Xavier (dir.), *Le genre des mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995.

MEYER-PAJOU Mathilde, « La pratique de la photographie au ministère de la Guerre, 1850-1900 », in CADÉ Michel, GALINIER Martin (dir.), *Images de guerre, guerre des images, paix en images*, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 189-214.

MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves, SAVY Nicole (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992.

MICHEL Pierre, *Un mythe romantique, les barbares, 1789-1848*, Lyon, presses universitaires de Lyon, 1981.

MILLOT Olivier, *Âge de pierre et guerre du feu, allées couvertes et imaginaire préhistorique*, cat. exp., musée d'Argenteuil (6 janvier - 2 juillet 2006), Ville d'Argenteuil, 2006.

MILZA Pierre, *Napoléon III*, Paris, Perrin, 2006 (2004).

MILZA Pierre, *Napoléon III, l'homme, le politique*, Napoléon III éditions, 2008.

MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, VALLOTTON François (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*, Paris, PUF, 2006.

- MORAND Sylvain, *La Mémoire oubliée, du daguerréotype au collodion*, cat. exp., Musées de Strasbourg, 1981.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, les Éditions de Minuit, 1989 (1967).
- NAHON Pierre, *Les marchands d'art en France, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de la Différence, 1998.
- NEUTE Émilie-Martin, *L'année 1900, la peinture contemporaine au travers des expositions parisiennes*, thèse de doctorat sous la direction de Barthélémy Jobert, Paris IV Sorbonne, 2 vol., 2009.
- NICOLAS Gilbert, *Le grand débat de l'école au XIX^e siècle, les instituteurs du Second Empire*, Paris, Belin, 2004.
- NICOLLE Marcel, *Catalogue du musée municipal de Nantes*, Nantes, 1913.
- NOCHE André, *Gergovie, La victoire gauloise*, Crépin-Leblond éd., Moulins, 1949.
- NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, Quarto, 3 tomes, 1997 (1984-1992).
- NORD Philip, *Le moment républicain, combats pour la démocratie dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.
- NOTTER Annick, *Marie Stuart, une figure romantique ? La destinée artistique de la reine d'Écosse au XIX^e siècle*, musée des beaux-arts de La Rochelle (17 oct. 2009 - 18 janv. 2010), Versailles, Artlys, 2009.
- OBERSON Roland, *Héloïse-Abélard, Correspondance, nouvelle version des lettres I-VI*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.
- OPINEL Annick, *Le peintre et le mal, France, XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2005.
- ORTHOLAN Henri, « La représentation de l'armée du Second Empire par la peinture », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 83, 2011, p. 201-206.
- OURSEL Hervé, FRITSCH Julia (dir.), *Henri II et les arts*, Paris, École du Louvre, 2003.
- PARSIS-BARUBÉ Odile, *La province antique, l'invention de l'histoire locale en France (1800-1870)*, Paris, Éditions du CTHS, 2011.
- PÉCHOUX Ludivine, HÉBERT Oriane (dir.), *Tumulte gaulois, représentations et réalités*, Clermont-Ferrand, musée Bargoin et musée d'art Roger-Quilliot (20 juin-23 novembre 2014), Lyon, Fage, 2014.
- PÉCHOUX Ludivine, HÉBERT Oriane (dir.), *Quand l'usage fait l'image. Les Gaulois, de la manipulation historique à l'archétype : nouvelle enquête historiographique*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (18-19 septembre 2014, à paraître en 2016).

PELLISTRANDI Benoit, SIRINELLI Jean-François (dir.), *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Madrid, Casa de Velásquez, 2008.

PEROT Jacques (dir.), *La pourpre et l'exil, l'Aiglon (1811-1832) et le Prince impérial (1856-1879)*, cat. exp., Musée national du château de Compiègne (25 novembre 2004-7 mars 2005), Paris, RMN, 2004.

PETHEY-GIRARD Bruno, VÈNE Magali (dir.), *François I^{er}, pouvoir et image*, cat. exp., Paris, BnF (24 mars-21 juin 2015), éditions BnF, 2015.

PETIT M., « Diodore Rahoult et son œuvre », *Bulletin de l'Académie delphinale*, Grenoble, 1874, tome X, p. 27-28.

PETITIER Paule (dir.), *La question de l'origine chez les historiens français du XIX^e siècle, Littérature et nation*, Université de Tours, n° 9, mars 1992.

PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, PEYRONIE André (dir.), *Le romanesque et l'historique, marge et écriture*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2010.

PICHARD Marie-Noëlle, *La célébration des vertus civiques dans la peinture d'histoire en France de 1871 à 1914*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Rudel, université Panthéon-Sorbonne, 1980.

PINCEMAILLE Christophe, « Essai sur les fêtes officielles à Versailles sous le Second Empire », *Versalia*, n° 3, 2000, p. 118-127.

PINCEMAILLE Christophe, « L'impératrice Eugénie et Marie-Antoinette : autour de l'exposition rétrospective des souvenirs de la reine au Petit Trianon en 1867 », *Versalia*, n° 6, 2003, p. 124-134.

PINOT DE VILLECHENON Florence, *Les Expositions universelles*, PUF, Paris, 1992.

PLANTÉ Christine, « Du bon usage de Charlotte Corday », *L'Homme et la société, Dissonances dans la Révolution*, n° 94, 1989, p. 51-60.

PLESSIS Alain, *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1870*, Paris, Seuil, 1976 (1973).

PLOUX François, *Une mémoire de papier, les historiens de village et le culte des petites patries rurales à l'époque contemporaine (1830-1930)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

POLI Jean-Dominique (dir.), *Iconosphère de la figure mythique de Napoléon*, Ajaccio, éditions Alain Piazzola, 2015.

POUGETOUX Alain, SOUBIGOU Gilles, « Marie Stuart, la légende romantique », in Cat. exp., *Marie Stuart, le destin français d'une reine d'Écosse*, Paris, RMN, 2008, p. 89-103.

POULOT Dominique, WRIGLEY Richard, « The birth of heritage : "le moment Guizot" », *Oxford Art Journal*, vol. 11, n° 2, 1988, p. 40-56.

POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions la Découverte, 2008.

POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel, BONNET Alain, *L'éducation artistique en France, du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

PROST Antoine, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Paris, Armand Colin, 1968.

PUISEUX Hélène, *Les figures de la guerre, représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997.

PUPIL François, *La mort du Téméraire, peintures d'histoire*, catalogue d'exposition, Nancy, musée des beaux-arts, 1997.

RAMBAUD Mireille, *Les sources de l'histoire de l'art aux archives nationales*, Paris, imprimerie nationale, 1955.

RAMBEAUD Pascal, *De la Rochelle vers l'Aunis, L'histoire des réformés et de leurs Églises dans une province française au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

RECHT Roland, SENECHAL Philippe, BARBILLON Claire, MARTIN François-René (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, La documentation Française, 2008.

REDDÉ Michel, *Alésia, l'archéologie face à l'imaginaire*, Paris, éd. Errances, 2003.

REGNIER Philippe (dir.), *La caricature, entre République et censure*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.

RENIÉ Pierre-Lin, « Goupil & Cie à l'ère industrielle, la photographie appliquée à la reproduction des œuvres d'art », *État des lieux*, n° 1, Bordeaux, musée Goupil, 1994.

RICHÉ Pierre (dir.), *Dictionnaire des Francs, les Mérovingiens et les Carolingiens*, Paris, Bartillat, 2013.

RICHARD Nathalie, *Inventer la Préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert, 2008.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RIOUX Jean-Pierre, *Erckamnn et Chatrian ou le trait d'union*, Paris, Gallimard, 1989.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France*, Paris, Fayard, 2002.

ROBICHON François, *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Herscher, 1998.

ROBICHON François, « Le "choc" dans la peinture militaire de la guerre de 1870 », *CERMA n° 8, le militaire en représentations*, 2009, p. 141-152.

ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000.

ROCSACH Jean, *Catalogue des collections de peinture du musée de Toulouse*, Toulouse, éditions Privat, 1920.

ROSENBERG Pierre, *La Mort de Germanicus de Poussin*, Paris, Musée du Louvre (19 mai au 17 septembre 1973), Paris, édition des Musées Nationaux, 1973.

ROUSSEAU-MARIANNE Marianne, « Michelet, Hetzel, et les véroniques du peuple », *Romantisme*, 1993, vol. 23, n° 80, p. 6-20.

ROSENTHAL Léon, *Du Romantisme au Réalisme, Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Henri Laurens, 1912.

ROSI Ivanna, ROULIN Jean-Marie (dir.), *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.

ROUBERT Paul-Louis, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, 8 | Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 08 février 2005.
URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/223>. Consulté le 19 décembre 2014.

ROUBERT Paul-Louis, *L'image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris, Monum, 2006.

SAGNES Jean, *Napoléon III, le parcours d'un saint-simonien*, Sète, éditions Singulières, 2008.

SALOMÉ Laurent (dir.), *Jeanne d'Arc, les tableaux de l'Histoire, 1820-1920*, musée des beaux-arts de Rouen (30 mai-1^{er} septembre 2003), Paris, RMN, 2003.

SAMUELS Maurice, « illustrated historiography and the image of the past in Nineteenth-Century France », *French historical studies*, 2003, 26-2, p. 253-280.

SAULE Beatrix, *L'Histoire au musée*, Versailles, Actes Sud, 2004.

SAVIGNAC Jean-Paul, « Merde à César », *Les Gaulois – Leurs écrits retrouvés, rassemblés, traduits et commentés*, Paris, éd. De la Différence, 2000.

SCHURR Géraud, CABANNE Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, Editions de l'Amateur, 1996.

SÉRIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, université Paris IV, 2 vol., 2008, publiée en 2014 sous le titre *La peinture d'histoire en France, 1860-1900, La lyre ou le poignard*, aux éditions Arthéna.

SHERMAN Daniel J., *Worthy monuments, art museums and the politics of culture in nineteenth century France*, Londres, Harvard university press, 1989.

SIMON André, *Vercingétorix, héros républicain*, Paris, Ramsay, 1996.

SIMON André, *Vercingétorix et l'idéologie française*, Paris, Imago, 1989.

SIMON Marie, *Mode et peinture, le Second Empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995.

SIRINELLI Jean-François, COUTY Daniel (dir.), *Dictionnaire de l'Histoire de France*, Paris, Larousse, 1999.

SLOANE Joseph, « The Tradition of Figure Painting and Concepts of Modern Art in France from 1845 to 1870 », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 7, No. 1 (Sep., 1948), p. 1-29.

SLOANE Joseph C., *French painting between the past and the present : artists, critics and traditions from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

SOBOUL Alfred (dir.), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

SOLNON Jean-François, *Henri III*, Paris, Perrin, 2001.

THUILLIER Jacques, *Peut-on parler d'une peinture pompier ?* Paris, Presses universitaires de France, 1984.

TISSIER DE MALLERAIIS Martine, MELET-SANSON Jacqueline (dir.), *La tragédie de Blois, quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise*, cat. exp., château de Blois (17 décembre 1988-19 février 1989), Ville de Blois, 1988.

TUCOO-CHALA Pierre et MIRONNEAU Paul (dir.), *La Légende d'Henri IV*, Pau, Association Henri IV, J & D Éditions, 1995

TULARD Jean (dir.), *Histoire de Napoléon par la peinture*, Paris, Belfond, 1991.

TULARD Jean, (dir.), *Pourquoi réhabiliter le Second Empire ?* Paris, Giovanangeli éditeur, 1995.

TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995.

TULARD Jean, FAYARD Jean-François, FIERRO Alfred (dir.), *Histoire et dictionnaire de la Révolution française, 1789-1799*, Paris, Robert Laffont, 1998.

TULARD Jean (dir.), *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, tome I et II, 1999 (1987).

TURREL Denise, « Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV au XIX^e siècle », *La Révolution française* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 20 mars 2012, Consulté le 12 septembre 2014. URL : <http://lrf.revues.org/408>

TRANCHANT Bruno, *L'image du guerrier celte dans l'érudition française de 1805 à 1914 : ses répercussion littéraires et iconographiques*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Jean Glénisson, EHESS, 1992, 5 tomes.

TRUESDELL Matthew, *Spectacular Politics, Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870*, Oxford University Press, 1997.

VAISSE Pierre, « Styles et sujets dans la peinture officielle de la III^e République : Ferdinand Humbert au Panthéon », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1979 (année 1977), p. 297-311.

VAISSE Pierre, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIX^e siècle », *Romantisme*, 1983, vol. 13, n^o 40, p. 77-86.

VAISSE Pierre, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 1 | 1985, mis en ligne le 20 juin 2005, consulté le 14 janvier 2014. URL : <http://rh19.revues.org/6> ; DOI : 10.4000/rh19.6

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, publication de la thèse d'État soutenue en 1980.

VAISSE Pierre, « L'histoire de la France médiévale selon Augustin Thierry et son rôle dans l'histoire de l'art français au 19^e siècle », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1997, n^o 54, p. 215-224.

VAISSE Pierre, KEARNS James, « *Ce Salon à quoi tout se ramène* », *le Salon de peinture et de sculpture 1791-1890*, Bern, Peter Lang, 2010.

VALLET Françoise, *Collections mérovingiennes de Napoléon III provenant de la région de Compiègne*, Paris, RMN, 2008.

VATAN Anne, « Le camp de Châlons et les fouilles de l'Empereur », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, t. 37, 2001, p. 83-92.

VASSEUR Édouard, *L'exposition universelle de 1867 à Paris : analyse d'un phénomène français au XIX^e siècle*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de BARJOT Dominique, Université Paris IV, 2005.

VENAYRE Sylvain, *Les Origines de la France, quand les historiens racontaient la nation*, Paris, Seuil.

VERGNETTE François de, « Les héros du passé national mis en scène par la peinture d'histoire, des années romantiques à la belle époque », AMALVI Christian (dir.), *Les Mouvements religieux et culturels en France de 1800 à 1914*, Sedes, 2001, p. 157-172.

VERGNETTE François de, « Peinture d'histoire (XV^e-XIX^e siècles) », in GERVEREAU Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde éditions, 2006, p. 795-798.

VOVELLE Michel (dir.), *Les images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.

VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

WARESQUIEL Emmanuel de, « Une introduction à l'iconographie politique de la Restauration et de la monarchie de Juillet », *Revue de la Société de l'Histoire de la Restauration et de la Monarchie constitutionnelle*, 1996, p. 11-21.

WEISBERG Gabriel, *L'illusion de la réalité, peinture, photographie, théâtre et cinéma naturalistes, 1875-1918*, Bruxelles, 2011.

WHITE Harrison C., WHITE Cynthia A., *La carrière des peintres au XIX^e siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 (1965).

WHITELEY John, « Art, hiérarchie et Révolution française », in ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Chambon, 2000, p. 67-77.

WHITELEY Linda, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, Année 1983, Vol. 13, n° 40, p. 65-76.

WOLF Norbert, *L'art des Salons, Le triomphe de la peinture du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012.

WRIGHT Beth, *Painting and History during the French Restoration, abandoned by the past*, Cambridge University Press, 1997.

YON Jean-Claude, *Le Second Empire, Politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, 2004.

YON Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.

ZABALLOS Yannick, *Gergovie, défaite de César sur les Côtes de Clermont*, éd. Fragile, Gavaudun, 1996.

ZANCO Jean-Philippe, *Le ministère de la marine sous le Second Empire*, thèse de doctorat de droit sous la direction de BASTIER Jean, Université Toulouse I, 1997.

ZERNER Henri, *L'art de la Renaissance en France*, Paris, Flammarion, 2002 (1996).

- Monographies :

ACKERMAN G. M., *Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie/Paris, ACR Édition, 2000.

ACKERMAN G. M., « Gérôme and Manet », *Gazette des beaux-arts*, septembre 1967, p. 163-176.

ALLAN Scott, MORTON Mary (dir.), *Reconsidering Gérôme*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010.

ALLEMAND-COSNEAU Claude, JULIA Isabelle, *Paul Delaroche, un peintre dans l'Histoire*, cat. exp., Nantes, musée des beaux-arts (22 octobre 1999-17 janvier 2000), Montpellier, pavillon du musée Fabre (3 février-23 avril 2000), Paris, RMN, 1999.

BARBIER Jean-Paul, PAGNOTTA Philippe, *Victor et Joseph Navlet, peintres châlonnais au XIX^e siècle*, Cat. Exp., Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Châlons-en-Champagne (19 septembre 2009-17 janvier 2010), Nancy, 2010.

BARROW J. R., *Lawrence Alma-Tadema*, Paris, Phaidon, 2006.

BERNARD Yves-Michel (dir.), *Baudry (1828-1886)*, cat. exp., Musée d'art et d'archéologie, La Roche-sur-Yon (17 janvier-31 mars 1986), 1986.

BERNHEIM Jean, *Édouard Moïse ou la peinture israélite (1827-1908)*, éditions Esthétiques du Divers, 2012.

BERTRAND Régis, « "Le génie civilisateur du catholicisme", quinze "tableaux historiques" d'A.-D. Magaud pour le Cercle religieux de Marseille (1856-1864) », in AMALVI Christian, *Images militantes, images de propagande (édition électronique)*, 132^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Éd. du CTHS, 2010, p. 219-234.

BHATTACHARYA-STETTLER Thérèse, FREHNER Matthias, MESSERLI Isabelle, *Albert Anker, Schöne Welt*, Bern, Stämpfli Verlag AG, 2010.

