



HAL
open science

Hippolyte Bellangé (1800-1866), reconnaissance et oubli d'un artiste aux origines de la légende napoléonienne

Solène Sazio

► **To cite this version:**

Solène Sazio. Hippolyte Bellangé (1800-1866), reconnaissance et oubli d'un artiste aux origines de la légende napoléonienne. Histoire. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMR021 . tel-04043801

HAL Id: tel-04043801

<https://theses.hal.science/tel-04043801>

Submitted on 24 Mar 2023

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.



Normandie Université

THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité

HISTOIRE, HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

Préparée au sein de l'Université de Rouen-Normandie

Hippolyte Bellangé (1800-1866), reconnaissance et oubli d'un artiste aux origines de la légende napoléonienne

Texte 1

Présentée et soutenue par
Solène SAZIO

Thèse soutenue publiquement le 23 mars 2018
devant le jury composé de

M. Yannick MAREC	Professeur d'Histoire contemporaine Université Rouen-Normandie	Directeur de thèse
Mme Ségolène LE MEN	Professeure émérite d'Histoire de l'art contemporaine, Université Paris 10 Nanterre	Co-directrice de thèse
M. Jacques-Olivier BOUDON	Professeur d'Histoire contemporaine, Université Paris-Sorbonne	Rapporteur
M. Laurent BARIDON	Professeur d'Histoire de l'art contemporaine, Université Lyon 2	Rapporteur
Mme Claire MAINGON	Maître de conférences d'Histoire de l'art contemporaine, Université Rouen	Examinatrice
M. Diederik BAKHUÿS	Conservateur du Patrimoine, Musée des Beaux-arts de Rouen	Examineur

Thèse dirigée par Yannick MAREC et Ségolène LE MEN

GRHis - Groupe de Recherche d'Histoire de l'Université de Rouen - EA

Table des matières

AVANT-PROPOS	6
REMERCIEMENTS	11
INTRODUCTION	14
PREMIERE PARTIE : PARCOURS D'UN ARTISTE DU XIX^E SIÈCLE	35
CHAPITRE I. Les années de formation à Paris (1800-1822)	38
L'atelier familial, une nébuleuse d'ébénistes	38
L'apprentissage dans l'atelier de Gros, vocation et influences	47
CHAPITRE II. Les débuts parisiens (1823-1836)	58
Les compagnons de jeunesse	58
Les premiers pas au Salon, honneurs et prospérité	78
CHAPITRE III : la période rouennaise (1837-1853)	94
Un artiste influent au sein des cercles de « sociabilité et d'érudition » de Rouen	94
Hippolyte Bellangé, « l'habile directeur de notre musée de Rouen »	112
CHAPITRE IV : Le retour à Paris (1854-1866)	135
Bellangé et les napoléonides, le peintre du Second Empire	135
La Garde meurt : le testament artistique	142
DEUXIÈME PARTIE : L'ŒUVRE PEINTE	148
CHAPITRE I. L'œuvre peinte d'Hippolyte Bellangé	151
Peintre d'histoire ou de genre mineur ?	151
Imagier de la légende napoléonienne	172
Bellangé, Vernet, deux peintres romantiques à l'épreuve de la guerre	199
CHAPITRE II. L'expérience du quotidien	214
Peindre le paysan, une vision de la ruralité normande	214
Une nouvelle image de l'armée	228
TROISIÈME PARTIE : L'ŒUVRE GRAVÉE ET ILLUSTRÉE	247
Chapitre I Hippolyte Bellangé et la gravure	250
Les albums lithographiques, annales et chroniques d'une société	250
Dessins relatifs à la Révolution de 1830 et à la guerre de Crimée	273

L'influence du chauvinisme dans la représentation du soldat	288
CHAPITRE II. Hippolyte Bellangé et l'illustration	295
Illustrateur de la Révolution et de l'Empire	295
Des soldats en séries, un rendu véridique ou idéalisé ?	322
Rencontres et collaborations avec la presse illustrée	333
QUATRIÈME PARTIE. CARRIÈRE, RÉCEPTION, STYLE D'UN PEINTRE D'HISTOIRE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET ET LE SECOND EMPIRE	346
CHAPITRE I : La reconnaissance officielle	348
Les commandes pour le musée historique de Versailles, l'histoire vue par la monarchie de Juillet	348
La bataille de l'Alma, une œuvre au service de la diplomatie impériale	369
CHAPITRE II. Les stratégies marchandes d'Hippolyte Bellangé	376
Les commandes privées, de l'élite parisienne à l'élite rouennaise	376
Hippolyte Bellangé et les marchands parisiens	390
CHAPITRE III : RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE	397
Hippolyte Bellangé et la critique d'art	397
La lente disparition de l'imagier du soldat de la Grande Armée	409
CONCLUSION	418
SOURCES	430
SOURCES ARCHIVISTIQUES	444
BIBLIOGRAPHIE	445
INDEX	469
ANNEXE ET DOCUMENTS	471
1. Chronologie	471
2. Pièces administratives : Dossier de la Légion d'honneur d'Hippolyte Bellangé	484
3. Extraits de lettres d'Hippolyte Bellangé	493
4. Décision du Conseil Municipal de rendre les expositions du Musée de Rouen bisannuelles	501