BOCHET Marion, *Pierre-Eugène Maison, peintre d'histoire, 1814-1879*, Mémoire de maîtrise dirigé par Jean Laude, Paris I, 1980.

BONIOL Françoise, *Pierre-Antoine Labouchère, un peintre protestant du XIX^e siècle*, Carrières-sous-Poissy, La Cause, 2010.

Cat. exp., *Edouard Manet and the Execution of Maximilian*, Bell gallery, List Art Center, Brown University, Providence (Rhode Island) (21 février-22 mars 1981), Providence, Brown University, 1981.

Cat. exp., *Meissonier, rétrospective*, musée des beaux-arts de Lyon (25 mars - 27 juin 1993), Paris, RMN, 1993.

Cat. exp., *Marcel Bruguier (1837-1892)*, Castres, musée Goya, 1994.

Cat. exp., *Jumel de Noireterre, 1824-1902 : centenaire de la donation*, musée Goya de Castres (5 juillet-6 octobre 1996), musée Goya, Castres, 1996.

Cat. exp., *Auguste Migette 1802-1884 ou la chronique du pays messin*, Metz, Musées de la Cour d'or (12 décembre 2002-14 avril 2003), Metz, Gérard Klopp, 2002.

Cat. exp., *Eugène Devéria, 1805-1865*, Musée national du château de Pau, Musée des beaux-arts de Pau (17 décembre 2005-19 mars 2006), Paris, RMN, 2005.

Cat. exp., *Charlet, au origines de la légende napoléonienne (1792-1845)*, musée de la Rochesur-Yon (10 octobre 2008-17 janvier 2009), bibliothèque-Paul Marmottan à Boulogne-Billancourt (5 mars-27 juin 2009), Paris, Bernard Giovanangeli éditeur, 2008.

CHABERT Philippe, HUMBERT Jean, WILLING Paul, *De Neuville/Detaille, deux peintres témoins de l'histoire*, cat. exp., musée du château de Valençay, éd. I.D.P., 1981.

CHARLIN Émilie, *Monographie de Pierre-Charles Comte, 1823-1895*, sous la direction de Gilles Chomer, Université Lumière-Lyon II, 1997-1998.

COGEVAL Guy, SCOTT Allan, VERGNETTE François de (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904), l'Histoire en spectacle*, cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (15 juin-12 septembre 2010), Paris, Musée d'Orsay (19 octobre 2010-23 janvier 2011), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (1^{er} mars-22 mai 2011), Paris, Flammarion, 2010.

DAUM Françoise (dir.), *Évariste Luminais, peintre des Gaules, 1821-1896*, Musée des Beaux-Arts, Carcassonne (18 octobre 2002-4 janvier 2003), Musée de l'Ardenne, Charleville-Mézières (14 février-11 mai 2003), Avignon, impr. Laffont, 2003.

DES CARS Laurence, FONT-RÉAULT Dominique de, TINTEROW Gary (dir.), *Gustave Courbet*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, (13 octobre 2007-28 janvier 2008), The Metropolitan Museum of Art, New York (27 février - 18 mai 2008), Musée Fabre, Montpellier (14 juin - 28 septembre 2008), Paris, RMN, 2007.

DUROX Cyrielle, RIOU Béatrice, *Au Salon ! Louis-Marie Baader, 1828-1920*, Morlaix, Musée de Morlaix, 2013.

EHRARD Antoinette, DEVYNCK Danièle, *Alphonse Cornet (1839-1898)*, Catalogue de l'exposition du Musée Mandet de Riom, 1981.

ELDERFIELD John, *Manet and the execution of Maximilien*, cat. exp., Museum of Modern Art de New York (5 novembre 2006-29 janvier 2007), New York, Museum of Modern Art, 2007.

FORNERIS Jean, GINEPRO Jacques (dir.), *Jean-Baptiste Carpeaux, 1827-1875*, Nice, éditions La Direction, 1990.

GÉRÔME Jean-Léon, *Notes autobiographiques présentées et annotées par G. M. Ackerman*, Vesoul, SALSA, 1981.

GLIKMAN Juliette, « Ernest Meissonier, 1814. Campagne de France », *Cahiers de la Méditerranée*, 83 | 2011, p. 175-186.

HAUG Hans, « Un peintre alsacien sous le Second Empire - Gustave Brion (1824-1877) », *La vie en Alsace*, 1925, p. 41-60.

HEISER Eugène, *Adolphe Yvon (1817-1893) et les siens*, Sarreguemines, 1974.

HILBOLD Alain, *Auguste Migette, illustrateur de l'histoire de Metz*, Metz, éditions des Paraiges, 2013.

HOUSSAIS Laurent, *Georges-Antoine Rochegrosse, les fastes de la décadence*, cat. exp., Moulins, Musée Anne-de-Beaujeu-maison-Martin, Mare & Martin, 2013.

HUNGERFORD Constance Cain, « Ernest Meissonier's first military painting, II, 1814, The Campaign of France », *Arts magazine*, janv 1980, p. 98-107.

HUNGERFORD Constance Cain, MEYER-ROUDET Hélène, *Ernest Meissonier, peintre d'histoire : 1815-1891. Un certain regard*, Paris, Mare & Martin, 2015.

JAGOT Hélène, « Le Vercingétorix d'Aimé Millet (1865), image équivoque du premier héros national français », *Histoire de l'art*, n° 57, 2005, p. 79-92.

JOBERT Barthélémy, « Eugène Devéria, protestant romantique », in JOBLIN Alain, SYS Jacques (dir), *Les Protestants et la création artistique et littéraire (des Réformateurs aux Romantiques)*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 67-76.

JOUBERT Caroline, ROBICHON François, *Jean-Charles Langlois, Le spectacle de l'histoire, 1789-1870*, Cat. exp., musée des beaux-arts de Caen (9 juillet-17 octobre 2005), Paris, Somogy, 2005.

LAFONT-COUTURIER Hélène (dir.), *Gérôme et Goupil : art et entreprise*, cat. exp., Bordeaux, Musée Goupil (12 octobre 2000-14 janvier 2001), New York, Dahesh museum of art (6 février-5 mai 2001), Pittsburgh, The Frick art & historical center (7 juin-12 août 2001), Paris, RMN, 2000.

LEPDOR Catherine (dir.), *Charles Gleyre, le Génie de l'invention*, cat. exp., Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (7 octobre 2006 - 7 janvier 2007), Milan, Continent éd., 2006.

LOBSTEIN Dominique, *Claudius Jacquand, les Derniers moments de Christophe Colomb*, Paris, Somogy, 2011.

NOMBLOT Cécile, *Sébastien Cornu (1804-1870), élève d'Ingres*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Lyon, université Lumière Lyon II, 2003.

O'BRIEN David, *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, Paris, Gallimard, 2006.

PELTRE Christine, *Théodore Chassériau*, Paris, Gallimard, 2001.

PENG Chang Ming, *Fernand Cormon, 1845-1924 : sa vie, son œuvre et son influence*, thèse de doctorat de l'université de Paris IV-Sorbonne, 1995.

RAMADE Patrick, MARGERIE Laure de (dir.), *Carpeaux peintre*, cat. exp., Valenciennes, Musée des beaux-arts (8 octobre 1999-3 janvier 2000), Paris, Musée du Luxembourg (24 janvier-2 avril 2000), Amsterdam, Van Gogh Museum (21 avril-27 août 2000), 2000.

ROBICHON François, ROUILLÉ André, *Jean-Charles Langlois, La photographie, la peinture, la guerre, correspondance inédite de Crimée (1855-1856)*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1992.

ROBICHON François, *Édouard Detaille, un siècle de gloire militaire*, Giovanangeli éditeur, Paris, 2007.

ROBICHON François, *Alphonse de Neuville, 1835-1885*, Paris, éd. Nicolas Chaudun et le ministère de la Défense, 2010.

RUBIN James Henry, *Manet*, Paris, Flammarion, 2011.

SCHNAPPER Antoine, SÉRULLAZ Arlette (dir.), *Jacques-Louis David, 1748-1825*, cat. exp., Musée du Louvre, Paris, et Musée national du château, Versailles (26 octobre 1989-12 février 1990), Paris, RMN, 1990.

SCHNAPPER Antoine, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, édition complétée par GOUZI Christine, Paris, Arthéna, 2010.

SÉAILLES Gabriel, *Alfred Dehodencq, l'homme et l'artiste*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1910.

SÉRIÉ Pierre, *Joseph Blanc (1846-1904), peintre d'histoire et décorateur*, Paris, RMN, 2008.

VERGNETTE François de, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), peintre d'histoire*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris X-Nanterre, 2000.

VOISIN Olivia (dir.), *Thomas Couture, romantique malgré lui*, cat. exp., Amiens, musée de Picardie (16 octobre 2015-21 février 2016), musée d'Art et d'Archéologie de Senlis (17 octobre 2015-6 mars 2016), musée de l'Oise, Beauvais (17 octobre 2015-11 janvier 2016), musées et domaine nationaux du palais de Compiègne (17 octobre 2015-1^{er} février 2016), musée Vivenel, Compiègne (17 octobre 2015-31 janvier 2016), musée de la Vie romantique, Paris (5 octobre 2015-28 février 2016), Paris, Éditions Gourcuff-Gradenigo, 2015.

WILSON-BAREAU Juliet, HOUSE John, JOHNSON Douglas, *Manet : The execution of Maximilian : painting, politics and censorship*, cat. exp., Londres, National Gallery (1^{er} juillet-27 septembre 1992), Londres, National Gallery Publ., 1992.

INDEX DES NOMS DE PERSONNE ET DES ŒUVRES

A

ABEL, Marius (1832-1870) : 222, 306, 325, 344, 359.
La Mort du duc d'Anjou, fils de Henri II : 306.
M. et Mlle de Sombreuil devant le tribunal de l'Abbaye, le 4 septembre 1792 : 222, 325, 344, 359.
ABÉLARD, Pierre : 193, 233, 299.
ABOUT, Edmond : 62 (n.188), 125, 168.
ACCARD, Eugène (1824-1888) : 210, 281.
Arrestation de la duchesse de Marillac : 210.
Charles IX chez Marie Touchet : 210, 281.
ADAMO, Maximilian (1837-1901) : 319.
Le 9 thermidor (1794) : 319.
ADELINE, Jules : 33, 146, 156, 158, 437.
AILLAUD, Alphonse-Antoine (?-1869) : 111, 153 (n.147), 159, 508.
Bataille de Magenta : 508.
Encore deux minutes ! 159.
Visite d'avant-postes par l'Empereur, accompagné du général Fleury et du prince Murat, aux environs de Pozzolengo ; route de Dezenzano à Solférino (Campagne d'Italie, 1859) : 111.
ALEXANDRE, Arsène : 103, 139, 149.
ALEXANDRE, Léon-Désiré (1817-1889) : 267.
La Mort du Président Duranti au parlement de Toulouse : 267.
ALLARD-CAMBRAY, Célestin : 220, 277.
Dernier jour de Louis XI : 220, 277.
ALMA-TADEMA, Lawrence (1836-1912) : 93, 252, 289, 290, 291, 292.
Éducation des petits-fils de Clotilde : 289.
Femmes gallo-romaines : 93, 292.
Frédégonde devant le lit de mort de l'évêque de Rouen Prétextat : 93-94, 252, 290, 291-292.
Vénance Fortunat lisant ses poèmes à Radegonde VI, 555 après J.-C. : 252, 289.
La Mort de Galswinthe, 567 apr. J.-C. : 252, 289.
ANDRÉ, Eugène : 323.
La reine Marie-Antoinette tricotant une jarretière pour le dauphin, son fils, avec des filaments arrachés aux lambeaux de tapisserie qui ornent son cachot : 323
ANDRIEUX, Clément-Auguste (1829-1880) : 112, 318, 380 (n.72).
Journée du 9 thermidor an II (27 juillet 1794), la Convention refuse d'entendre Robespierre : 318, 380 (n.72).
Le général Bonaparte accompagné de son escorte le matin du combat (Campagne d'Italie, 1796) : 112
ANGELI, Henri d' [Heinrich von] (1840- ?) : 279.
Louis XI sollicitant de François de Paule la prolongation de sa vie : 279.
ANKER, Albert (1831-1910) : 298, 300.
Luther au couvent d'Erfurt : 300.

[ANONYME] *L'impératrice Eugénie visitant un hospice d'enfants* : 420.
ARBO, Pierre-Nicholas [Peter-Nicolai] (1831-1892) : 146.
Cuirassiers de Waterloo : 146.
ARIOVISTE : 195, 196, 465.
ARMAND-DUMARESQU, Charles-Édouard (1826-1895) : 105, 116, 119, 120, 121, 126, 128, 145, 146, 152, 156, 163, 166, 375, 377-378, 388, 436, 500, 514.
Cambronne à Waterloo : 105.
Charge de la division Desvaux à Solférino : 116, 128, 145, 377.
Charge de cuirassiers à Eylau : 120, 146, 377.
La mort du Zouave : 163.
Les Zouaves escaladant les murs du cimetière de Malegnano : 156, 514.
La Prise de Sébastopol : 388, 500.
Retour de l'île d'Elbe : 436.
Un épisode de la bataille de Solférino : 119, 121, 128, 145, 152, 375, 377.
Vive l'Empereur ! : 166.
ARNAULT, Antoine-Vincent : 204, 205, 317.
ATTILA : 466, 497.
AUBIGNÉ, Agrippa de : 294.
AUVRAY, Louis : 33, 66, 83, 91, 103, 173, 215, 222, 430.
AZE, Adolphe (1823-1884) : 191, 279.
« Louis XI promenait dans Lyon, par les boutiques, le vieux René pour l'amuser aux marchandises ; lui, il prit les marchandes » (Michelet) : 191, 279.

B

BAADER, Louis-Marie (1828-1920) : 195, 196, 347, 465-466.
Révolte des Bretons et destruction de la colonie romaine de Camulodunum : 195, 465.
BACHELIN, Auguste (1830-1890) : 142, 158, 326.
Bataille de Magenta, attaque du cimetière : 142, 158.
La consigne (volontaires de Garibaldi dans la Valteline en 1859) : 144 (n.107).
Mort du lieutenant de Montmollin à la journée du 10 août 1792 : 326.
BAILLY, Léon (1826-1871) : 193, 232-233, 299.
Abélard au concile de Sens (1140) : 193, 233, 299.
BAKALOWICZ, Ladislas (1833- ?) : 281-282.
Les loisirs du cardinal de Richelieu : 281-282.
BALZAC, Honoré de : 209, 210, 294, 306.
BANNES du PORT de PONCHARRA-PUYGIBON, Frédéric-Charles-Edmond (1824- ?) : 142, 174.
Expédition de Chine : 175.