5. Note d'Eugène Bellangé concernant les obsèques de son père (avril 1866)	502
6. Catalogue de la Vente à Paris de 1867 par suite du décès	503
7. Photographies de l'Atelier d'Hippolyte Bellangé	537
8. Ouvrages illustrés	539
9. Cartes récréatives	541
CATALOGUE DES PEINTURES ET AQUARELLES	543
Les peintures de batailles	544
Les guerres de la Révolution	544
Les guerres de l'Empire	549
La conquête de l'Algérie	577
La Guerre de Crimée	587
Séjour de la Reine Victoria	595
Épisodes de la Révolution de 1830	600
La légende napoléonienne	605
L'armée en campagne	632
L'armée en permission	668
Scènes de genre	689
Pourpoints et feutres à panaches	724
Les portraits	728
Des œuvres à plusieurs mains	733
CATALOGUE PHOTOGRAPHIQUE DES LITHOGRAPHIES	738
Albums lithographiques, édités par Gihaut	738
Pièces relatives à la guerre de Crimée, éditées par Delarue	781

Avant-propos

Mon intérêt pour l'art du XIX^e siècle est né en admirant *Le sacre de Napoléon I^{er}* par Jacques-Louis David. Cette anecdote explique pourquoi j'ai voulu conduire une recherche en lien avec la figure napoléonienne. Une fois ce champ de recherche défini, il ne me restait plus qu'à trouver l'artiste pouvant répondre à ces critères. Les principaux peintres « propagandistes » de l'Empire ayant fait l'objet de nombreuses études, j'ai décidé de me tourner vers des peintres un peu moins référencés. Le nom d'Hippolyte Bellangé s'est alors très vite imposé. Ses tableaux, ses innombrables lithographies et la lecture du texte de Jules Adeline m'ont donné envie d'aborder cet artiste ayant œuvré à la construction de la légende napoléonienne et dont le nom est inconnu du grand public.

J'ai conduit mes recherches avec la minutie que l'on met d'ordinaire à l'analyse des grands peintres du XIX^e siècle, mais que l'on ne juge pas utile pour les peintres considérés comme secondaires. On leur applique souvent les qualificatifs de « petits-mâtres », de peintres du « juste milieu » ou de « bourgeois », qui n'aident pas à mieux les comprendre. Cependant, je n'ai pas non plus cherché à réhabiliter Bellangé en l'introduisant de manière artificielle dans la généalogie de l'art contemporain. Si l'ouvrage de Jules Adeline nous offrait déjà un riche aperçu de l'œuvre et de la vie de notre artiste, il me semblait tout à fait indispensable de compléter ce travail par une nouvelle étude visant à replacer l'art d'Hippolyte Bellangé dans le contexte historique d'un milieu de XIX^e siècle tourmenté à la fois par les retournements politiques successifs et l'affrontement des courants artistiques. Ce peintre aux multiples facettes, dont nous allons découvrir le caractère étonnamment prolifique, mérite d'être analysé ne serait-ce que pour sa contribution très

active dans le développement des réseaux artistiques de son époque, mais également parce qu'il fut en son temps un artiste reconnu et apprécié du public. Pour point de départ, j'ai appliqué une méthode simple de questions-réponses qui m'ont permis de mettre à plat tous les éléments biographiques et esthétiques permettant de cerner et comprendre une œuvre aujourd'hui quasiment oubliée par le public. Une fois cette base posée, j'ai alors pu cheminer à travers l'ensemble d'une production qui s'est révélée conséquente. Tous les aspects de cette œuvre seront ici abordés : de la peinture d'histoire à celle de genre, sans omettre les nombreuses illustrations et aquarelles du petit-maître.

L'œuvre de Bellangé reste aujourd'hui encore difficilement accessible, car une grande partie de celle-ci est conservée dans les réserves des musées. Une autre partie de cette œuvre est tout aussi peu visible car sa localisation dans des collections privées nous est souvent inconnue. Cependant, ses principaux tableaux présentés lors des Salons du XIX^e se trouvent actuellement dans les musées français, où ils sont de plus en plus souvent exposés. De même, le catalogue des œuvres contenu dans l'ouvrage de Jules Adeline présente quelques reproductions qui permettent de connaître des tableaux et dessins aujourd'hui perdus. La documentation au XIX^e siècle se caractérise par sa masse, mais pas forcément par son intérêt. C'est notamment le cas des documents sur les achats publics et les commandes d'œuvres de Bellangé, qui sont dispersés entre les Archives nationales et les différentes archives départementales et municipales. Son fonds d'atelier, également dispersé après son décès, ne m'a pas permis d'accéder à des documents utiles pour comprendre la genèse de certaines œuvres. En revanche, le dépouillement des catalogues des maisons de vente m'a été d'une aide très précieuse pour compenser ces vides et étudier une bonne partie de sa production.