Soir de la prise du fort de Ta-Kou, le 21 août 1860 (Chine) : 142.
Transport de blessés sur le champ de bataille : 167 (n.182).
Une partie de cartes dans la tranchée ; siège de Sébastopol : 174.
 BARANTE, Prosper de : 65, 185, 187, 188, 194, 229 (n. 164), 258, 263.
 BARRIAS, Félix-Joseph (1822-1907) : 462.
Malvina : 462.
 BARRY, François-Pierre : 419.
Chouina : extrémité de la première cataracte du Nil, à 4heures 1/2 du matin, le 6 juin 1863 : 419.
Thèbes, ruines de Karnac : soirée du 2 juin 1863 dans la grande cour du temple : 419.
 BASSET, Louis : 442.
La Captivité de Saint Louis ; le roi Saint Louis à Tunis dans l'agonie, recevant les derniers sacrements : 442.
 BASTIN, Ferdinand : 156.
Une sortie des Russes, repoussée par les zouaves, pendant le siège de Sébastopol : 156.
 BAUDELAIRE, Charles : 60, 62, 84, 93, 95, 136, 139, 143.
 BAUDOUIN, Paul-Albert (1844-1931) : 466.
Les oies du Capitole : 466.
 BAUDRY, Paul-Jacques-Aimé (1828-1886) : 28, 48, 191-192, 231, 321-322, 508.
Charlotte Corday, dit aussi Marat dans sa baignoire : 68, 191, 231.
 BAYER, Charles : 155.
La garde impériale réunie pour le passage du Mincio (1^e juillet 1859) : 155.
 BEAUCÉ, Jean-Adolphe (1818-1875) : 115, 117, 120, 126, 129, 131, 133, 134, 138, 139, 157, 159, 171, 175, 382, 383, 521.
Bataille de Solférino, 24 juin 1859 : 131, 138.
Bataille de San Lorenzo (Mexique), le 8 mai 1863 : 129, 134.
Campement du 3^e zouaves à San-Jacinto, près de la lagune de Chapala, versant du Pacifique (Mexique) : 175.
Combat de Camarone (Mexique), le 30 avril 1863 : 133, 157.
Combat de Palikao, 21 novembre 1860 : 382.
La première sortie ; souvenir de la campagne d'Italie : 159.
L'entrée du Maréchal Forey à Mexico : 521.
Le débarquement des troupes françaises en Syrie, Beyrouth, le 16 août 1860 : 100 (n.5), 115, 126.
Prise du fort de San-Xavier, devant Puebla, le 29 mars 1863 : 117, 120, 126, 129, 131, 384.
 BEAUCHESNE, Alcide de : 201.
 BEAUHARNAIS, Hortense de : 203, 285, 432, 433.
 BEAUHARNAIS, Joséphine de : 204, 205, 233, 431, 432, 433, 450.
 BEAUME, Joseph (1796-1885) : 112, 167, 201, 269-270, 280-281.
Épisode de la retraite de Russie : 167.
Louis XVII au Temple : 267.
« Là est Toulon ! » : 112, 201.
Louis XIV aux derniers moments de Mme de Maintenon : 280-281.
Scène de la campagne de Russie : 167 (n.181).
 BELLANGÉ, Eugène Joseph (1837-1895) : 112, 130, 142, 145, 146, 150, 154, 156, 163, 164, 166, 173, 174, 357, 403, 496, 503.
Aurons-nous la guerre ? (camp de Châlons) : 166, 174, 403.
Combat de Palestro le 31 mai 1859 : 156.
Épisode de la bataille de Wagram : 112.
La garde à Magenta : 154, 173.
La Partie de loto : souvenir du camp de Châlons, 1864 : 173, 357, 403.
Le drapeau du 91^e de ligne à Solférino (colonel Abbattucci, division Forey) : 130, 145, 147, 173.
Un épisode de Magenta : 163.
Un écarté à la cantine, camp de Boulogne : 173.
Un soir de bataille (Italie) : 153 (n.145), 173.
Une visite au camp, la veille de l'arrivée de l'Empereur ; souvenir au camp de Châlons, 1864 : 173, 403.
 BELLANGÉ, Joseph Hippolyte (1800-1866) : 33, 53, 136, 142, 146, 155, 156, 158, 164, 173, 204, 210, 341, 343, 370, 407, 427, 436-437, 515, 517.
Combat dans les rues de Magenta : 142, 158.
Combat dans les rues ; épisode de la bataille de Magenta : 156-157, 158.
« La garde meurt », le 18 juin 1815 : 146, 210, 515, 517.
Les deux amis (Sébastopol 1855) : 164.
Les Cuirassiers de Waterloo ou Le chemin creux : Un combat d'infanterie républicaine repoussant une charge de dragons autrichiens : 155.
Un jour de revue sous l'Empire (1810) : 370.
Épisode du retour de l'île d'Elbe (mars 1815) : 204, 437.
 BELLAY, Martin du : 202, 205, 281.
 BÉNEZET, Bernard (?-1897) : 256-257.
Le vœu des Capitouls : 257.
 BENNETTER, Johann-Jacob (1822-1904) : 118, 268 (n.70).
Combat engagé pendant la nuit du 21 au 22 septembre 1789, dans la baie de Lagoa, entre la frégate française la Preneuse et cinq bâtiments anglais ; effet de lune : 118.
Départ de Guillaume-le-Conquérant de Saint-Valéry-sur-Somme, le 27 septembre 1066 ; marine : 268 (n.70).
 BENOIST, Philippe (1813-1905) : 468.
Le tombeau de Napoléon à l'Hôtel impérial des Invalides : 468.
 BERTHELEMY, Pierre-Émile (1818-1890) : 387.
L'attaque et la prise de Canton le 29 décembre 1857 par les amiraux Rigault de Genouilly et Seymour : 387
 BERTHET, Charles (1828- ?) : 303.
Après le massacre ; épisode de la Saint-Barthélémy : 303.

BEYER, Eugène (1817-1893) : 192, 304-305.
Carnage devant Saverne, en 1525 : 304-305.
Une famille réformée, en 1685 : 192, 304.

BIARD, Auguste-François (1798-1882) : 105, 106, 203, 204, 316-317, 318, 518.
Capture d'un vaisseau anglais dans le port de Malamocco, près Venise, par le chevalier de Forbin : 106, 203.
Dévouement et mort de Bisson : 106, 518.
Épisode de la fête de l'Être suprême le 20 prairial 1794 : 204, 316-317.
Mort du capitaine de vaisseau Aristide-Aubert Dupetit-Thouars, capitaine du vaisseau Le Tonnant, à la bataille navale d'Aboukir en 1798 : 106.

BILLOTTE, Léon-Joseph (1815-1886) : 496.
Jeanne d'Arc : 496.

BLAIRSY, Jean-Achille : 202, 308.
Le poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise : 202, 308.

BLANC, Charles : 52, 80, 84, 85, 94, 95, 136, 143, 215, 217, 348.

BLANC, Louis : 348, 349, 350, 352, 359.

BLIGNY, Albert (1849-1908) : 112-113.
Scène de bataille napoléonienne : 112-113.

BOETZEL, Ernest-Philippe : 32, 292, 337, 338.

BOICHARD, Alcide (1817- ?) : 324.
Marie-Antoinette à la Conciergerie : 324.

BOILVIN, Émile (1845-1899) : 278.
Louis XI en prière : 278.

BONAPARTE, Jérôme, prince : 399, 419.

BONAPARTE Letizia : 433-434.

BONAPARTE, Louis-Napoléon, prince impérial : 53, 370, 377, 385, 400, 402, 408, 409, 411, 415, 420, 422.

BONAPARTE, Napoléon : 45, 46, 68, 70, 102, 107, 108, 111, 112, 113, 135, 155, 160, 164, 203, 204, 233, 380, 388, 389, 391, 392, 400, 410, 426-439, 443, 447, 451, 452, 454, 462, 482, 489, 493, 518, 530.

BONAPARTE, Napoléon-Joseph, prince : 54, 91, 126.

BONCZA TOMACHEVSKI (ou TOMASZEWSKI), Jules (1834-1920) : 197, 198, 232, 253, 275, 278, 290.
Entrée de Louis XI à Paris : 197, 232, 278.
Louis XI devant la cage où il avait fait enfermer le cardinal de la Balue : 207 (n.84), 275.
Supplice de Brunehaut : 253.

BONNARD, Camille : 217.

BONNIER, Georges-Joseph : 317.
Dernier triomphe de Robespierre : 317.

BOUCHET, Auguste (1831-1889) : 392, 455-456.
Le camp de César, près d'Aps, Ardèche : 392, 456.
Le camp des Gaulois, à Ucel ; soleil levant : 392, 455.

BOUILLON, Godefroi de : 312.

BOULANGER, Gustave-Rodolphe (1824-1888) : 91, 238, 457.

Jules César marchant à la tête de la X^e légion (campagne des Gaules) : 238, 457.
Répétition du Joueur de flûte et de la Femme de Diomède, chez S.A.I. le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison, avenue Montaigne : 91, 457.

BOULANGER, Louis (1806-1867) : 209, 457, 463-464.
La Rêverie de Velléda : 209, 463.
« ...Ne crains rien, tu portes César et sa fortune » : 457.

BOURGOIN, Gabriel-Adolphe (1824- ?) : 75, 185, 309.
Le duc de Guise à la journée des barricades : 185, 309.

BRANTÔME, Pierre de Bourdeille, dit : 200, 294.

BRIGUIBOUL, Marcel (1837-1892) : 316, 318, 384, 408, 485.
Robespierre dans la salle du Comité de Salut public ; le 10 thermidor an II (1794) : 316, 384, 408, 485.

BRION, Gustave (1824-1877) : 227, 372, 408, 456.
Siège d'une ville par les Romains, sous Jules César, batterie de balistes et de catapultes : 227, 372, 408, 456.

BROWN, John-Lewis (1829-1890) : 112, 185, 260, 337, 347, 392, 403, 495.
En Crimée : 153 (n.145).
Imperial military stud, camp de Châlons, 1864 : 392, 403.
La chaussée de Charleroi à la veille de Waterloo : 112.
Le 17 juin 1815, sept heures du soir : 112, 185.
Le Comte de Saxe : 337.

BRUELLE, Gaston : 419.
Le Bosphore : arrivée de S.M. l'Impératrice à Constantinople : 419.

BRUNEAUT : 252, 253, 289, 503.

BURTY, Philippe : 221, 335, 511.

C

CABASSON, Guillaume-Alphonse (1814-1884) : 436, 442.
Captivité de saint Louis, après la bataille de Mansourah : 442.
Retour de l'île d'Elbe : février 1815 : 436.

CABANEL, Alexandre : 28, 54, 351, 407, 531.

CAMPAN, Jeanne de : 203, 205, 232, 235, 445.

CARAUD, Joseph (1821-1905) : 234, 282, 285, 339, 343, 393, 450, 498, 499.
Le roi Louis XVI dans son atelier de serrurerie : 282, 343.
La reine Marie-Antoinette et sa fille, Madame royale, à Versailles : 450.
Retour du Grand Condé après la bataille de Senef (1674) : 234, 285, 339, 499.

CARLIEZ, Eléonore-Auguste : 237, 470.
François I^{er} et Triboulet : 237, 470.

CARPEAUX, Jean-Baptiste (1827-1875) : 53, 401, 402, 409, 450.

Bal costumé au palais des tuileries : 450.
Le Prince impérial distribuant les récompenses à l'Exposition Universelle de 1867 : 409.
L'attentat de Berezowski contre le Tsar Alexandre II, le 6 juin 1867 : 401.
 CASTAGNARY, Jules-Antoine : 80, 86, 88, 92, 95, 121, 136, 143, 145, 169, 171, 174, 214, 215, 267, 277, 292, 429, 430, 445.
 CASTELLANI-LEONZI, Charles (1838-1913) : 146.
Les cuirassiers de Waterloo : 146.
 CÉSAR, Jules : 31, 67, 70, 72, 83, 183, 186, 188, 195, 196, 227, 238, 239, 348, 372, 391, 392, 408, 439, 447, 452-468, 486, 487, 489, 509, 511, 520, 521.
 CHAMERLAT, Jules-Marc (1828-1868) : 481, 481 (n.179).
L'Empereur Maximilien au couvent des Capucins Le soir de l'exécution de l'Empereur Maximilien (Queretaro, le 19 juin 1867) : 481, 481 (n.179).
 CHARLEMAGNE, empereur : 195, 439, 446, 447-449, 454, 475, 513.
 CHARLERIE, Hippolyte de la (1827-1869) : 324, 348-350, 352, 359.
Marie-Antoinette devant le tribunal révolutionnaire : 324, 352.
 CHARLES IV : 256.
 CHARLES V : 236, 346.
 CHARLES VI : 282-283, 375, 496.
 CHARLES VII : 219, 256, 262, 497.
 CHARLES IX : 198, 199, 210, 219, 281, 283, 302-307.
 CHARLES X, roi de France : 46, 313, 410, 439.
 CHARLES de VALOIS-BOURGOGNE, dit le Téméraire : 94, 246, 257, 275, 276, 384, 502.
 CHARLES-QUINT : 186, 202, 203, 206, 237, 256, 261, 281, 300, 371, 469-473.
 CHARLET, Nicolas-Toussaint : 101, 173.
 CHARPENTIER, Eugène-Louis (1811-1890) : 109, 112, 125, 130, 140, 141, 154, 200, 327, 329, 330, 343, 387, 392, 393.
Attaque de Cavriana (bataille de Solférino, 24 juin 1859) : 109, 392.
Attaque de Solférino par le 1^{er} corps ; campagne d'Italie, 24 juin 1859 : 387.
Derniers moments de Bonchamps, général de l'armée vendéenne, le 18 octobre 1793 : 200, 327.
En route pour Valmy : 327 (n.267), 329.
La garde impériale au pont de Magenta : 125, 130, 141, 154.
Le gué (Crimée) : 175 (n.218).
Les tirailleurs ; campagne d'Italie : 175 (n.218).
Les buttes Saint Chamont, défense de Paris : 140.
Prise de Bomarsund ; expédition de la Baltique (16 août 1854) : 387.
Siège de Toulon en 1793 : 112.
 CHASSELAT-SAINT-ANGE, Henri-Jean (1813-1880) : 465.
César apaisant une révolte des Bretons : 465.
 CHATEAUBRIAND, François-René de : 196, 208, 209, 230, 463, 464.
 CHATRIAN, Alexandre : 166, 167, 183, 207, 208, 209, 330.
 CHAUMELIN, Marius : 170, 275.
 CHAUVEAU, Camille-N. (1826- ?) : 157.
Combat de Palestro : 157.
 CHENNEVIÈRES, Charles-Philippe, marquis de : 391, 506.
 CHESNEAU, Ernest : 144, 145, 147, 164.
 CHLEBOWSKI, Stanislas (1835-1884) : 222, 376, 495, 496, 521.
Jeanne d'Arc prisonnière des Anglais : 222, 376, 521.
 CHOISY, abbé de : 203, 205, 206 (n.77).
 CLAIRIN, Georges (1843-1919) : 207, 208.
Épisode du Conscrit de 1813 : 207, 208.
 CLÉMENT, Charles : 189, 302.
 CLÉMENT, Félix-Auguste : 83.
 CLOVIS : 19, 72, 194, 195, 288-290, 291, 293.
 COLIGNY, Gaspard de : 198, 199, 211, 212, 301-303, 307.
 COLIN, Alexandre-Marie (1798-1875) : 474 (n.156).
 COLOMB, Christophe : 236, 248, 261, 474-478, 513.
 COËSSIN DE LA FOSSE, Charles-Alexandre (1829- ?) : 162.
Mort du général Espinasse : 162.
 COGNIET, Léon : 51, 74-76, 267.
 COMBES, Victor : 163, 520.
Épisode de la guerre d'Italie, M. Rey, lieutenant colonel du 33^e de ligne, blessé mortellement au combat de Melegnano, le 8 juin 1859 : 163, 520.
 COMTE, Pierre-Charles (1823-1895) : 64, 93, 185, 188, 194, 202, 203, 206, 215, 219, 220, 221, 233, 276, 277, 281, 283, 297, 308-310, 337, 339, 471, 472, 497.
Bohémiens faisant danser des petits cochons devant Louis XI malade : 194, 233, 239, 276-277, 339.
Charles Quint et la duchesse d'Étampes : 202, 206, 281, 471.
Charles-Quint après son abdication, et avant de se retirer au couvent de Saint-Just, va revoir le château de Gand où il a été élevé : 472.
Henri III pendant l'assassinat du duc de Guise : 220, 308.
Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII, le 17 juillet 1429 : 219, 262, 497.
Le Serment de Henri de Guise de venger son père assassiné : 64, 219.
Marie Touchet : 283, 337.
Récréation de Louis XI : 185, 188, 194, 220, 276.
 CONINCK, Pierre de (1828-1910) : 186, 188-189, 253, 467, 503.
L'épreuve : 186, 188, 467.
Supplice de la reine Brunehaut : 253, 503.
 CONSTANT, Jules : 158.

Défense du pont de Traktir sur la Tchernaiïa par la 1^e brigade de la division Faucheux (général de Failly), le 16 août 1855 : 158.

CORDAY, Charlotte : 68, 191, 192, 231, 314, 321-322, 329, 508.

CORNET, Alphonse (1839-1898) : 285, 291, 487.
La reine de Navarre chez Ruggieri : 285.
Un épisode de l'invasion des Francs dans les Gaules ; fin de la domination romaine : 291, 487.

CORNU, Albine-Hortense : 388.

CORNU, Sébastien Melchior (1804-1871) : 53, 388-390, 427, 455.
Auguste donnant une constitution à la Gaule : 388-390, 455.
Le Cardinal Caprara présentant au premier consul la bulle de ratification du concordat ; le premier consul : 388-389, 427.

COROENNE, Henri (1822- ?) : 239, 302, 308, 314 (n.224), 323 (n.260).
Bernard Palissy à la Bastille : 302.
Le duc de Guise au château de Blois, le 23 décembre 1588 : 239, 308.

CORTAZZO, Oreste (1836- ?) : 202, 206, 281.
Le cardinal de Richelieu et la reine-mère : 202, 206, 281.

COURBET, Gustave (1819-1877) : 63, 64, 84, 89, 487,
Le Chêne de Flagey : 487.

COURCY, Frédéric de (1832- ?) : 283.
Louis XIV enfant, prenant une leçon d'équitation : 283.

COURDOUAN, Vincent-Joseph-François (1810-1893) : 382, 383.
Le rendez-vous à la Martinique des bâtiments portant le gros de l'armée du Mexique à Vera Cruz en octobre 1862 : 382, 383.

COURMONT, Henri : 498.

COURT, Joseph-Désiré (1797-1865) : 128, 165.
Rachat des prisonniers russes par les français pendant la campagne de Dalmatie (juin 1807) : 128, 165.

COURTOIS, E. : 380.
Derniers moments du général Hoche : 380.

COUVERCHEL, Alfred (1834-1867) : 109, 114, 129-130, 157 (n.156), 373-374.
La Bataille de Magenta : 114, 129-130.
La Capture du Chérif Mohammed-Ben-Abdallah en septembre 1861 : 373-374.

COUTURE, Thomas (1815-1879) : 183, 320, 330, 370, 385, 400.
La Cérémonie du baptême de S.A. le Prince Impérial : 370, 385, 400.

CRÉTINEAU-JOLY, Jacques : 200.

CRAUK, Charles-Alexandre (1819-1905) : 159, 194, 288, 289.
Baptême de Clovis : 194.
Venise au lendemain de Magenta : les Vénitiens s'arment à l'approche des Français : 159.

D

DARGAUD, Jean-Marie : 201.

DARJOU, Alfred (1832-1874) : 127, 131, 383, 419.
L'empereur accorde la grâce à des Flittas à Relizane, voyage en Algérie, 21 mai 1865 : 131, 383, 419.