La correspondance de Bellangé est, quant à elle, inédite et est conservée

dans les archives publiques de l'Institut national d'histoire de l'art. Cette correspondance permet d'appréhender les cercles de relations du peintre, son mode de vie et certains traits de son caractère. Cependant, elle livre peu d'éléments, par exemple, sur son univers esthétique ou ses positionnements politiques. En cela, le catalogue d'exposition posthume et les articles nécrologiques ont constitué des sources indispensables à mon étude. Enfin, mes dernières sources d'information furent les catalogues d'exposition de Nicolas-Toussaint Charlet et d'Auguste Raffet. Le titre de ma thèse est d'ailleurs directement inspiré de l'exposition *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne*. Bellangé était très lié à Charlet, au point d'imiter son art. J'ai tenu, par ce biais, à rendre hommage à cette touchante amitié artistique.

Grâce à des points de comparaison, qui pourraient fournir des études approfondies sur des peintres de la même période, nous mesurerons les limites des résultats obtenus. Ainsi, ni les méthodes de travail de Bellangé, ni ses goûts artistiques n'ont été complètement dévoilés. Les propos, très rares, du peintre ne permettent pas de trancher ces questions. En outre, j'ai pris le risque que mes interprétations soient jugées quelque peu timorées. Mais mon parti pris est sans doute une réaction aux condamnations parfois hâtives auxquelles se heurte généralement ce type de peinture. Par ailleurs, je considère avant tout ma thèse comme une pierre nécessaire – et j'espère fondatrice – à un futur édifice plus vaste, permettant une analyse d'ensemble de ces peintres du « juste milieu » aux tendances militaristes. Des ouvrages sur l'histoire générale du Romantisme éclairent en plusieurs endroits le risque de conduire une étude générale avant que des travaux de base sur les artistes de la période concernée aient été effectués. D'autre part, je me suis gardée de tout éloge excessif ou gratuit envers les œuvres d'Hippolyte Bellangé, préférant garder la curiosité tranquille et « objective » dont André Chastel demandait de faire preuve à l'égard de la peinture du XIX^e siècle.

Depuis l'ouvrage de Jules Adeline, aucune étude n'a rendu compte de la biographie de l'artiste, de son ancrage dans la société de son temps et de l'accueil critique de ses œuvres. Mon étude est donc le premier travail scientifique qui tente d'aborder les principales questions que soulèvent la carrière et l'œuvre d'Hippolyte Bellangé. J'ai voulu pousser mes lecteurs à regarder l'œuvre de cet artiste, en espérant donner de lui une vision enrichie qui dépasse la facilité du mépris.

Après un essai retraçant la vie de cet artiste et son œuvre, nous trouverons en annexes, entre autres, une chronologie, des pièces administratives (comme son dossier d'officier de la Légion d'honneur), des passages de sa correspondance, des rapports du Conseil municipal de Rouen, une note de son fils Eugène concernant ses obsèques, des photographies de son atelier, la liste des ouvrages qu'il a illustrés, et des photographies de ses illustrations de cartes récréatives. La présence d'un catalogue au sein de mon étude vise à restituer l'étendue de la production de Bellangé et à palier à l'inexistence de catalogue raisonné de son œuvre. Aussi, comprend-il des œuvres auxquelles le texte principal ne fait pas référence. Cette ébauche donne à voir l'ensemble des thématiques abordés par le peintre et rend visible l'alliance de sa production militaire avec sa peinture de genre. Pour finir, le catalogue photographique des albums lithographiques de l'artiste édités par Gihaut et de ses pièces relatives à la guerre de Crimée édités par Delarue offre une image nette de son œuvre gravée.

Notre étude ne cherche pas l'exhaustivité mais souhaite démontrer qu'Hippolyte Bellangé est un artiste qui mérite toute notre attention, de par son œuvre diversifiée et prolifique, et de par le rôle important qu'il joua dans les institutions artistiques de son temps. Ces faits révèlent un artiste polyvalent, parfaitement ancré dans son époque. De manière plus globale, la prise en

compte de ce parcours caractéristique ouvre, en parallèle, un champ d'étude remarquable et précieux pour décrire la condition de l'artiste du milieu du XIX^e siècle.

Remerciements

Mes plus vifs remerciements vont vers mon directeur de thèse M. Yannick Marec, professeur à l'Université de Rouen-Normandie, qui a su, durant ces cinq années de thèse, me conseiller, m'orienter et m'encourager dans mes recherches. Je tiens aussi à remercier ma co-directrice de thèse Mme Ségolène Le Men, alors professeure à l'Université de Paris Nanterre, pour m'avoir conforté dans ce sujet de recherche qui concilie mon goût pour la peinture du XIX^e siècle et mon intérêt pour le personnage de Napoléon Bonaparte.