DAUBAN, Jules-Joseph (1822-1908) : 204, 259, 279, 320, 321.
Louis XI présente aux notables angevins Guillaume de Cerizay en qualité de maire, en 1474 : 259, 279.
Mme Roland se rendant au Tribunal révolutionnaire : 204, 320.

DAVID, Jacques-Louis : 44-47, 75, 90, 91, 191, 316, 321, 349, 485.

DAVID, Jacques-Louis-Jules (1808-1892) : 184, 211, 435.
Henri IV au moulin de Saint-Valéry-en-Caux : 184, 211.
S.M. L'Empereur Napoléon I^{er} visite David dans son atelier, le 4 janvier 1808 : 435.

DEBELLE, Alexandre (1805-1897) : 316.
Assemblée des trois ordres du Dauphiné reçus au château de Vizille par Claude Perier, le 21 juillet 1788 : 316.

DEBOIS, Nicolas-Michel (1804- ?) : 156.
Le 3^e zouaves au combat de Palestro : 156.

DEBON, Hippolyte (1807-1872) : 284, 303 (n.189) 457, 474 (n.156), 508.
Fête donnée à Henri III, à son passage à Venise : 284.
Jules César au milieu des druides : 457.
Le siège de La Rochelle : 303 (n.189), 508.

DECAEN, Alfred-Charles-Ferdinand (1820-1902) : 107, 115, 130-131, 154, 157, 239, 268 (n.69), 377, 379, 388, 411, 500, 522.
Aimery de Rochechouart-Mortemart, à la tête de trente chevaliers et écuyers de renom, défait soixante-dix Anglais, chevaliers et gens de pied, qui sortis de Verteuil, sur la Charente, s'étaient vantés d'aller piller une église (1384) : 107, 239.
L'artillerie de la garde impériale à Solférino : 154, 388.
Le duc de Vivonne au passage du Rhin (juin 1674) : 107.
Le maréchal comte Randon reçoit la soumission des tribus de la grande Kabylie et dirige les travaux de construction du fort Napoléon : 115, 130-131.
Mort du maréchal de Berwick duc de Fitz-James, au siège de Philisbourg, le 12 juin 1734 : 268 (n.69).
Revue passée dans la plaine de Longchamp par LL. MM. Empereur des Français et l'Empereur d'Autriche, le 25 octobre 1867 : 411.
Revue de cavalerie passée à Bagatelle par l'Empereur, en l'honneur du prince de Galles, et en présence de l'Impératrice, du Prince Impérial, de l'Archiduc d'Autriche et de la Princesse de Galles (mai 1869) : 411, 522.

S.A. Monseigneur le prince impérial, sortant de Bagatelle, escorté par les spahis de la garde : 377.
Zouaves après le combat, bords du Sebaoui (Kabylie) : 157.
 DEGAS, Edgar : 228.
 DEHODENCQ, Alfred (1822-1882) : 321, 322, 476.
Arrestation de Charlotte Corday : 321.
Christophe Colomb arrivant au couvent de la Rabida (Espagne) : 476.
 DELACROIX, Eugène : 74, 74 (n.233), 312.
 DELAROCHE, Paul : 48, 51, 56, 63-65, 74-76, 93, 229, 266, 267, 271, 306, 341, 351, 359, 360.
 DELAVIGNE, Casimir : 211, 276, 279.
 DESLYS, Charles : 184, 211.
 DESTAPPE, François-Jacques : 118 (n.47).
Le vaisseau le Soleil-Royal au combat de la Hogue [Hougue] (1692) : 118 (n.47).
 DETAILLE, Édouard (1848-1912) : 19, 102, 150, 152, 155, 174, 337, 338, 357, 395.
Engagement entre les cosaques et les gardes d'honneur ; 1814 : 155.
La Halte des tambours : 174, 395.
Le repos pendant la manœuvre ; camp de Saint-Maur, en 1868 : 152, 174.
 DETOUCHE, Laurent-Didier (1815-1882) : 211-212, 285, 302, 304, 307, 475.
Christophe Colomb : 475.
Fugitifs, après la révocation de l'Édit de Nantes : 304.
La mort de Coligny : 211-212, 302.
Les derniers Valois : 285, 307.
 DEVEDEUX, Louis (1820-1874) : 112, 518.
Napoléon Bonaparte, général en chef de l'expédition d'Égypte, traversant le désert pour se rendre en Syrie : 112, 518.
Napoléon Bonaparte à l'Isthme de Suez : 518.
 DEVÉRIA, Eugène (1808-1865) : 248-249, 267, 297, 474.
La réception de Christophe Colomb par Isabelle et Ferdinand : 248, 474.
 DEVILLY, Théodore-Louis (1818-1886) : 111, 158, 391.
Dénouement de la journée de Solférino : 111.
L'assaut ; souvenir de Crimée : 158, 391.
 DIDEROT Denis : 43, 78, 82, 137.
 DIDIER, Alfred (1840-1892) : 292-293, 320, 328, 485-486.
Entrevue de Sombreuil et du général Hoche à Quiberon : 328, 485.
Le 31 mai 1793, Théroigne de Méricourt est fouettée publiquement sur la terrasse des Feuillants par les furies de la guillotine : 320, 486.
Les rois de mer ou pirates normands au 9^e siècle : 292, 485.
 DONNET, Ferdinand François Auguste, archevêque et cardinal : 387, 500.
 DRÖLLING, Michel-Martin : 74-75.
 DUBUISSON, Alexandre (1814-1875) : 208.

Halte de soldats républicains au village d'Anstatt : 208.
 DU CAMP, Maxime : 33, 92, 164, 168-169, 202, 303.
 DUCKETT, Mathilde (Mlle) (1844- ?) : 464.
Une druidesse : 464.
 DULONG, Jean-Louis (1800-1868) : 324.
Marie-Antoinette à la conciergerie, interrogée par les députés Saint-Just et Lebas sur une lettre interceptée : 324.
 DUMAS, Alexandre : 200, 234, 294.
 DU PATY, Léon : 107.
Défense de l'île de Ré, par J. du Caylard de Saint-Bonnet, comte de Toiras, gouverneur de l'île : 107.
 DU PAYS, Augustin-Joseph : 79, 86, 87, 88, 92, 104, 117, 121, 136, 145, 152, 174, 291, 302, 412.
 DUPLESSIS, Georges : 217, 318.
 DUPRAY, Henri-Louis (1841-1909) : 107, 329, 410.
Bataille de Waterloo : 107.
 LL. MM. *Le roi de Prusse, l'empereur de Russie et l'empereur des Français, passant la revue dans la plaine de Longchamp, le 6 juin 1867* : 410.
Vive la nation ! (1793) : 329.
 DUPUIS, Pierre (1833-1915) : 210, 217, 234, 258-259, 274, 306, 507.
Les derniers moments de François II : 210, 217, 234, 258-259, 274, 306, 507.
 DURAND, Charles-Auguste (1828- vers 1870-1871) : 318.
Le 10 thermidor ; Robespierre et Saint-Just, transportés de l'Hôtel-de-Ville à la Convention : 318.
 DURAND-BRAGER, Jean-Baptiste-Henri (1814-1879) : 100, 118, 127, 128, 356, 382, 383, 393, 394, 511.
L'arrivée de l'escadre anglaise à Brest : 128.
Premier combat de Simonosaki, 20 juillet 1863 : 118.
Second combat de Simonosaki, 5 septembre 1864 : 118.
Vue d'Eupatoria (Crimée) pendant le coup de vent et l'attaque du 17 février 1856 par l'armée russe : 118, 127, 393, 511.
 DURET, Théodore : 80, 82, 93.
 DURUY, Victor : 66.
 DU SAUTOY, Jacques Léon (1817-1894) : 420, 420 (n.216).
Visite de S.M. l'Impératrice à l'hôpital Sainte-Eugénie ; faubourg Saint-Antoine : 420.
 DUSEVEL, Hyacinthe : 200.
 DUSSARD, Léon (1824- ?) : 321.
Charlotte Corday frappant à la porte de Marat : 321.
 DUSSEUIL, Léonie (1843-1912) : 323.
Marie-Antoinette au Temple, le 22 janvier 1793 : 323.
 DUVAL, Charles-Allen (1810-1872) : 477.
Arrestation de Christophe Colomb : 477.
 DUVAL LE CAMUS, Jules (1814-1878) : 269.

Jacques Clément : 269.

DUVAUX, Antoine-Jules (1818-1884) : 106, 163.

Combat au col de Maya ; 25 juillet 1813 : 106.

Mort du colonel de S... : 163.

DUVEAU, Louis (1818-1867) : 328 (n.270), 408.

Une messe en mer, 1793 : 408.

E

EGUSQUIZA, Rogelio de : 472.

Charles-Quint au monastère de Saint Just : 472.

EHRMANN, François-Émile (1833-1910) : 460-461.

Vercingétorix appelle les Gaulois à la défense d'Alaise : 460-461.

ELMORE, Alfred (1815-1881) : 323.

Les Tuileries, 20 juin 1792 : 323.

ENGEL-DOLLFUS, Frédéric : 502, 509, 520.

ERCKMANN, Émile : 166, 167, 183, 207, 208, 209, 330.

ETEX, Antoine : 80.

F

FARUFFINI, Federico (1831-1869) : 186, 472.

Charles Quint et son fils Don Juan à Saint-Yuste : 186, 472.

FAURÉ, Léon (1819-1887) : 190, 260, 281, 299, 300 (n.177).

Jean Huss devant l'Empereur Sigismond : 190, 260, 299, 300 (n.177).

Philippe-le-Bon donnant à sa maîtresse le collier de la Toison-d'Or : 281.

FAUVEL, Hippolyte (1835- ?) : 420-421.

S.M. l'Impératrice à l'Hôtel-Dieu d'Amiens : 420-421.

FELIBIEN, André : 31, 41, 42, 45, 50, 250, 398.

FÉRAGU, Auguste (1816-1892) : 75, 200, 233, 421, 516, 442 (n.59).

« *Un athée ne doit pas être à son aise ici* » : 200, 233.

L'Impératrice à Amiens ; journée du 4 juillet 1866 : 200 (n.64), 421, 516.

FEYEN-PERRIN, Augustin (1826-1888) : 94, 246, 247 (n.6), 257, 384, 502-503.

Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy : 94, 246, 257, 384, 502-503.

FICHEL, Eugène (1826-1985) : 204, 303, 395, 430, 431.

La nuit du 24 août 1572, avant le massacre : 303.

L'Empereur Napoléon I^{er} combinant les manœuvres (Palais de Compiègne) : 204, 395, 430.

Le général Bonaparte rendant à Eugène Beauharnais l'épée de son père : 431.

Première visite de madame de Beauharnais au général Bonaparte : 431.

FINES, Eugène (1826- ?) : 211, 276.

Louis XI et les paysans de Plessis-lès-Tours : 211, 276.

FLOGNY, Eugène-Victor de (1825- ?) : 115.

Le général Randon châtie les O-si-yohia benthaleb qui avaient massacré un convoi de malades Ras-Sothah, près de Tebessa (juin 1846) : 115.

FORGERON, Alfred-Armand (1842- ?) : 201, 269.

Louis XVII, chez Simon, à la prison du Temple : 201, 269.

FOUGÈRE, Amanda (Mlle) (1821- ?) : 163.

Un officier de zouaves mortellement blessé ; campagne d'Italie, 1859 : 163.

FOULD, Achille : 53, 67, 367.

FOURAU, Hugues (1803-1873) : 142, 156.

Combat de Palestro, charge du 3^e zouaves, le 30 mai 1859 : 142, 156.

FOURNIER, Alexandre (1831- ?) : 208.

Eudore et Mérovée : 208.

FRANÇOIS I^{er}, roi de France : 46, 237, 281, 282, 434, 436, 439, 443-444, 449, 469-473.

FRANÇOIS II : 210, 217, 234, 258, 270, 274, 306, 507.

FRÉDÉGONDE : 73, 93, 94, 251, 252, 290, 291.

FRÉMIET, Emmanuel : 227, 372.

FROISSART, Jean : 197.

G

GALICHON, Émile-Louis : 217.

GALL, Joseph (1807- ?) : 304.

Massacre des protestants dans les Cévennes : 304.

GALLETTI, Louis : 417.

Débarquement de LL.MM. L'Empereur et l'Impératrice, à Villefranche, le 12 septembre 1860 : 417.

GALSWINTHE : 252, 289.

GAMBETTA, Léon : 400 (n.135), 484.

GARAY, Manuel de : 472.

Charles Quint à Saint-Just : 472.

GARDANNE, Auguste : 142.

Épisode de la Guerre de Crimée : 142.

GARNIER, Jules (1847-1889) : 190-191, 325.

Mlle de Sombreuil : 190-191, 325.

GAUTIER, Théophile : 33, 62, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 148, 166, 171, 209, 269, 277, 399, 483.

GAUTIER, Théophile, fils : 83, 303.

GÉRICAUT Théodore : 91, 292.

GÉRÔME, Jean-Léon (1824-1904) : 31, 52, 54, 56, 64, 65, 67, 76, 77, 81, 90, 91, 95, 174, 202, 214, 222, 229, 231, 232, 235, 239, 242, 267, 275, 338, 339, 341, 343, 350-351, 352, 360, 374, 385, 407, 412, 413, 445, 446, 455, 482-485, 488, 520.

Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin - l'Exécution du Maréchal Ney : 360, 374, 482-483.

Louis XIV et Molière : 202, 231, 235, 343, 445, 445 (n.73), 520.

Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III : 385, 412.

GERVAISE, François-Armand : 193, 233.

GESLIN, Mathieu (1829- ?) : 256, 330.

Le Départ des Volontaires de la Côte d'Or : 256, 330.

GIBERT, Honoré (1832-1891) : 259, 502, 503.

Le duc d'Epéron mettait le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et seigneur du pays de Provence (1593) : 259, 502.

GIGAUX DE GRANDPRÉ, Pierre-Émile : 118.

Prise de possession au nom de la France et de l'Italie de l'île de Lossini Piccolo : 118.

GILIS, Edmond : 418.

Napoléon III et l'Impératrice visitent les travaux de l'Opéra : 418.

GINAIN, Eugène (1818-1886) : 160-161, 175, 404, 419.

Détachement de la division de Constantine, et chefs arabes de la province de rendant à Alger à l'occasion du voyage de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, en septembre 1860 : 419.

La rentrée à Paris des troupes de l'armée d'Italie, le 14 août 1859 : 160, 404.

Le retour d'une colonne après une razzia : 175.

GIRARD, Albert : 392.

Le peloton des étendards des Cent-Gardes revenant de la revue par les Champs-Élysées : 392.

GIRARD, Firmin (1838-1921) : 325.

Mort de la princesse de Lamballe, en septembre 1792 : 325.

GIRAUD, Pierre-François-Eugène (1806-1881) : 394, 440, 441, 442.

Henri IV dans la tour de Saint-Germain-des-Prés : 440.

GIRAUD, Victor-Julien (1840-1871) : 428.

La revue des Ombres : 428.

Le général Bonaparte au pont d'Arcole : 428.

GISBERT, Antonio (1835- ?) : 281.

Entrevue de François I^{er} et de sa fiancée, Eléonore d'Autriche, à Illescas (Espagne) : 281.

GLAIZE, Auguste-Barthélémy (1807-1893) : 247.

Apothéose de Jeanne d'Arc : 247.

GLEYRE, Charles (1806-1874) : 76, 465, 486.

Jeanne d'Arc : 247 (n.7).

Vercingétorix rendant ses armes à César : 486.

GLÜCK, Louis Théodore Eugène (1820-1898) : 112, 185, 196, 458, 509, 509 (n.71), 520.

Bataille de Landshut (23 avril 1809) : 112, 185, 509.

Combat entre les Romains de César et les Gaulois de Vercingétorix ; épisode de la guerre des Gaules : 458.

César et le Gaulois, dit aussi César sauvé : 196, 458, 509 (n.71).

GOSE, Jean-François (1827-1870) : 198-199, 271, 302, 303, 308.

Assassinat du duc de Guise : 268, 308.

Charles IX chez l'amiral Coligny : 198, 302.

Marie Stuart à ses derniers moments, communiée de sa propre main avec l'hostie qu'elle tenait du pape Paul V : 271.

GOUEZOU, Joseph (1821-1880) : 165, 422.

Charité militaire : 165.

La fête de l'Impératrice en Basse-Bretagne : 422.

GOULART, Simon : 198, 199.

GOUPIL, Adolphe : 340, 520.

GOUPIL, Lucien-Léon (1834-1890) : 220, 298.

L'impératrice Eugénie visitant les infortunés dit aussi *La Charité* : 220.

GRANIER de CASSAGNAC, Bernard-Adolphe : 26, 190.

GRAY, Gustave le : 355, 357, 403.

GRENET, Dominique (1821-1885) : 195, 196, 467.

Cavaliers senones fuyant dans leurs forêts : 195, 467.

GRENIER DE SAINT-MARTIN, Yves : 309.

La veille de la journée des Barricades (duc de Guise) : 309.

GREUZE, Jean-Baptiste : 43.

GROBON, François-Frédéric (1815-1901 ou 1902) : 411.

L'Histoire inscrivant les noms des souverains qui ont visité Paris en 1867 : 411.

GROS, Antoine-Jean : 46, 90, 91, 101, 102, 108, 114, 148.

GUDIN, Jean-Antoine-Théodore (1802-1880) : 120, 390, 391, 392, 405, 408.

Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg : 390, 391, 405, 406, 408.

Débarquement à Gênes de Napoléon III, 1859 : 391, 405, 406.

La flotte française se rendant de Cherbourg à Brest : 391, 405, 406.

GUÉRIE, Paul-Félix (1819- ?) : 421.

L'Impératrice visitant les cholériques à l'Hôtel-Dieu d'Amiens, le 4 juillet 1869 : 421.

GUIAUD, Jacques (1811-1876) : 441.

Seigneurs attendant la sortie du roi Henri IV dans la cour ovale, au palais de Fontainebleau : 441.

GUILLAUME le CONQUÉRANT : 186, 268.

GUILLON, Eugène-Antoine (1834-v. 1892) : 107, 233, 260, 438.

Adieu de l'empereur Napoléon à la France : 438.

Le Grand Ferré, malade et surpris par les Anglais, se lève, prend sa hache et en tue cinq en un moment : 107, 233.

Sainte-Hélène. Napoléon I^{er} devant le portrait du roi de Rome : 438.

GUIZOT, François : 65, 67, 183, 186, 187, 194, 195, 287, 289, 290, 296, 313, 447, 519.

H

HAGELSTEIN, Paul (1825-1868) : 298.

Les Huguenots : 298.

HAMEL, Ernest : 192.

HAMMAN, Édouard-Jean-Conrad (1819-1888) : 65, 202, 272, 274, 281, 282, 343, 470, 471, 472, 473, 512.

Enfance de François I^{er}, le départ pour la chasse (Angoulême, 1507) : 282, 471.

Enfance de Charles-Quint, une lecture d'Erasmus (Bruxelles, 1511) : 471-472.

Les contes de Marguerite d'Angoulême : 281, 470.

Les dames de Sienna travaillant aux retranchements de la ville assiégée par Charles-Quint et Côme de Médicis, en 1553 : 202, 471.
Marie Stuart quittant la France : 65, 272, 343, 512.
 HAUTIER, Eugénie (1822-1909) : 285, 503.
Catherine de Médicis chez René-le-Florentin : 285, 503 (n.53).
 HELLOUIN, Xénophon (1820-1895) : 224, 225, 293, 467.
Gaëls chassant : 467.
Funérailles au bord de la Seine (Gaulle préhistorique) : 224, 293.
 HENRI II : 256, 284, 306, 307.
 HENRI III : 19, 201, 202, 211, 217, 220, 221, 241, 261, 267, 268, 284, 301, 302, 306, 307, 308, 309, 310, 358.
 HENRI IV : 46, 184, 211, 248, 267, 268, 284, 285, 295, 305, 306, 307, 358, 402, 439, 440-442, 500-501.
 HERSENT, François-Etienne (1823-1880) : 114, 134, 165, 391.
Bataille de Solférino : 114, 134.
Le bataillon carré en Crimée : 175 (n.218).
Prisonnier de guerre : 165.
Passage d'une rivière, caompagne d'Italie : 391.
 HERSENT, Louis (1777-1860) : 433.
L'accouchement de l'Impératrice Marie-Louise : 433.
 HILLEMACHER, Eugène-Ernest (1818-1893) : 33, 185, 200, 201, 435, 519, 523.
L'Empereur Napoléon I^{er} avec Goethe et Wieland (1808) : 435, 519.
Marguerite d'Anjou : 200, 519.
 HOLFELD, Hippolyte-Dominique (1804-1872) : 324.
Marie-Antoinette écrivant son testament après sa condamnation par le tribunal révolutionnaire : 324.
 HOUSEZ, Gustave (1822-1894) : 268, 279, 314, 441, 500, 501.
L'assassinat de Henri IV : 268, 441, 500.
Louis XI à Condé : 279.
 HOUSSAY, Joséphine (1840-1914) : 281, 471.
Charles Quint et la duchesse d'Étampes : 281, 471.
 HOUSSAYE, Arsène : 127, 394.
 HOUSSOT, Louis (1825-1890) : 521.
Le vote des Chambériens, le 22 avril 1860 : 521.
 HUGARD, Claude-Sébastien (1818-1886) : 417.
Ascension de LL.MM. L'Empereur et l'Impératrice sur la mer de glace, le 3 septembre 1860 : 417.
 HUGO, Victor : 15, 146, 210, 211, 275, 343, 384.
 HUHN, Charles : 298, 303.
La veille de la Saint-Barthélémy : 303.
Une scène de la Saint-Barthélémy : 303.
 HUMBERT, Ferdinand (1842-1934) : 283, 312.
Ambroise Paré implore la pitié du duc de Nemours pour des malheureux mourant de faim et de misère : 283.
L'enlèvement : épisode de l'invasion des Sarrazins en Espagne : 312.
 HUSS, Jean : 190, 260, 299, 300.

HUYSMANS, Jean-Baptiste (1826-1906) : 435-436.
Bonaparte, premier consul, arrête les plans des premiers bassins d'Anvers ; 11 messidor an XI : 435-436.

I

INGRES, Jean-Auguste-Dominique (1780-1867) : 56, 57, 64, 219, 235, 239, 262, 390, 391, 393, 445, 446, 455.
Louis XIV faisant dîner Molière à sa table : 235, 390, 393, 445.
 ISABEY, Louis-Gabriel-Eugène (1803-1886) : 303, 338.
Épisode de la Saint-Barthélémy : 303.
 IVERNOIS, Jean-François-Jules d' (1823-1884) : 118.
Combat du corsaire français le Curieux avec un cutter de la marine royale britannique, en 1810 : 118.

J

JACQUAND, Claudius (1804-1878) : 197, 216, 271, 280, 300, 418, 429-430, 477.
Arrivée de LLMM l'Empereur Napoléon III et l'Impératrice Eugénie chez M. le sénateur comte de Mimerel à Roubaix : 418.
Bonaparte, général de brigade, à Nice, s'installe aux pieds du lit du nègre qui le servait, et qui était tombé grièvement malade ; il ne le quitta qu'après sa mort : 429.
Christophe Colomb sentant sa fin approcher, montre à son fils les chaînes dont il a été autrefois chargé, et lui ordonne de les ensevelir avec lui dans son cercueil : 477.
Gaston, dit l'Ange de Foix, quitte sa mère réfugiée à la cour de Charles le Mauvais, son frère ; pour retourner au château de Foix : 197, 216, 283.
 JANET-LANGE, Ange-Louis (1815-1872) : 108, 109, 123, 130, 134, 141, 171, 388, 500.
Charge du 2^e hussard à l'attaque de la ferme de Casanova ; bataille de Solférino : 123, 130, 141.
Combat d'Altisco, 14 avril : épisode de la guerre du Mexique : 134.
Épisode du siège de Puebla : 388, 500.
L'Empereur et sa maison militaire à Solférino : 109.
 JEANNE d'ARC : 185, 188, 219, 231, 241, 247, 312, 358, 496, 497, 501.
 JEANRON, Philippe-Auguste (1809-1877) : 153 (n.145), 157 (n.156).
Soldats français à Solférino : 153 (n.145).
Soldats français à Saint-Pierre-d'Arena, aux environs de Gênes : 153 (n.145).
 JOBERT, Mme Sophie : 191, 263.
Jeanne Darc, à Poitiers : 191, 263.
 JOHANNOT, Alfred : 219.
 JOLLIVET, Pierre-Jules (1794-1871) : 371, 472.

Les derniers moments de Philippe II/la mort de Charles Quint : 371, 472.
 JONQUIÈRES, Victor de : 399.
Le 2 Décembre : 399.
 JUBINAL, Achille : 521.
 JUMEL DE NOIRETERRE, Antoine-Valentin (1824-1902) : 125, 127, 133, 138, 140.
Bataille de l'Alma, 20 septembre 1854 : 138.
Bataille de Magenta, 4 juin 1859 : 138
Bataille de Solférino, 24 juin 1859 : 134, 138.

K

KIENLIN, Jules (1830-1894) : 202, 241, 271, 272, 273, 274, 281, 344.
Marie Stuart distribuant ses bijoux, la veille de sa mort : 241, 273, 344.
Marie Stuart et Rizzio : 241, 271.
Marie Stuart marchant au supplice : 241, 273.
Marie Stuart quittant la France : 241, 272.
Richelieu dansant la sarabande devant Anne d'Autriche et la duchesse de Chevreuse : 202, 281.

L

LABOUCHÈRE, Pierre-Antoine (1807-1873) : 190, 297, 298, 301, 304, 307, 310, 343, 347, 472.
Charles-Quint, son fils Philippe et le cardinal de Granvelle délibérant sur quelque grand acte politique, à Bruges : 472.
Épisode de la guerre des Cévennes (1703) : 190, 304.
Jeanne d'Albret et Henri de Navarre au camp de La Rochelle en 1568 : 307.
La famille de Luther en prière : 301.
Lucas Cranach peignant le portrait de Luther pendant qu'il compose son choral, à Wittemberg : 301.
Mort de Luther à Eisleben (1546). Ses trois enfants ; son serviteur Ambroise ; Coelius, son ami ; le comte et la comtesse de Mansfeld et Justus Jonas entourent son lit : 301.
 LAFENESTRE, Georges : 33, 50, 181.
 LAFON, Jacques-Émile (1817-1886) : 210-211, 269-270.
Louis XVII et Simon à la tour du Temple : 210, 269.
Louis XVII à la prison du Temple : 269.
 LAGRANGE, Léon : 49, 81, 82, 86, 94, 108, 143, 149, 164, 172, 227, 446, 515, 516, 523.
 LAHALLE, Charles-Dominique (?-1909) : 105 (n.23).
Le 17^e léger en Afrique ; 1840 : 105 (n.23).
 LAMARTINE, Alphonse de : 201, 315, 319, 329, 347, 354.
 LAMBALLE, Marie-Thérèse-Louise de Savoie, princesse de : 325.
 LAMI, Eugène (1800-1890) : 272-273.
L'abdication de Marie Stuart : 272-273.
 LANDELLE, Charles (1821-1908) : 195, 196, 418, 464, 488.

Velléda : 464, 488.
Visite de LL. MM. L'Empereur et l'Impératrice à la manufacture des glaces de Saint-Gobain et Chauny : 418.
 LANGLOIS, Eustache-Hyacinthe : 230, 237.
 LANGLOIS, Jean-Charles (1789-1870) : 139-140, 150, 354-355.
Bataille de Solférino (Panorama) : 139.
Prise de Sébastopol (Panorama) : 139.
 LANJUINAIS, Jean-Denis de : 184, 205, 326, 520.
 LARIVIÈRE, Charles-Philippe-Auguste (1798-1876) : 415-416.
La Réception de SSMM l'Empereur et l'Impératrice par la Cour Impériale de Riom : 415-416.
 LASSALLE, Louis-Simon : 323, 420 (n.213).
Marie-Antoinette à la conciergerie : 323.
 LASTEYRIE, Ferdinand de : 83.
 LATIL, François-Vincent-Mathieu (1796-1890) : 474 (n.156).
 LATOUCHE, Lucien de (1811- ?) : 327, 343, 450, 451.
De Lescure blessé mortellement : 327, 343.
Henri de Larochejacquelin et le prince de Talmont campant à Mayenne en 1793 : 327, 343.
La promenade de Marie-Antoinette et des enfants de France à Trianon : 450.
 LAURENT, Paul-Mathieu : 201.
 LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, Edmond (1825-1902) : 217, 305.
Les noces du roi de Navarre : 217, 305.
 LECOMTE-VERNET, Émile (1821-1900) : 115, 165.
Le général Beaufort d'Hautpoul accorde sa protection aux chrétiens du Liban et de Damas, 1860 : 115, 165.
 LEDUC, Marie-Victor : 112.
Bonaparte à Toulon : 112.
 LEFEBVRE, Charles-Victor-Eugène (1805-1882) : 184, 186, 268, 330.
La mort de Guillaume le Conquérant : 186, 268.
Méhul enseignant les chants patriotiques au peuple de Paris : 184, 330.
 LEFRANC, Aristide : 384.
 LEGRIP, Frédéric (1817-1871) : 166, 203, 215, 221, 222, 235-236, 263, 430, 501, 514, 522.
Le supplice de Jeanne d'Arc (30 mai 1430) : 221, 235, 501, 514, 522.
L'Empereur Napoléon I^{er} donne audience à la comtesse de Bonchamps, veuve du général vendéen : 203, 215, 430.
Le dévouement à l'armée, avril 1863 : 166.
 LEGUAY, Louis : 224.
 LEJEUNE, Eugène (1818-1897) : 203, 285.
La reine Hortense à Écouen : 203, 285.
 LEJEUNE, Louis-François : 101, 127, 137, 149, 428.
 LELOIR, Alexandre (1843-1884) : 193, 385, 473-474.
Un épisode de la conquête des canaries : 193, 385, 473-474.

LEMAN, Jacques-Edmond (1829-1889) : 203, 205, 212, 235, 239, 413-414, 446.
Le petit lever du roi : 235, 239, 446.
Louis XIV et les ambassadeurs du roi de Siam : 203, 205, 413.
M. Anbaret, consul de France, remettant au roi de Siam une lettre de S.M. Napoléon III : 212, 413.
 LE PIPPRE, Septime-Emeric : 116, 141.
Attaque de Magenta par le général de Martimprey, 4 juin 1859, 7 heures du soir : 116.
Épisode du combat d'Icheriden (Kabylie) le 24 juin 1857 : 141.
 LE SECQ, Henri (1818-1882) : 253, 289 (n.134).
Le supplice de Brunehaut : 253.
 L'ESTOILE, Pierre de : 202, 205, 240 294.
 LÉVY, Émile (1826-1890) : 186, 188, 217, 408, 461, 521.
Vercingétorix se rendant à César : 186, 408, 461, 512.
 LEYGUE, Eugène (1813-1877) : 282, 375, 496.
Charles VI distrait de sa folie par Odette et son fou : 282, 375, 496.
 L'HUILLIER, Didier-Alphonse : 269.
Louis XVII au temple : 269.
 LINGARD, John : 201.
 LOESCHIN, Hermann (?-1872) : 112, 142.
Charge de chasseurs d'Afrique contre la cavalerie mexicaine à Orizaba, le 20 avril 1862 : 112.
Napoléon à Eylau, donnant des ordres à Murat pour défendre la position du Cimetière : 142.
 LOIZEROLLES, Simon : 326.
 LOUIS IX, dit saint Louis : 32, 50, 72, 298, 439, 440, 442-443, 513.
 LOUIS XI : 185, 188, 191, 194, 197, 211, 220, 232-233, 259, 261, 269, 274-279, 282, 338-339.
 LOUIS XII : 194, 233.
 LOUIS XIII : 210, 214, 261, 282, 284, 508.
 LOUIS XIV : 203, 205, 231-232, 234-235, 239, 261, 280-281, 283, 285, 304, 343, 390, 393, 413-414, 415, 434, 443, 445-446, 449, 520.
 LOUIS XV : 137, 174, 203, 214, 239, 283, 440, 449, 450.
 LOUIS XVI : 44, 203, 282, 323, 324, 326, 329, 343, 350, 449.
 LOUIS XVII : 201, 210, 269-270, 279, 314, 323.
 LOUIS XVIII : 46, 436, 439, 482.
 LOUIS-PHILIPPE, roi des Français : 30, 69, 102, 313, 381, 427, 439, 444.
 LOUSTAU, Jacques-Joseph-Léopold (1815-1894) : 112, 153 (n.145), 282.
Charles VI et Odette : 282.
L'embarquement du général Bonaparte en Égypte ; août 1799 : 112.
Le lendemain de la prise de Malakoff : 153 (n.145).
 LOUTREL, Victor-Jean-Baptiste (1821-1908) : 271, 284.
Marguerite de Valois à sa toilette : 284.
Marie Stuart priant Dieu de veiller sur les jours de son enfant, au moment où elle quitte Edimbourg pour rejoindre Bothwell : 271.

LOYER, Stanislas-Auguste (1797- ?) : 165.
Les blessés de Magenta : 165.
 LOYEUX, Charles (1823-1898) : 283, 444.
François I^{er} et Paris Bordone : 444.
Le duc de Chartres chez Mademoiselle de Blois, sa future : 283.
 LUCY, Charles (1814-1873) : 273.
Abdication forcée de Marie Stuart : 273.
 LUMINAIS, Vital-Évariste (1821-1896) : 68, 86, 226-227, 240, 292-293, 337, 446, 467.
En vue de Rome : 86-87, 226-227, 240, 292, 337, 466.
Guerrier gaulois et sa compagne : 467.
Pillardis gaulois : 226, 467.
Vedette gauloise : 227, 467.
 LUNA, Victor de : 175 (n.218).
Une avant-garde du 6^e dragons pendant la campagne de Crimée : 175 (n.218).
 LUTHER, Martin : 32, 298, 300-301, 305, 343.