Je remercie également les personnes qui ont accepté de former mon jury de thèse : Madame Claire Maingon, Maître de conférences à l'Université de Rouen Normandie, Messieurs Jacques-Olivier Boudon, professeur à l'université de Paris-Sorbonne, Laurent Baridon, professeur à l'université de Lyon et Diederik Bakhuys, conservateur du patrimoine au musée des Beaux-art de Rouen.

Ma gratitude va également à Jean Tulard, de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, Thierry Lentz, directeur de la Fondation Napoléon, ainsi qu'à Maître Amir-Aslani, pour avoir financé mes recherches dans le cadre d'une bourse d'étude de la Fondation Napoléon.

L'étude de l'œuvre m'a été facilitée par les renseignements recueillis au service de la Documentation des peintures du musée du Louvre, du musée des Beaux-art de Rouen, de Valence, de Bordeaux et d'Angers.

Je tiens également à remercier le personnel de la Bibliothèque nationale de France, plus particulièrement celui du département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France. Mais aussi celui de la Bibliothèque Marmottant, de l'Institut national d'histoire de l'art et de Paris-Sorbonne.

Toute ma reconnaissance va vers mon compagnon Lakhana Ly, qui m'a soutenu et aidé dans mes recherches depuis de nombreuses années et sans qui je n'aurais pas pu réaliser ce travail.

Enfin, je remercie aussi ma famille, mes amis et anciens camarades qui ont, de près ou de loin, suivi l'avancée de ma thèse avec enthousiasme : ma maman, mes grands-parents et Mélodie Cotard.

Introduction

« Hippolyte Bellangé est le conteur des veillées, l'écrivain délicat qui vient avec des Mémoires donner le dernier trait à la physionomie de l'histoire. »¹

Francis Wey

Hippolyte Bellangé demeure, aujourd'hui encore, un de ces artistes invisibles du paysage artistique français, tant sa présence y est discrète. Son œuvre est essentiellement présente dans les revues spécialisées sur la période napoléonienne. Au détour d'une page, il n'est pas rare de croiser la silhouette d'un de ses soldats en campagne. De ce fait, il s'apparenterait davantage à un illustrateur pour manuels ou revues d'histoire qu'à un artiste au sens plein du terme. De plus, ses tableaux monumentaux représentant les victoires révolutionnaires et impériales font certes grande impression mais appartiennent à un genre à la fois illustratif et propagandiste, mal perçu aujourd'hui car trop éloigné des préoccupations esthétiques des professionnels ou des amateurs d'art. Il est, aux yeux de nos contemporains, univoquement associé à l'esthétique militaire, spécialité aujourd'hui reléguée en art mineur bien qu'elle soit ancrée dans une longue tradition picturale. Bellangé est, aussi et surtout, un peintre de la vie militaire prise au sens large. Son style oscille entre la

¹ WEY, (Francis), *Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'Ecole impériale des Beaux-arts, étude biographique*, Paris, ENSBA, 1867, p.7.

peinture d'histoire et la scène de genre. Même si quelques spécialistes manifestent parfois un regain d'intérêt pour sa production, la majorité de ses tableaux n'est guère plus exposée et reste entreposée dans les réserves des musées. Cette visibilité restreinte limite fortement l'accessibilité de son œuvre.

Peintre de bataille étroitement – voire uniquement – associée à l'histoire napoléonienne, Hippolyte Bellangé ne possède a priori aucun des atouts de l'artiste propice à susciter la passion ou la curiosité du public. Beaucoup d'historiens de l'art le considèrent comme un peintre dont l'œuvre aurait été entièrement dévouée, d'un côté, à satisfaire les souverains désireux d'inscrire leur règne dans l'histoire, de l'autre, à se plier aux exigences et directives de ses clients fortunés. Contextualisée dans un XIX^e siècle écartelé entre le néoclassicisme et le Romantisme, l'œuvre de Bellangé frappe aujourd'hui par sa régularité paisible, voire son décalage. Cette lecture rend-elle cependant compte de tous les aspects d'une œuvre pourtant foisonnante et plus référencée qu'il n'y paraît ? S'il est indéniable qu'Hippolyte Bellangé se soit trouvé confronté aux souhaits de ses commanditaires et se soit, le plus souvent, complaisamment exécuté, il serait pertinent d'enrichir ce simple constat par une étude plus approfondie des rapports parfois étroits que l'artiste entretenait avec son environnement social et des contraintes que cela impliquait pour lui. Plus marqué qu'il n'y paraît par les grands courants qui traversaient son époque, et pas si éloigné des préoccupations de ses contemporains qu'il n'a été dit par certains critiques, il fut, il est vrai, souvent amené à satisfaire les goûts de sa clientèle pour continuer à exercer son art. Par ailleurs, les préjugés attachés à la peinture officielle ont fortement contribué à donner au peintre une réputation de simple exécutant, dénué de toute capacité créative. Afin de mieux cerner l'œuvre de cet artiste plombé par son image austère de peintre militaire, nous allons prendre le temps de découvrir l'ensemble des aspects d'une œuvre méconnue.

Cette étude fera la lumière sur un parcours jalonné de succès, aussi bien auprès du public que des professionnels de son temps. Elle vise à repositionner l'artiste dans son contexte historique en restaurant ce fait de notoriété publique aujourd'hui effacé par le temps et par les changements esthétiques. Elle révélera un peintre évoluant avec une certaine aisance dans un réseau d'artistes aux partis pris esthétiques et politiques clairement assumés. Ces derniers étaient, dans leur grande majorité, liés au mouvement romantique et entretenaient, comme lui, un rapport de fascination obsessionnelle avec la figure de Napoléon Bonaparte. Ce petit collectif contribuait patiemment à la construction de la légende napoléonienne à travers l'exploitation constante d'une imagerie populaire et patriotique. Bellangé était apparu sur la scène de l'art avec l'ambition d'être un peintre d'histoire, cela est même attesté sur son contrat de mariage. Mais l'ensemble de sa production picturale montre qu'il était également un peintre de genre et un graveur prolifique. Créateur aux multiples facettes, il était apprécié de ses contemporains, comme en témoignent les nombreuses critiques et publications dont il fit l'objet tout au long de sa carrière.

A sa mort en 1866, Charles Blanc livra une critique où, de manière tristement prémonitoire, étaient mis en exergue les facteurs qui conduiront progressivement le public à oublier son œuvre :

« Et que pensera l'ombre de Bellangé, si nous n'écrivons pas ici ce que nous lui avons dit sur son lit de mort : que nous avons versé des larmes en voyant son esquisse sublime de Waterloo : *La Garde meurt* ? Il n'y a que le génie d'un peintre mourant pour trouver l'expression de ces grenadiers qui, à bout de cartouches et debout sur des cadavres comme les dernières colonnes d'un monument écroulé, regardent venir la mort en désespérés qui la méprisent et qui la désirent. 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. Personne encore au salon n'est à la hauteur de Bellangé, ni M. Hersent ni M. Protais, deux peintres dont l'exécution n'est point, à beaucoup près, assez militaire. Une touche mâle serait pourtant de rigueur, même lorsqu'on représente, comme M. Protais, un soldat blessé à mort qui se souvient en mourant de ce qu'il a aimé, moriens reminiscitur... Quand on a des larmes dans les yeux, mieux vaut peindre autre chose que des batailles »².

Si la peinture de bataille avait permis à Bellangé d'obtenir une notoriété rapide, elle allait aussi être la raison de son oubli progressif. Après sa mort, la réputation de l'artiste ne cessa de décliner lentement. Dans un premier temps, son œuvre ne trouva qu'avec difficulté sa place dans l'histoire nationale de l'art. Cette place, déjà minimisée de son vivant par une partie de la critique, le fut plus encore après sa mort, tout comme celle de tous les peintres de bataille du « juste-milieu ».

En 1867, la communauté artistique rendit un vibrant hommage au peintre par le biais d'une exposition organisée avec le soutien du comité de l'association des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs de l'Ecole impériale des Beaux-arts de Paris. L'événement avait donné lieu à la publication d'un catalogue, accompagné d'une étude biographique de Francis Wey³. Cet ouvrage revêt, aujourd'hui encore, une dimension particulière pour

² BLANC, (Charles), *Gazette des Beaux-arts*, XXV, 1866.

³WEY, (Francis), (1812-1886), était un écrivain et un critique d'art français. Il est l'auteur de nombreux

tout historien qui souhaite creuser la personnalité de Bellangé et appréhender son œuvre, car il est, avant tout, un témoignage fourni et précieux, écrit de la main d'un proche de l'artiste. Après cette exposition, il aura fallu attendre la parution en 1880 de l'ouvrage de Jules Adeline⁴, avec lequel Bellangé s'était lié d'amitié, pour que fût ravivé le souvenir du peintre. *Hippolyte Bellangé et son œuvre*⁵ par Jules Adeline fixe les traits et épisodes essentiels de la vie de l'artiste. Le biographe, ou plutôt l'hagiographe, ouvre son récit sur une profession de foi :

« Pendant la première moitié de ce siècle, trois hommes, Charlet, Raffet et Bellangé, suivirent le même chemin et laissèrent tous trois un nom parmi les artistes contemporains ; et pourtant aucun d'eux ne songea jamais à recouvrir les vastes surfaces murales de prétentieuses figures de grande dimension. Tous trois, au contraire, se contentèrent – sauf quelques exceptions, principalement pour celui auquel nous consacrons ce volume – du modeste tableau de chevalet. Pour tous, le feuillet d'album offrait un champ suffisant pour recevoir les milliers de figures

ouvrages : romans, nouvelles, récits de voyages, biographies et même une pièce de théâtre. En tant que critique, il exerça sa plume dans divers quotidiens aux tendances politiques variées : *La Presse*, *Le Globe*, *Le Courrier français* et *Le Pays*. L'homme était étroitement lié au milieu romantique, dont les preuves étaient ses liens d'amitiés avec Victor Hugo, Gérard de Nerval ou encore Théophile Gautier. Francis Wey est surtout connu pour avoir été le premier à offrir son soutien au peintre réaliste Gustave Courbet. WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.5 à 39.