M

MACHARD, Jules : 73-74.
 MAGAUD, Antoine Dominique (1817-1899) : 107, 448, 475, 512-513.
Charlemagne et Alcuin : 448, 475, 513.
Christophe Colomb, 1492 : 475, 513.
Le grand Condé sur le champ de bataille de Rocroy : 107.
Les échevins de Marseille (1675) : 513.
Saint Louis sous le chêne de Vincennes (1260) : 513.
 MAGRATH, Georges Achille de : 404.
Retour de l'Empereur aux Tuileries, le 15 août 1859 : 404.
 MAIGNAN, Albert-Pierre-René (1845-1908) : 185, 187, 433.
Napoléon et Marie-Louise, le jour de leur mariage, parcourant la grande galerie du Louvre, où avait trouvé place toute la population opulente de Paris : 185, 187, 433.
 MANET, Édouard (1832-1883) : 28, 89, 479-482, 484, 488, 531.
Combat des navires américains Kearsarge et Alabama : 482.
L'Exécution de Maximilien : 479-481.
 MANTZ, Paul : 33, 80, 81, 87, 94, 104, 188, 218, 220, 413, 445.
 MARIE-ANTOINETTE, reine de France : 71, 203, 235, 261, 314, 322-325, 333, 352, 393, 409, 439, 449-451.
 MARLET, Jules (1817-1881) : 225-225, 238, 458-459.
La bataille d'Alésia : 225-225, 238, 458-459.
 MARQUERIE, Gustave-Lucien (1825- ?) : 239, 328.
M. l'abbé Soyer, depuis évêque de Luçon, donnant la première communion à plus de quatre cents enfants, dans un pré de la paroisse de Chanzeaux

(Vendée angevine), au risque d'être surpris par les Bleus ; scène du temps de la Terreur : 239, 328.
 MARQUET, Aimé Benoît (1797-1865) : 371, 498, 507.
Le Cardinal de Richelieu annonçant à Marie de Médicis son exil hors de France : 371, 507.
 MARQUIS, Pierre-Charles (1798-1874) : 263.
 MARTEL, Charles : 222-223, 311-312.
 MARTIN, Gabriel : 230, 236-237, 253, 290, 514.
Les Énergés : 230, 236-237, 253, 290, 514.
 MARTIN, Henri : 183, 185-188, 231, 235-236, 241, 253, 263-264, 289, 295, 296, 315, 346-348, 354, 358.
 MASSÉ, Emmanuel-Auguste (1818-1881) : 155 (n.150), 157 (n.156), 160, 395, 403-404.
Le départ de S. M. l'Empereur pour la campagne d'Italie : 160, 395, 403.
Une division de la garde en réserve devant Cavriana (bataille de Solférino) : 155 (n.150).
Un zouave de la garde : 157 (n.156).
 MASSON, Bénédicte (1819-1893) : 448.
Le siècle de Charlemagne : 448.
 MATHILDE, princesse : 172, 372, 392-395, 431, 434, 441.
 MAY, Edward (1824-1887) : 477.
Derniers jours de Christophe Colomb : 477.
 MAYER, Auguste (1805-1890) : 406, 493.
S. M. Napoléon III se rendant, le 11 août 1858, à l'École navale impériale établie sur le vaisseau le Borda, rade de Brest : 406, 493.
 MAZEROLLE, Joseph-Alexis (1826-1889) : 465.
Éponine implorant la grâce du Gaulois Sabinus, son époux, et de ses enfants : 465.
 MÉDICIS, Catherine de : 209-210, 212, 234-235, 285, 301, 302, 304-307.
 MEISSONIER, Ernest (1815-1891) : 31, 33, 54, 56, 58, 78, 82, 84, 110, 112, 121-122, 124, 126, 135, 144, 151, 174, 351, 407, 431.
1814, La Campagne de France : 110, 112, 135.
Napoléon I^{er} en 1814 : 112.
Napoléon III à la bataille de Solférino : 110, 121, 124, 126.
 MEISTER, Ernst (1832-1904) : 375, 410.
Revue du 6 juin 1867 : 375, 410.
 MERINO, Ignacio (1817-1876) : 474 (n.156), 475-476, 477.
Derniers adieux de Christophe Colomb à son fils Fernando : 477.
Christophe Colomb devant les docteurs de Salamanca : 475.
 MERLE, Hugues (1823-1881) : 217, 267, 268, 310, 358-359, 360.
Assassinat de Henri III : 217, 267, 268, 310, 358.
 MERSON, Olivier : 108, 109, 145, 160, 164, 172, 215, 272, 300, 384, 404.
 MÈS, Constant-François (?-1905) : 312.
Charles Martel expulsant les Sarrasins de la Corse : 312.
 MICHEL, Édouard : 312.

Marat écrivant son journal dans la cave du boucher Legendre : 312.
 MICHELET, Jules : 23, 68, 183, 191-192, 231, 253, 263-264, 279, 289-291, 295, 315, 319, 322, 346, 348.
 MICHELEZ, Charles : 336.
 MIDY, Eugène-Edmond : 201, 301.
Bernard de Palissy et Henri III : 201, 301.
Henri III visitant Bernard Palissy, prisonnier à la Bastille : 201, 301.
 MIGETTE, Auguste (1802-1884) : 198, 220, 254-258, 509-510.
Commencement de la République messine, Élection du 1^{er} Maître Echevin, 974-1055-1120-1170-Amolbert élu en 1055 : 220, 255.
Entrée de l'Empereur Charles Quint à Metz, 10 janvier 1546 : 256.
Fin de la République Messine. Entrée à Metz de Henri II, roi de France le 18 avril 1552 : 256.
Force de la République Messine. Les Messins pour résister à Charles VII roi de France et à René d'Anjou roi de Sicile, se préparent au siège de leur ville en détruisant les faubourgs, 1444 : 256.
Le Duc de Guise, François de Lorraine prépare la défense de la ville de Metz : 256.
Le Grauly, procession de Saint-Marc, 1631 : 256.
Les Messins décimés par la peste combattent le mal en se livrant à des réjouissances publiques ordonnées par les Seigneurs Treize – chroniques messines : 256.
Massacre des Juifs à Metz par les premiers croisés 1095 : 256.
Splendeur et richesse de la République, L'Empereur Charles IV à Metz en décembre 1356, Festin au Champ à Seille. Sept chapitres additionnels sont ajoutés à la bulle d'or : 256.
 MIGNET, François-Auguste : 186.
 MOISSON-DESROCHES, Élise : 503.
 MOLLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, dit : 203, 231, 232, 235, 239, 343, 390, 393, 445, 446, 520.
 MONTIJO Eugénie de, Impératrice : 17, 212, 220, 322, 380, 392-394, 395, 409, 415, 417, 418, 420-421, 432, 441, 445, 446, 449-451, 503, 511.
 MONTLUC, Blaise de : 202, 205, 294.
 MOREL-FATIO, Antoine (1810-1871) : 118, 382, 386, 415.
Attaque et prise des forts du Pei-ho, 20 mai 1858 : 118, 386.
Prise de la citadelle de Saïgon par le vice-amiral Rigault de Genouilly, 17 février 1859 : 118, 386.
 MOUILLARD, Alfred : 130, 162, 203, 234, 317.
Arrestation de Robespierre le 10 thermidor : 234, 317.
Le docteur Larrey, fait prisonnier par les Prussiens, qui l'avaient pris pour l'empereur, dans la nuit qui suivit Waterloo, est reconnu par le médecin, son ancien élève à Berlin, qu'on avait chargé de lui bander les yeux, au moment où on allait le fusiller : 203.
Mort du général Espinasse, à Magenta : 130, 162.

MOULLIN, Louis (1817-1876) : 111, 418, 380 (n.72), 416 (n.198).

Inauguration par Napoléon III des travaux de construction de la terrasse de Chaillot – Paris : 418.

Passage du Mincio, à Valeggio, dernière étape de l'empereur Napoléon, campagne d'Italie, juillet 1859 : 111, 380 (n.72).

MOYSE, Édouard (1827-1908) : 311 (n.211).
Grand Sanhédrin des israélites de l'empire français, convoqué à Paris par ordre de Napoléon I^{er} le 4 février 1807. De cette époque date l'organisation civile et religieuse des israélites en France 311 (n.211).

MÜLLER, Charles-Louis (1815-1892) : 184, 205, 212, 324, 326, 328, 343, 359-360, 395, 433-434, 443, 520.

Lanjuinais à la tribune (2 juin 1793) : 184, 205, 326, 520.

Madame Mère, 1822 : 212, 395, 433.

Une messe sous la Terreur : 328, 343.

N

NAVIER, Gabriel (?-1917) : 234, 408, 446 (n.80).

Le cardinal d'Este présentant le Tasse à Charles IX Madame de Sauves, présentée à Henri de Navarre par Catherine de Médicis : 446 (n.80).

Le duc de Guise, à Blois : 234, 408.

NAVLET, Joseph (1821-1889) : 142, 195, 196, 253, 260, 262, 268 (n.69), 288-289, 312, 358, 459, 460, 456.

Arioviste suspend sa marche contre César : 195, 465.

Assassinat du Duc d'Orléans : 268 (n.69).

Bataille de Voulon, gagnée par Chlodewig sur Alarik, qui y perdit la vie : 253, 288-289.

Capture de Jeanne d'Arc sous les murs de Compiègne : 312, 358.

Dernier combat de Vercingétorix sous les murs d'Alésia : 460.

Godefroi de Bouillon sous les murs de Jérusalem : 312.

La bataille de Gergovie : 459-460.

Pont de Marne en 1814 : 142.

NÈGRE, Alphonse : 417.

S. M. l'Empereur s'embarque à Marseille, en septembre 1851, sur le vaisseau le Napoléon, pour se rendre à Toulon : 417.

NEUVILLE, Alphonse de (1835-1885) : 19, 63, 102, 142, 144, 150, 154-155, 162, 167, 172, 337-338, 345, 357, 388, 500, 513.

Chasseurs à pied de la garde impériale à la tranchée ; siège de Sébastopol : 63, 155, 172.

Combat de San Lorenzo (expédition du Mexique) : 144.

Épisode de la prise de Naples par Garibaldi : 144, 513.

Épisode de la bataille de Magenta : 142, 144, 154, 172.

Éclaireurs d'avant garde passant une rivière, Crimée : 172.

La Bataille de Magenta, mort du général Espinasse : 162, 388, 500.

NEY, Michel, maréchal : 90, 107, 360, 374, 482, 484.

NIEUWENHUYS, Édouard : 282.

Louis XIII et Richelieu au siège de Perpignan : 282.

NIEUWERKERKE, Émilien, comte de : 53, 80, 218, 344, 367, 371-374, 376, 380, 381, 383, 387, 391, 394, 396, 399-400, 423, 457, 483, 495, 499, 502.

NIGOTE, Joseph-Charles : 273.

Dernière heure de Marie Stuart : 273.

O

OUTIN, Pierre (1840-1899) : 278.

Louis XI en prière : 278.

P

PALISSY, Bernard : 201, 301-303.

PARMENTIER, Marie-Félix (1821- ?) : 328, 349.

Incendie d'une chapelle en Vendée : 328.

PATERNOSTRE, Louis : 108, 109, 154, 459, 493-494.

Attaque de Cavriana par l'artillerie de la Garde à Solférino : 108, 154, 493.

Cavalier gaulois en vedette : 459.

Chasseur français en vedette : 459.

PATROIS, Isidore (1815-1884) : 77, 185, 187, 218, 219, 231, 241, 264-265, 375, 431, 444, 497, 501.

François I^{er} confère au Rosso les titres et bénéfices de l'abbaye de Saint-Martin en récompense de ses travaux de décoration au palais de Fontainebleau : 444.

Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne : 77, 218, 241, 264 (n.59).

Jeanne Darc insultée dans sa prison : 185, 188, 264, 501.

Jeanne d'Arc allant au supplice (Rouen, 1431) : 185, 188, 231, 241, 497, 501.

Le général Bonaparte fait sa première visite à Mme de Beauharnais : 431.

PEGOT, Bernard : 274.

Marie Stuart enfant : 274.

PELLEGRIN, Louis-Antoine-Victor (1836-1884) : 281, 324.

La Reine à la Conciergerie : octobre 1793 : 324.

Louis XIV fait des présents à la duchesse de Bourgogne, chez Madame de Maintenon (mars 1704) : 281.

PENGUILLY L'HARIDON, Octave (1811-1870) : 31, 56, 226, 462.

Ville romaine bâtie au pied des Alpes Dauphinoises quelque temps après la conquête des Gaules : 226, 462.

PERRIN, Émile (1814-1884) : 391.

L'allée des Dames ; souvenir de Plombières : 391.

PEYRAT, Napoléon : 190, 294.
 PHALIPON, Adolphe : 328.
Vendée 1793 : 328.
 PHILIP, Émile : 199.
Jeanne d'Arc captive : 199.
 PHILIPPOTEAUX, Henri-Felix-Emmanuel (1815-1884) : 53, 106, 115, 116, 130, 142, 146, 185, 291, 347-349, 358-360, 438.
Arrivée des cendres de Napoléon I^{er}, à Courbevoie, le 14 décembre 1840, à 4 heures du soir : 438.
Bataille de Montebello, 20 mai 1859 : 130, 146.
Combat de Diernstein (nov 1805) : 106, 185.
Le général Forey acclamé par les troupes de sa division après la bataille de Montebello, le 20 mai 1859 : 116.
Le Général Forey, à la tête de l'armée française, fait son entrée solennelle dans Mexico, le 10 juin 1863 : 116.
Le maréchal Pélissier et son état-major au Mamelon-Vert, donnant l'assaut général de Sébastopol, le 8 septembre 1855 : 115.
Siège de Puebla : 116, 142.
S. M. l'Empereur, embrassant le général Forey à la gare de Voghera, le lendemain du combat de Montebello : 116.
Victimes d'une invasion de barbares dans les Gaules, V^e siècle : 291.
 PICHAT, Olivier (1825-1912) : 239, 283, 437-438.
 « *Rendez la main, Monseigneur* » : 239, 283.
L'Empereur traçant un sillon à Ste-Hélène ; décembre 1815 : 437-438.
 PICHIO, dit PIQ, Ernest-Louis (1840-1898) : 304, 484-485, 488.
Charles IX, Catherine de Médicis et le duc d'Anjou, le matin de la Saint-Barthélemy : 304.
La mort d'Alphonse Baudin : 484-485.
 PICOT, François-Edouard : 74-75.
 PILLE, Charles-Henri (1844-1897) : 273, 470.
Jean-Frédéric, électeur de Saxe, prisonnier de Charles-Quint, jouant aux échecs et continuant sa partie au moment où le duc d'Albe lui annonce sa condamnation à mort : 470.
Marie Stuart au château de Lochleven : 273.
 PILS, Isidore-Alexandre-Augustin (1813-1875) : 82, 125, 156, 142-143, 148, 370, 386, 419.
Bataille de l'Alma (20 septembre 1854) : 126, 142-143.
La Réception des chefs arabes par l'Empereur lors du voyage de S.M. En Algérie, en 1860 : 370, 419.
 PINEL, Édouard (1806-1884) : 118.
Visite de l'Amiral Rigault de Genouilly, Ministre de la Marine et des Colonies le 25 août 1867 : 118.
 PINELLI, Auguste de (1823-1892) : 201, 245, 271, 298, 300.
Après l'assassinat de Riccio : 201, 271.
Luther et Melanchton [Melanchthon] : 300.
 PLUYETTE, Auguste-Victor (1820-1871) : 420.
 LL. MM. *L'Empereur et l'Impératrice et S.A. le Prince Impérial visitant une salle d'asile à Fontainebleau* : 420.

PORION, Charles (1814- ?) : 410.
Les souverains venus à Paris pour l'Exposition universelle de 1867 : 410.
 PROST, Victor (1842 ?- ?) : 163-164, 175 (n.218).
Épisode de la campagne de 1812 : 163-164.
Le rappel des tirailleurs (campagne d'Italie 1859) : 175 (n.218).
 PROTAIS, Paul-Alexandre (1826-1890) : 120, 127, 160, 165, 167-173, 337, 338, 341-343, 357, 378, 379, 391-393, 395, 407.
Des soldats français revenant de la tranchée : 121 (n.53).
Deux blessés (souvenir de la campagne d'Italie) : 168.
En marche ! : 171.
La Bataille de Solférino, le 24 juin 1859 : 170.
La grand'halte : 171, 172, 395.
La fin de la halte : 170.
Le matin avant l'attaque : 171, 342.
La nuit de Solférino : 169, 170, 172.
La prière du soir à bord ; souvenir de Solférino : 165.
Le soir après le combat : 171, 342.
Les Vainqueurs, retour au camp, Crimée : 160, 169, 172.
Les zouaves et les grenadiers de la brigade du général Clerc sur la route de Magenta (Campagne d'Italie) : 120, 169, 378.
Passage de la Sesia par la division du général Ladmirault (campagne d'Italie) : 378, 391.
Retour de Crimée ; en vue de France : 160.
Soldat blessé : 168, 368 (n.19).
Une sentinelle (souvenir d'automne en Crimée) : 169, 342, 378.
Un enterrement : Crimée : 168.
 PRUCHE, Clément (1811-1890) : 380 (n.72), 411 (n.172).
L'Empereur passant la revue des dragons de la garde : 380 (n.72), 411 (n.172).
 PUJOL, Abel de : 74-76.

Q

QUANTIN, Jules (1810- ?) : 433.
Madame Laetitia Bonaparte en Corse, pendant les luttes de l'indépendance : 433.
 QUERENA, Louis [Luigi] : 284.
Régates de Venise, au XVI^e siècle, en présence du duc d'Anjou, plus tard Henri III : 284.
 QUESNAY DE BEAUREPAIRE, Alfred (1830-?) : 107, 133, 155 (n.150).
Bugeaud en Savoie : 107.
Solférino : 155 (n.150).
Souvenir de la bataille de Solférino : 133.
 QUICHERAT, Jules : 199, 213, 217, 263.