⁴ADELIN, (Jules), (1845-1909), Originaire de Rouen, Jules Adeline était un homme touche à tout, il était graveur aquafortiste, dessinateur, illustrateur, architecte et archiviste. Il avait fait ses classes avec Eugène Bellangé, le fils cadet du peintre. Le jeune garçon s'était lié d'une sincère amitié avec l'ensemble de la famille. Ce travail documentaire est fondé sur ses souvenirs, mais également sur des documents personnels d'Hippolyte Bellangé. « Les éléments de ce travail nous ont été fournis par le fils de l'artiste lui-même. M.Eugène Bellangé nous a communiqué avec une entière bonne grâce les notes de son père, notes précieuses entre toutes, puisque celui-ci inscrivait sur des tablettes intimes ses principales œuvres, les prix des plus importantes d'entre elles et les noms des acquéreurs » écrit-il dans ADELIN, (Jules), *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, Paris, A.Quantin, 1880, p.10. Pour plus d'informations sur Jules Adeline voir la thèse de RIOLAND, (Stéphane), *Les utopies urbaines de Jules Adeline, (1845-1909) ou l'Uchronie comme outils de "réhabilitation" de la ville*, Thèse de doctorat, Université Rouen-Normandie, sous la direction de Yannick Marec, 2017. Nous pouvons apprendre qu'enfant Jules Adeline dessinait d'après les modèles d'Hippolyte Bellangé.

⁵ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.10.

qu'ils improvisaient avec une verve endiablée, et que du jour au lendemain répandait à grand nombre un procédé, la lithographie, auquel personne ne songe même plus aujourd'hui. »⁶

A la lecture de ce texte, nous ressentons cruellement que, hélas déjà, le temps avait évolué. L'art de la lithographie avait perdu de sa pertinence, et la peinture militaire de Bellangé, dépassée par une époque aux prises avec de nouveaux enjeux esthétiques, était renvoyée subrepticement vers un art du passé.

A ce jour, Jules Adeline, en biographe consciencieux et classificateur enthousiaste, est l'auteur du catalogue le plus complet de l'œuvre de Bellangé. Ce fut en remarquant l'absence d'études sur le peintre qu'il se résolut à entreprendre ce travail méticuleux. « Quelque imparfait que soit le volume que nous consacrons à Hippolyte Bellangé, pour les collectionneurs il comblera une lacune, et les noms des trois contemporains pourront désormais être réunis sur le rayon d'une bibliothèque »⁷. Les « trois contemporains » auxquels faisait référence Jules Adeline étaient Nicolas-Toussaint Charlet⁸, Auguste Raffet⁹ et bien sûr Hippolyte Bellangé. Nous verrons que la critique n'eut de cesse de

⁶ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.10.

⁷ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.III.

⁸ CHARLET, (Nicolas-Toussaint), (1792-1845), était un peintre et un lithographe français. Il a débuté son apprentissage dans l'atelier de Gros où il y a rencontré Bellangé, de huit ans son cadet, avec lequel il s'est lié d'une amitié durable. A la sortie de l'atelier, Charlet s'est tourné vers la lithographie et a publié chez les frères Gihaut de nombreux albums consacrés à des sujets militaires et patriotiques. L'œuvre de Charlet est en grande partie constituée de lithographies. Cependant, il laisse, à la postérité, quelques grands tableaux d'histoire, comme *une Retraire de Russie*, qu'il a présenté au Salon de 1836. Nicolas-Toussaint Charlet est aujourd'hui reconnu comme l'un des principaux artisans de la légende napoléonienne.

⁹ RAFFET, (Auguste) (1804-1860), était un peintre et un illustrateur français. Les débuts de Raffet sont marqués par son activité de décorateur de porcelaine. En 1824, il est entré dans l'atelier de Nicolas-Toussaint Charlet, qui lui a enseigné la lithographie. Raffet s'est alors lancé dans une carrière de lithographe. Plusieurs de ses séries de planches lui ont permis d'atteindre la célébrité. Malgré ce succès, toute sa vie durant, l'artiste n'a cessé de pratiquer la lithographie tout en tentant de poursuivre une carrière de peintre. Élève de Gros à partir de 1829, il a échoué au concours pour le prix de Rome. L'œuvre de Raffet est fortement influencée par Charlet et Bellangé, avec lesquels il a entretenu des relations amicales. Admirateur de Napoléon, il œuvre, lui aussi, par sa production au développement de la légende napoléonienne.

comparer ces trois artistes, du fait de leur participation à la construction de la légende napoléonienne et de leurs similitudes iconographiques et stylistiques. Dès 1856 paraissait *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique* du Colonel de La Combe¹⁰. Hippolyte Bellangé lui-même avait d'ailleurs participé au contenu rédactionnel de cet ouvrage en fournissant une grande partie de la correspondance qu'il avait entretenue avec son regretté ami et en réalisant un portrait lithographique de son confrère. Quant à Auguste Marie Raffet, il fit, dès 1861, l'objet de deux études : *Raffet, sa vie et ses œuvres*¹¹ et *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux fortes*¹². Bellangé ne reçut, malheureusement, aucun de ces honneurs. Nous le voyons, alors qu'en 1866, les œuvres de Charlet et de Raffet avaient déjà bénéficié de plusieurs ouvrages critiques, celle de Bellangé dut traverser deux décennies avant de faire l'objet d'une étude approfondie.

Comme il a été souligné précédemment, la production d'Hippolyte Bellangé avait été très tôt associée à celle de certains de ses contemporains. Francis Wey fut le premier à établir cette filiation :

« Mais, entre ceux qui ont donné toute leur existence au siècle présent et à la patrie, le sentiment public a surtout consacré quatre noms, quatre hommes élus par l'opinion les peintres du peuple. Chacun aura deviné déjà H.Vernet, Charlet et Raffet, enfin Hippolyte Bellangé »¹³.

Cette comparaison avec Vernet, Charlet et Raffet contribua, d'une certaine manière, au succès de Bellangé. Mais cette parenté, trop systématiquement pointée, finit, à la longue, par tourner à son désavantage. Dès la fin du XIX^e

¹⁰ LA COMBE, (Joseph Felix Leblanc de), *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique*, Paris, Paulin et le Chevalier, 1856.

¹¹ BRY, (Auguste), *Raffet, sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861.

¹² GIACOMMELI, (Hector), *Raffet son œuvre lithographique et ses eaux fortes*, Paris, bureaux de la Gazette des Beaux-arts, 1862.

¹³ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.6.

siècle, certains critiques n'hésitaient plus à décrire l'art de Bellangé comme étant d'un rang inférieur à celui de ses contemporains. En 1884, Victor Fournel disait de lui :

« Hippolyte Bellangé s'était voué à peu près exclusivement à la peinture patriotique dans le sens que nous donnons ordinairement en France à ce mot, c'est-à-dire à la peinture militaire. Pendant près d'un demi-siècle, comme Horace Vernet, dont il fut le plus brillant et le plus valeureux lieutenant, comme Charlet et Raffet, ses amis, qui ont éparpillé en menus croquis, à la pointe du crayon, un talent vigoureux, original, profond quelquefois, Bellangé fit reverdir les lauriers nationaux cueillis sur tous les champs de bataille depuis la première République jusqu'au Second Empire. Dans ce quatuor belliqueux, il se classe à un rang un peu inférieur, mais très honorable encore¹⁴ ».

Les débuts de la III^e République ne lui furent pas plus favorables. Le nom de Bellangé était mentionné dans très peu d'études. Arsène Alexandre lui consacra un chapitre entier dans son *Histoire de la peinture militaire*¹⁵. Quelques années plus tard, *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*¹⁶ par Henri Béraldi et *L'illustration et les illustrateurs*¹⁷ d'Emile Bayard le citèrent à nouveau. Mais ces ouvrages avaient pour particularité de ne pas avoir envisagé l'œuvre de l'artiste dans sa globalité et de n'étudier qu'un seul versant de sa production. Arsène Alexandre avait été le premier à établir un tableau d'ensemble de la peinture militaire. Bien qu'Hippolyte Bellangé occupe un chapitre entier de son étude, sa présence y est quasiment gommée entre

¹⁴ FOURNEL, Victor *Les artistes français contemporains, peintres- sculpteurs*, Tours, Alfred Mame et fils, 1884, p.218.

¹⁵ ARSENE, (Alexandre), *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, H. Laurens, 1889.

¹⁶ BERALDI, (Henri), *Les graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, 1885-1892.

¹⁷ BAYARD, (Emile), *L'illustration et les illustrateurs*, Paris, Delagrave, 1898.

Charlet et Raffet. De plus, l'auteur masque toute une partie de sa production en l'envisageant uniquement sous l'aspect d'un peintre de bataille. En 1892, suivant la mode des dictionnaires, Henri Beraldi publia un panorama des graveurs du XIX^e siècle, dans lequel Bellangé était mentionné en tant que digne représentant de l'art lithographique. Mais l'étude, loin de fournir des éléments nouveaux, était basée sur les textes de Francis Wey et de Jules Adeline. L'auteur n'y apporte aucune recherche personnelle. Quant à l'ouvrage *L'illustration et les illustrateurs* d'Emile Bayard, Hippolyte Bellangé y est uniquement envisagé sous l'angle de l'illustrateur. L'auteur y suit une méthode similaire à celle adoptée par Beraldi : une biographie succincte, suivie d'une présentation non exhaustive de l'œuvre illustrée. Ces ouvrages ont en fait pour points communs de n'étudier qu'un seul aspect de l'œuvre et de créer une mise en rapport systématique entre Raffet, Charlet, Vernet, et Bellangé, qui semble peiner à y occuper sa propre place.