R

RADEGONDE IV : 252, 289.
 RAFFET, Auguste : 101, 173, 428.

RAHOULT, Diodore (1819-1874) : 257-258, 516.
Une séance du jury d'expropriation dans la 1^{ère} chambre du Tribunal civil de Grenoble (ancienne Chambre des Comptes du palais des Dauphins) : 257-258, 516.

RAVEL, Jules (1826-1898) : 284, 328.
Les châteaux de Bretagne en 1793 : 328.
Louis XIII aux eaux de Forges : 284.

REFFYE, Charles Verchère de : 456.

REGAMEY, Guillaume (1837-1875) : 147, 150, 155, 175, 175 (n.218).
« Au drapeau ! » - Magenta, 4 heures du soir : 147.
Avant-poste de tirailleurs algériens ; campagne d'Italie : 175 (n.218).
Campagne de Crimée ; cuirassiers du 9^e : 175 (n.218).
Les sapeurs, tête de la colonne du 2^e cuirassiers de la Garde : 175.
Tirailleurs algériens et spahis gardant des prisonniers : 175.
Une batterie de tambours et de grenadiers de la garde ; campagne d'Italie : 155, 175.

RENAUD, Henri : 325-326, 352.
Loïserolles se dévoue à la mort pour son fils, 26 juillet 1794 : 325-326, 352.

RIBALLIER-CHOUPPE, Henri : 153 (n.145), 156.
Le 3^e régiment de Zouaves du colonel de Chabron au combat de Palestro, le 31 mai 1859 : 156.
Rencontre de cavaliers ; épisode de la campagne d'Italie : 153 (n.145).

RICAU, Léonce : 303 (n.189).
Le siège de La Rochelle en 1628 : 303 (n.189).

RICHARD-CAVARO, Charles (1819- ?) : 200, 202, 236, 268 (n.69), 304, 446 (n.80), 475.
Christophe Colomb : 236.
Le Titien à Madrid : 203, 446 (n.80).
Mort du connétable de Bourbon devant Rome : 200, 268 (n.69), 446 (n.80).
Protestants fuyant la France après la révocation de l'Édit de Nantes ; 1685 : 304.

RICHELIEU, Armand Jean du Plessis de, cardinal : 202, 206, 281-282, 371, 498, 507, 508.

RICHER, Louis-Victor : 155 (n.152), 158, 314 (n.227).
Dernières campagnes de 1814 : 155 (n.152).
Une sentinelle avancée dans Montebello : 158.

RIGO, Jules-Alfred-Vincent (1810-1892) : 109, 110, 114, 124, 130, 132, 134, 141, 158, 162, 167, 288, 372-374, 376-377, 391, 521.
Bataille de Solférino, 24 juin 1859 : 110, 391.
Combat d'avant garde dans le Darha soutenu par les spahis d'Oran contre le chérif Bou-Maza (mars 1846) : 105 (n.23), 130, 134, 372.
Épisode de la bataille de Solférino, campagne d'Italie : 141, 158.
Le combat de Marcallo, lors de la bataille de Magenta, 4 juin 1859 : 114, 124, 132, 162, 521.
L'Empereur visitant les blessés français, piémontais et autrichiens du combat de Montebello, aux

ambulances de Voghera (campagne d'Italie, mai 1859) : 376.
Le lieutenant colonel Espinasse soutenant un combat d'arrière-garde (campagne de Kabylie, juin 1851) : 114, 134.
Les misères de la guerre. Passage de la Bérésina ; campagne de Russie, 1812 : 167.

RIVOULON, Antoine (1810-1864) : 139, 151 (n.136), 509.
Bataille de la Tchernaiïa (Crimée) ; épisode du pont de Traktir, le 16 août 1855 : 139, 151 (n.136), 509.

ROBESPIERRE, Maximilien de : 234, 313, 316-319, 320, 331, 384, 408, 485.

ROUGET, Georges (1783-1869) : 165.
Épisode de la guerre d'Italie (1859) : 165.

ROLAND, Manon : 204, 320-321, 333.

ROUSSEAU, Léon : 284, 421.
Le rêve d'Henri IV : 284.
À sa Majesté l'Impératrice, la ville d'Amiens reconnaissante, souvenir de la journée du 4 juillet 1866 : 421.

ROYE, Jean de : 197-198, 232.

S

SCHEFFER, Arnold (1839-1873) : 202, 219, 231, 239-240, 241, 261, 284, 297, 306-310, 376, 379, 479.
Charles IX et sa mère : 306.
Henri III reçoit à Chartres l'ambassade des ligueurs : 202, 241, 261, 307.
Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589) : 241, 261, 307.
La duchesse de Nemours réclame de Henri III le corps de son fils le duc de Guise : 221, 241, 261, 309.
Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois : 239, 241, 308, 376.
Une fête sous Henri II : 284.

SCHNEIDER, Louis-Amable (1824-1884) : 420.
L'Impératrice visitant les cholériques à l'hôpital Lariboissière : 420.

SCHOMBERG, César de : 174, 403.
Le quartier général de la cavalerie, au camp de Châlons : 403.
Le loto au camp : 174.

SCHREYER, Adolphe (1828-1899) : 140, 146, 154, 347.
Charge de cuirassiers pendant la bataille de la Moscowa (1812) : 146.
Charge de l'artillerie de la garde impériale, à Traktir en Crimée, le 16 août 1855 : 140, 154.

SCHUTZENBERGER, Louis-Frédéric (1825-1903) : 195, 272, 274, 343, 448, 509 (n.71).
Charlemagne essayant d'apprendre à écrire : 195, 448.
Marie Stuart en Écosse : 272, 343.

SÉDILLE, Charles-Jules (1807-1871) : 142, 155.

Dernier engagement entre les dragons du général Exelmans : 155.

Épisode de la bataille de Traktir (Crimée), 16 août 1855 : 142.

SELLIER, Charles (1830-1882) : 462.

Un jeune prisonnier gaulois, condamné à mourir de faim dans le Tullianum, promet un sacrifice à Bacchus s'il réussit à s'échapper de sa prison : 462.

SERRES, Antony (1828-1898) : 197, 198, 232, 275, 276, 507, 515.

Le corps de Charles-le-Téméraire à Nancy : 276.

Le Jugement de Jeanne d'Arc : 507, 515.

Louis XI et l'oiseleur : 197, 232, 275.

SERVANT, André : 268 (n.69).

Château de Rambouillet, 31 mars 1547 : 268 (n.69).

SILVESTRE, Théophile : 87, 88.

SORIEUL, Jean (1824-1871) : 147, 314 (n.227).

Le drapeau du 91^e de ligne à Malakoff ; prise de Sébastopol : 147.

SOMBREUIL, Jeanne-Jacques-Marie-Anne-Françoise de Virot : 190, 191, 222, 325, 344, 359.

SPECHT, Émile de : 303.

Épisode de la Saint-Barthélemy : 303.

STOFFEL, Eugène : 457 (n.121).

STORELLI, Ferdinand (1805- ?) : 430.

Grotte de Napoléon, à Ajaccio : 430.

STRASZYNSKI, Léonard de (1828-1889) : 268 (n.69).

Assassinat de l'évêque de Liège, Louis de Bourbon, par Guillaume de Lamarck, le Sanglier des Ardennes : 268 (n.69).

STUART, Marie : 19, 32, 65, 201, 241, 261, 269-274, 279, 306, 343, 344, 472, 512.

SUCHET, Joseph (1824-1896) : 118.

Capture des bricks anglais l'Astrolabe et l'Oreste par le petit chebeck du capitaine Ravastre, le 11 septembre 1804 : 118.

T

TABAR, François-Germain-Léopold (1818-1869) : 133, 167 (n.182), 465, 466, 493, 497, 518.

Attila fait massacrer les prisonniers : 466.

Les Bretons vaincus par Agricola, qui ne voulant pas laisser aux mains des vainqueurs leurs femmes et leurs enfants, se décidèrent à les égorger : 465, 518.

Solférino, 5 heures du soir : 133, 493.

Tambour blessé (campagne d'Italie) : 167 (n.182).

TACITE : 72, 81, 195, 209, 238, 463, 464.

TAEYE, Louis de (1822-1890) : 222-223, 311-312.

Défaite des Sarrasins par Charles-Martel, à Poitiers en 732 : 222-223, 311-312.

TALLEMANT des RÉAUX, Gédéon : 202, 205.

THÉROIGNE de MÉRICOURT, Anne-Josèphe Terwagne, dite : 319, 320, 486.

THIERRY, Amédée : 183, 186, 188, 189, 258, 452, 462, 467, 521.

THIERRY, Augustin : 65, 73, 183, 186, 187, 188, 245, 251, 252, 258, 268, 287, 289, 291, 292, 294, 313.

THIERS, Adolphe : 49, 106, 135, 183, 185, 187, 315, 329, 346, 348, 354, 435.

THORÉ-BÜRGER, Théophile : 33, 57, 84, 85, 89, 93, 104, 122, 168, 169, 170, 172, 175, 214, 267, 299, 300, 301, 304, 317, 413, 445, 483, 484.

THOU, Jacques-Auguste de : 202, 205.

TISSIER, Ange (1814-1876) : 418.

Visconti présente à Napoléon III les plans du Louvre : 418.

TOUCHEMOLIN, Alfred (1829-1907) : 142, 163, 175 (n.218), 509.

Bataille de Solférino : 163.

Batterie de fuséens autrichiens ; campagne d'Italie : 175 (n.218).

Épisode de la guerre d'Italie, Bataille de Magenta : 509.

TOUDOUZE, Édouard (1848-1907) : 253, 289 (n.134).

Supplice de Brunehaut : 253, 289 (n.134).

TOURNACHON, Adrien (1825-1903) : 192, 318.

Les derniers moments de saint Just : 192, 318.

TOURS, Grégoire de : 194, 195, 252.

TOUZÉ DE LONGUEMAR, Alphonse-Pierre-François le : 225, 238.

TREMBLAY, Louis : 241, 380 (n.72).

Sainte Eugénie : 241.

U

ULMANN, Benjamin (1829-1884) : 236, 246.

Le 2 août 1358, Etienne Marcel : 236, 246.

V

VAILLANT, Jean-Baptiste-Philibert, maréchal : 124, 126, 128, 367, 373, 377, 383, 495.

VAN DEN BUSSCHE, Jean-Emmanuel (1837-1903/1908) : 252, 289-290.

Funérailles du roi Clotaire à Soissons : 252, 289-290.

VAN ELVEN TETAR, Pierre (1831-1908) : 409.

Fête de nuit au jardin des Tuileries, le 10 juin 1867, à l'occasion de la visite des souverains étrangers à l'Exposition universelle : 409.

VELLÉDA : 195, 196, 209, 230, 453, 463, 464, 488, 494.

VERCINGÉTORIX : 70, 71, 72, 188, 333, 408, 454, 455, 458, 459-462, 486, 487, 489, 521.

VERGNION, François-Joseph : 283.

Louis XV enfant : 283.

VÉRON, Théodore : 111, 378, 153 (n.145), 380 (n.73).

Après Solférino : 153 (n.145).

Napoléon III parcourant le champ de bataille de Solférino entouré de son État-Major, accompagné du maréchal Baraguey d'Hilliers et du baron H.

Larrey, médecin en chef de l'armée d'Italie : 111, 378.
VETTER, Jean-Hégésippe (1820-1900) : 235, 239, 446.
Molière et Louis XIV : 235, 239, 446.
VICTORIA, reine de Grande-Bretagne : 150, 355, 390, 391, 405, 406, 408.
VIEL-CAZAL, Charles-Louis (1825-1892) : 112, 204.
L'Empereur haranguant les traînards de l'armée, près de Smolensk : 112, 204.
VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel : 76, 77.
VIGER-DUVIGNEAU, Jean-Louis-Hector (1819-1879) : 61, 204, 205, 431, 432-433.
L'impératrice Joséphine avant le sacre : 204, 205, 432.
L'impératrice Joséphine reçoit à la Malmaison la visite de l'Empereur Alexandre, à qui elle recommande ses enfants : 432-433.
Les loisirs de la Malmaison : 432-433.
Souvenir de la Malmaison : 432.
Visite de Joséphine de Beauharnais à son mari, détenu au Luxembourg : 432.
VIGNON, Henri-François-Jules de (1815-1885) : 323-324.
La reine Marie-Antoinette à la Conciergerie : 323-324.
VITTORI, H. : 401, 402.
L'attentat de Felice Orsini contre Napoléon III devant la façade de l'Opéra, rue le Peletier, le 14 janvier 1858 : 401, 402.
VOILLEMOT, André Charles (1823-1893) : 230, 464, 494.
Velléda : 230, 464, 494.
VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit : 69, 211, 212, 295, 302.
VON HEYDEN, Auguste (1827-1897) : 298, 300.

Rencontre de Luther et de George Frundeberg à Worms, le 17 avril 1521 : 300.

W

WACQUEZ, Adolphe-André (1814- ?) : 417.
Chasse impériale du 30 décembre 1859 dans la forêt de Fontainebleau : 417 (n.204).
Le passage de l'impératrice dans les rochers de Cuvier-Châtillon : 417.
WALEWSKI, Alexandre-Florian-Joseph, comte : 53, 130, 367, 377.
WALKER, James-Alexandre (1829-1898) : 166, 207, 208.
Bataille de Ligny : 166, 207, 208.
WATTIER, Charles-Émile (1800-1868) : 248.
Allégorie de l'annexion de la Savoie par la France (1860) : 248.
WINGFIELD, Lewis Strange (1842-1891) : 186.
Jeanne d'Arc : 186.

Y

YVON, Adolphe (1817-1893) : 53, 70, 108, 109, 117, 119, 122, 124, 126, 130, 132, 147, 149, 154, 160, 162, 171, 378, 385, 386, 422, 427.
Bataille de Solferino, 24 juin 1859 : 108, 119, 130, 147.
Magenta (4 juin 1859) : 117, 119, 132, 162.
S. A. le Prince Impérial offrant une collation aux enfants de troupe, sur le champ de manœuvre du bois de Boulogne, le 30 novembre 1860 : 422.

Z

ZOLA, Émile : 88, 89, 95, 166, 214, 350-351, 352, 481.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	1
AVANT-PROPOS.....	7
Remerciements.....	10
Abréviations.....	12
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	15
PREMIÈRE PARTIE : LA NOTION DE PEINTURE D'HISTOIRE SOUS LE SECOND EMPIRE : PERSPECTIVES.....	37
CHAPITRE I. Ce qu'on appelle « peinture d'histoire »	39
I. Qualifier les représentations de l'histoire : entre « peinture d'histoire » et « peinture de genre », la peinture à sujet historique.....	39
A. La peinture d'histoire et l'histoire nationale.....	39
<i>Du XVII^e au début du XIX^e siècle : place de l'histoire dans la hiérarchie des genres.....</i>	<i>40</i>
<i>Écueils dans la hiérarchie des genres : le déferlement de l'histoire au XIX^e siècle.....</i>	<i>47</i>
B. Qualifier la peinture d'histoire sous le Second Empire : entre peinture d'histoire académique et peinture à sujet historique.....	51
<i>Le Second Empire : la mutation par le mélange des genres.....</i>	<i>51</i>
<i>Une abondance de terminologies pour une réalité plurielle.....</i>	<i>56</i>
II. La peinture à sujet historique sous le Second Empire : point de convergence des changements artistiques et sociaux.....	60
A. La tentation de la modernité.....	60
<i>La contamination de l'histoire par le genre : la preuve par les sujets et les formats.....</i>	<i>60</i>
<i>Impact du réalisme : faire vrai.....</i>	<i>62</i>
B. Un terrain fertile pour l'histoire et ses nouveaux héros.....	65
<i>Un contexte favorable au développement des sujets historiques.....</i>	<i>65</i>
<i>Les « grands hommes » comme nouveau référentiel.....</i>	<i>68</i>
III. Rôle de l'Académie et de la critique dans la définition de la peinture d'histoire.....	72
A. La peinture d'histoire et le système académique.....	72

B. La critique d'art et la peinture d'histoire.....	78
<i>De la décadence de l'art.....</i>	79
<i>Place de l'histoire face aux autres genres : regards de la critique d'art.....</i>	87
<i>L'acceptation et les justifications des métamorphoses de la peinture d'histoire.....</i>	89
Conclusion du chapitre.....	97
Chapitre II. La peinture de bataille : la dernière peinture d'histoire traditionnelle ?.....	99
I. En quoi la peinture de bataille est-elle une peinture d'histoire ?.....	99
A. La peinture de bataille sous le Second Empire : l'héritage de la tradition.....	99
<i>Situation du Second Empire dans l'histoire de la peinture de bataille.....</i>	99
<i>Peinture de bataille et normes académiques.....</i>	103
B. La peinture de bataille entre 1860 et 1870 : support à l' <i>exemplum virtutis</i>	105
<i>Représenter les héros du passé : perpétuation de la tradition de la peinture de bataille.....</i>	105
<i>La tradition de l'héroïsation du souverain.....</i>	107
<i>La représentation des officiers du Second Empire : des hommes héroïsés qui mènent la nation à la victoire.....</i>	113
C. L'exigence du grand format : la tradition de la peinture épique.....	119
II. La peinture de bataille et son indispensable exactitude : de l'entrave à la contribution à une peinture d'histoire « vraie »	123
A. Les exigences inhérentes à la contemporanéité des événements.....	123
<i>Une peinture soumise à approbation des commanditaires et des modèles.....</i>	123
<i>Les artistes en voyage : de l'importance d'être témoin oculaire.....</i>	125
B. Les moyens d'atteindre l'exactitude.....	129
<i>Des sources très techniques.....</i>	129
<i>Prouver la vérité de la transcription des événements : les titres et les textes des livrets des Salons.....</i>	131
C. De la réalité à la vérité, du général au particulier : aller vers davantage de vérité.....	135
<i>Être en conformité avec la réalité : des œuvres très techniques.....</i>	137
<i>Restituer l'idée de la guerre par l'événement particulier : une peinture d'histoire « vraie ».....</i>	140
III. Développement de la peinture militaire : l'armée, le soldat et l'<i>exemplum virtutis</i>.....	149
A. Les frontières mobiles : la peinture militaire, un genre hybride.....	149
B. Des héros anonymes pour un patriotisme plus fort et plus accessible au public.....	153
<i>Actes glorieux de corps d'armée.....</i>	153
<i>Groupes de soldats héroïques.....</i>	157
<i>La communion patriotique : une nouvelle approche pour mieux interpeler le peuple français.....</i>	159
C. Peindre le soldat pour émouvoir.....	161
<i>Le sacrifice individuel : peindre la mort pour émouvoir.....</i>	161

<i>Le cas Alexandre Protais</i>	167
<i>Les peintres de la vie des soldats</i>	173
Conclusion du chapitre.....	176
SECONDE PARTIE : LA PEINTURE DE SUJET HISTORIQUE, CRÉATION ET ENJEUX	179
CHAPITRE I. Méthodologie du peintre d'histoire : la recherche de la vérité, les sources	181
I. La place des sources historiques	183
A. Les ouvrages des historiens comme source objective.....	184
<i>Les historiens libéraux : histoire de la nation et couleur locale</i>	184
<i>Historiens et peintures engagées</i>	189
<i>Citer des historiens contemporains des événements : entre tradition et souci d'authenticité de la source</i>	192
<i>Transcription de textes et chroniques : la restitution objective des faits</i>	196
<i>La référence historique comme gage de sérieux</i>	199
B. L'Histoire par la petite porte.....	201
<i>Les mémoires : une source subjective</i>	201
<i>Romans historiques : l'histoire comme toile de fond</i>	206
II. Les sources archéologiques	213
A. Recueils de costumes.....	216
B. D'autres œuvres comme modèles historiques.....	218
C. Copier les objets et reproduire les lieux.....	221
D. Les objets archéologiques.....	223
III. Traduction des sources en peinture : l'importance de la narration, le tableau-récit	229
A. Présentation des textes ajoutés au livret du Salon : le respect de la source.....	229
B. Différents types de textes : contextualiser et émouvoir.....	233
C. Absence de mention de la source : la priorité à la narration.....	235
D. L'absence de textes dans le livret : une narration amoindrie, compensée par le renfort des titres..	237
E. Les cycles.....	240
Conclusion du chapitre.....	242
CHAPITRE II. La question du sujet	243
I. Présentation générale des peintures à sujet historique entre 1860 et 1870	243
A. Analyse des livrets du Salon.....	243
B. De rares toiles encore ancrées dans les critères de la peinture d'histoire traditionnelle.....	245
II. Le peintre historien	250

A. Des sujets inédits pour l'édification de la population.....	251
B. La veine de l'histoire locale : enseigner au peuple son histoire.....	254
C. Renouveler les sujets grâce à l'histoire des pays étrangers.....	259
D. Les enquêtes biographiques.....	261
III. Héritages romantique et troubadour : le parti de l'émotion et du pittoresque.....	266
A. Persistances du drame romantique.....	267
B. Les grandes figures romantiques, permanence et renouvellement : Louis XVII, Marie Stuart, Louis XI.....	269
C. Le passé national idéalisé.....	280
IV. Peinture et idéologie.....	286
A. La question des origines nationales dans la peinture de sujet historique.....	286
B. Les guerres de Religion : le combat des confessions et l'idéal de liberté.....	294
<i>Figures de contestataires, de réformateurs et de martyrs : valoriser la doctrine et susciter la pitié.....</i>	<i>299</i>
<i>Montrer le peuple comme victime pour condamner l'intolérance religieuse.....</i>	<i>303</i>
<i>Oppositions confessionnelles et luttes dynastiques.....</i>	<i>305</i>
<i>Rareté des sujets sur les guerres contre les « sarrasins »</i>	<i>311</i>
C. L'iconographie de la Révolution française : la monarchie face à la République.....	313
<i>La figure de Robespierre : la critique d'un radical.....</i>	<i>316</i>
<i>Dénoncer les excès : les représentations des victimes.....</i>	<i>319</i>
<i>Critiquer la Révolution et valoriser la lutte chrétienne : l'exemple des guerres de Vendée...327</i>	<i>327</i>
<i>Quelques rares défenseurs de la Révolution française.....</i>	<i>329</i>
Conclusion du chapitre.....	332
CHAPITRE III. Diffusion de la peinture à sujet historique par la reproduction.....	334
I. Reproductions de la peinture à sujet historique : une image du goût ?	336
A. Albums photographiques des Salons : le goût officiel.....	336
B. Journaux : le <i>Magasin Pittoresque</i> et <i>l'Illustration</i> , une certaine passivité.....	338
C. Le cas de la maison Goupil : le goût de la bourgeoisie.....	340
II. La création de gravures à sujet historique : un outil pédagogique.....	346
A. Un outil pédagogique : vulgariser l'histoire.....	346
B. La reproduction, un outil de création.....	347
III. Peinture à sujet historique, gravure et photographie : influences réciproques.....	352
A. La gravure d'illustration : une raison de l'évolution vers la peinture à sujet historique.....	352
B. La photographie de guerre et ses conséquences sur la peinture militaire.....	354

C. Des influences réciproques : quand la peinture inspire la gravure.....	358
Conclusion du chapitre.....	361

**TROISIÈME PARTIE : LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LA POLITIQUE CULTURELLE DU SECOND EMPIRE.
UN GOUVERNEMENT À L'ÉCOUTE DE LA SOCIÉTÉ.....** 363

CHAPITRE I. Le financement de la peinture d'histoire par l'État : entre encouragements aux artistes et politique mémorielle..... 365

I. Commandes et achats de peintures à sujet historique : état et enjeux..... 368

A. Achats de l'État : entre conformité au marché de l'art et volonté de satisfaire la majorité des artistes..... 369

La représentation de l'histoire en peinture : un genre onéreux..... 369

Les achats de l'État : de l'importance du Salon et du rôle du comte de Nieuwerkerke..... 371

Une politique d'acquisitions de complaisance..... 374

B. Les commandes de l'État : une propagande par l'image..... 380

L'importance du musée historique de Versailles..... 381

Les autres commandes de peintures de bataille : entre patriotisme désintéressé et propagande individuelle..... 386

La commande pour le Conseil d'État : une véritable instrumentalisation de l'histoire passée..... 388

C. La liste civile : le rôle de Napoléon III et son entourage..... 390

Achats et commandes de peintures à sujet historique et peintures de bataille sur la liste civile..... 390

Le rôle limité de l'impératrice Eugénie et de la princesse Mathilde..... 392

II. Une économie de l'image : la politique mémorielle du Second Empire..... 397

A. Représenter les événements politiques pour exacerber le sentiment national..... 399

Les actes politiques du règne impérial..... 399

Le faste martial..... 402

B. La diplomatie en images : montrer la splendeur française et son rayonnement international..... 406

Le rôle de l'Exposition universelle de 1867..... 406

Le cas du Siam : montrer la réussite de la politique internationale..... 411

C. Des souverains proches du peuple : séduire la population par la proximité..... 414

La mise en scène des voyages : aller au-devant de ses électeurs..... 414

Les scènes édifiantes : les souverains comme modèles de moralité..... 419

Conclusion du chapitre..... 421

CHAPITRE II. L' « action sensorielle » de l'État : une influence indirecte sur les sujets historiques..... 425

I. La figuration des grands souverains dans le contexte d'un régime impérial.....	426
A. L'entreprise de légitimation du Second Empire et le développement de l'iconographie de Bonaparte.	426
<i>Représenter l'homme plus que le héros : faciliter l'adhésion au souvenir de Bonaparte.....</i>	<i>429</i>
<i>L'image de Bonaparte, mécène et bâtisseur.....</i>	<i>434</i>
<i>Bonaparte, héros et martyr.....</i>	<i>436</i>
B. La représentation de modèles monarchiques.....	439
<i>Les modèles chrétiens et militaires : Henri IV et saint Louis.....</i>	<i>440</i>
<i>Les rois et la culture.....</i>	<i>442</i>
<i>Marie-Antoinette avant 1789 : l'idéal d'un Ancien Régime paisible.....</i>	<i>449</i>
II. Un terrain d'influence de Napoléon III : l'histoire gauloise et gallo-romaine.....	452
A. Les recherches scientifiques de l'« auguste historien » et leur impact sur la peinture.....	452
B. Représenter César en Gaule pour plaire à Napoléon III.....	456
C. Peindre la guerre des Gaules : entre patriotisme et esprit de conquête.....	458
D. Développement de l'iconographie gauloise : vers plus d'érudition ou plus de pittoresque.....	464
III. L'influence de la politique internationale du Second Empire.....	469
A. Diplomatie et conflits : François I ^{er} et Charles Quint, une image des jeux de pouvoir.....	469
B. Questions de colonisation.....	473
IV. Le recours à l'histoire pour critiquer le régime.....	479
A. Peindre l'histoire pour critiquer Napoléon III et son empire.....	479
B. Utiliser la période gallo-romaine pour critiquer Napoléon III.....	486
Conclusion du chapitre.....	489
CHAPITRE III. Place et enjeux de la peinture à sujet historique en province.....	490
I. Les envois de l'État.....	490
A. Envoyer des œuvres aux musées de province : entre édification et politique.....	491
<i>Les dépôts : un intérêt mineur pour les sujets.....</i>	<i>491</i>
<i>Entre contrôle politique et idée de nation.....</i>	<i>493</i>
B. Le rôle des pouvoirs locaux.....	497
<i>L'intérêt pour les sujets historiques.....</i>	<i>498</i>
<i>Orienter les envois de l'État en faveur de l'histoire locale : l'impact des acteurs provinciaux.....</i>	<i>500</i>
II. Rôle des élites provinciales.....	505

A. Les politiques d'acquisition des musées de province.....	506
<i>L'achat d'œuvres par les municipalités.....</i>	<i>506</i>
<i>L'acquisition par dons : une implication locale plus rare.....</i>	<i>508</i>
B. L'importance des Sociétés savantes.....	510
<i>Commandes, achats et concours : encourager la création.....</i>	<i>512</i>
<i>Rôle dans la vente des œuvres : les expositions et les loteries.....</i>	<i>514</i>
C. Les marchands d'art et les achats privés : un marché parallèle essentiel mais peu visible.....	517
<i>Marchands d'art et galeries : de nouveaux intermédiaires pour les peintres.....</i>	<i>517</i>
<i>Les acquéreurs privés.....</i>	<i>520</i>
Conclusion du chapitre.....	523
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	527
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	535
1. Sources manuscrites.....	535
Paris, Archives nationales	
Sous-série F ²¹ , administration des beaux-arts.....	535
Sous-série AJ ⁵² /, École des beaux-arts.....	537
Sous-série O ⁵ , archives du ministère de la Maison de l'empereur.....	537
2. Sources imprimées.....	537
Livrets des Salons parisiens.....	537
Sources imprimées relatives aux Salons, aux expositions, aux artistes, aux théories sur l'art.....	538
Ouvrages historiographiques.....	545
Autres sources imprimées.....	546
3. Bibliographie.....	547
Ouvrages généraux.....	547
Monographies.....	570
INDEX.....	575
TABLE DES MATIÈRES.....	593

Résumé en français :

Genre prestigieux héritier d'une longue tradition, la peinture d'histoire connaît de multiples évolutions tout au long du XIX^e siècle. Sous le Second Empire, régime longtemps affecté par sa « légende noire », ce genre restait encore à définir. Il présente des caractéristiques qui l'inscrivent véritablement dans son siècle, tout en lui conférant une originalité : émanation de la peinture d'histoire et de ses mutations dans la première moitié du siècle, précurseur de sa reformulation sous la Troisième République, la peinture d'histoire sous le Second Empire est marquée par la singularité. L'étude des représentations de l'histoire peintes entre 1860 et 1870 en est révélatrice. D'emblée, la corrélation entre les créations et le terme même de « peinture d'histoire » pose question. En effet, tout en se maintenant dans un sujet classique (historique), ces « peintures à sujet historique » se rapprochent tour à tour de la peinture de genre et du genre historique, et sont contaminées par le réalisme et le goût de la couleur locale. Si l'expression académique de « peinture d'histoire » convient encore à la peinture de bataille, cette dernière subit aussi les assauts de la modernité et connaît une mutation sous la forme spécifique de la peinture militaire.

La démarche des peintres de sujets historiques présente des récurrences. Un important travail préparatoire, à partir de textes, de sources voire de découvertes archéologiques, est mis au service de reconstitutions positivistes des événements, permettant de susciter l'intérêt du public. Le choix des sujets varie selon les intentions : édifier le spectateur, montrer un passé idéalisé utilisé comme répertoire de sujets émouvants, ou encore exposer une idéologie. Au-delà de la dimension historiciste d'éducation par le passé national, ces œuvres donnent à voir un certain état de la pensée historique, des principaux courants d'idées qui ont influencé les peintres. Plus encore, ces derniers véhiculent et diffusent une conception de l'histoire qui rejaillit sur leur présent par l'intermédiaire de la presse et de l'illustration, et ils contribuent ainsi à construire l'image qui va s'ancrer dans les mémoires.

Support traditionnel de propagande et de « fabrication » du pouvoir, la peinture d'histoire conduit à se poser la question des pratiques culturelles du gouvernement du Second Empire. L'instrumentalisation de l'image par l'État est réelle, mais se cantonne aux peintures de bataille et aux figurations du faste impérial. Napoléon III, dans sa politique d'acquisition, s'adapte aux créations plus qu'il ne les génère. En revanche, il exerce une influence indirecte : la mise en scène de sa personne, du couple impérial et de ses goûts historiques, offre une série de thèmes exploités par les peintres. La peinture à sujet historique n'est pas davantage instrumentalisée dans le cadre des envois de l'État. Les élites locales jouent un rôle essentiel dans le développement de ce genre : municipalités et Sociétés savantes, édiles et érudits encouragent les créations sur l'histoire nationale ou locale.

La représentation de l'histoire entre 1860 et 1870 donne à voir la place primordiale de l'histoire, dans ses aspects savants et populaires, à échelle nationale et locale, inspirée par le sentiment d'attachement à la « petite patrie » comme à la nation.

Résumé en anglais :

Prestigious genre, heir to a long tradition, the history painting experiences multiple evolutions throughout the 19th century. Under the Second Empire, for a long time a regime marked by its "black legend", the genre still remained to be defined. Its characteristics fix it deeply in its century, while conferring it an originality: an emanation of the history painting and its transformations in the first half of the century, a precursor of its reformulation under the Third Republic, the history painting under the Second Empire is marked by its singularity. The study of the representations of history painted between 1860 and 1870 is revealing there. Straightaway, the correlation between the creations and the term of "history painting" raises questions. Indeed, while remaining in a classic subject (history), these "paintings on historic subject" get closer alternately to the genre painting and the historic genre, and are contaminated by the realism and the interest in the local colour. If the academic expression of "history painting" still suits for the painting of battle, the latter is also touched by the modernity and transformed into military painting.

The approach of the painters of historic subjects presents recurrences. An important preparatory work, on texts, sources, even archaeological discoveries, is put in the service of positivist reconstructions of the events, in order to raise the interest of the public. The choice of the subjects varies according to the intentions: educate the spectator, show an idealised past used as directory of moving scenes, or develop an ideology. Beyond the historicist dimension of education about the national past, these pieces of art show a certain state of the historic thought, the main currents of ideas that influenced the painters. Moreover, the latter convey and spread a conception of history that reaches the contemporary through the press and the illustration, and so they contribute to build the image that will be anchored in the memory.

A traditional mean of propaganda and "manufacturing" of the power, the history painting raises the question of the cultural practices of the government of the Second Empire. The instrumentalisation of the image by the State is real, but is restricted to the paintings of battle and of the imperial splendour. Napoleon III, in his acquisition policy, adapts himself to the creations more than he generates them. On the other hand, he exercises an indirect influence: the staging of his person, the imperial couple and its tastes in history, offer a series of themes exploited by the painters. The painting of historic subject is not instrumentalised within the framework of the *envois* of the State. The local elites play an essential role in the development of this genre: municipalities and Learned societies, town councillors and scholars encourage creations on national or local history.

The representation of the history between 1860 and 1870 reveals the essential place of history, in its erudite and popular aspects, on a national and local scale, inspired by the feeling of attachment to the "small homeland" as well as the nation.