A partir de 1885, en pleine effervescence patriotique boulangiste, l'œuvre lithographique de Bellangé bénéficia à nouveau d'un certain engouement grâce à l'action de la Société des Artistes lithographes français. Fondée en 1884, cette dernière avait contribué à une certaine renaissance de la lithographie. L'exposition générale de la lithographie à l'École des Beaux-arts d'avril 1891, montée à son initiative et soutenue par *La Revue des Beaux-arts*, était venue remettre au goût du jour l'art de la lithographie et initier son renouveau. Les artistes les plus représentatifs de cet art avaient été réunis pour l'occasion. Dans cet ensemble de 1000 numéros, l'œuvre de Bellangé n'occupait cependant pas une place de choix. Ironiquement, Raffet et Charlet lui volaient de nouveau la vedette avec 75 et 27 gravures exposées, contre 9 œuvres seulement pour Bellangé. L'association des trois artistes par la critique, qui avait été établie depuis 1867, lui porta une fois de plus préjudice. Cet événement préfigurait le sort que le XX^e siècle allait réserver à l'artiste.

Quand les atrocités de la Première Guerre mondiale et la figure du poilu furent révélées, puis largement diffusées grâce aux nouvelles techniques relatives à l'image, le grognard, tel que Bellangé aimait le représenter, se trouva définitivement relégué vers le passé. Dès lors, seuls les amateurs d'estampes continuaient à s'intéresser aux œuvres de Charlet¹⁸ et de Raffet, mais même de cette attention confidentielle Bellangé était exclu. Quant aux historiens d'art de l'entre-deux-guerres, ils avaient repris à leur compte le concept du tandem Charlet-Raffet. C'était le début d'une longue période d'oubli pour la postérité de Bellangé. Certes, il était à nouveau évoqué dans quelques dictionnaires, comme le *Grove dictionary of art* ou le *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture* de Gérard Schurr¹⁹, mais il était alors perçu comme un artiste d'un autre âge et son œuvre finit par être oubliée avec l'ensemble de la génération des peintres militaire d'avant 1914. Dans les années 30, son nom était mentionné dans le catalogue d'exposition *Gros, ses amis, ses élèves*²⁰, mais aucun de ses tableaux ne fut présent dans l'exposition.

La période de la Seconde Guerre mondiale ignora encore plus cruellement la postérité de l'artiste. Signe des temps, l'artiste était très peu cité dans les études historiques. Il fut cité en 1965, dans *L'histoire de l'art* de Jean Babelon. L'auteur y porte un regard nouveau et surprenant sur le peintre, en l'incluant dans le courant orientaliste : « Si par rapport à l'importance historique, Delacroix fut bien, à partir de 1832, l'inventeur avant Chassériau et Fromentin, de l'orientalisme africain, il n'avait certes pas été le premier à s'intéresser au Maghreb. La conquête de l'Algérie dès ses débuts en 1830, avait drainé et draina longtemps encore une longue cohorte de peintres

¹⁸ Charlet est mentionné par l'historien de l'art Loÿs Delteil : DELTEIL, (Loÿs), *Manuel de l'amateur d'estampes des XIX^e et XX^e siècle (1801-1924)*, Paris, 1925, p.83-87.

¹⁹ SCHURR, Gérard et CABANNE, Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, L'Amateur, 2008.

²⁰ ESCHOLIER, (Raymond), *Gros, ses amis, ses élèves*, catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, Paris, Librairie Fleury, 1936.

militaires tels que Garneray, Crépin, Langlois, Gilbert, Gudin, Waschsmuth, La Bouère, et plus tard, Beaume, Bellangé, Philippoteaux et bien d'autres »²¹. Cette inclusion aura peu de fortune critique, mais nous la retrouvons dans l'exposition *Delacroix et l'orientalisme*, organisée par le château de Chantilly en 2012²², où l'art d'Hippolyte Bellangé est à nouveau envisagé sous cet angle. Les thèmes orientalistes sont pourtant très minoritaires dans sa production, c'est pourquoi cette hypothèse très discutable d'une affiliation de Bellangé au courant orientaliste ne sera pas reprise dans notre étude. Enfin, en 1975, il était totalement absent de l'exposition du Grand Palais, *De David à Delacroix: la peinture française de 1774 à 1830*²³. Dans l'époque contemporaine, lorsque Hippolyte Bellangé est mentionné, il l'est de manière si imprécise qu'il n'est pas rare d'y trouver des erreurs ou des incohérences. En 2015, lors de l'exposition *Napoléon et Paris : rêves d'une capitale*²⁴, son tableau *La revue sous l'Empire* y est légendé sous un patronyme erroné, le confondant avec un autre peintre, Camille Felix Bellanger²⁵. Enfin, en 2017, il est mentionné sous le nom Ballanger dans l'ouvrage *Napoléon Bonaparte, homme d'État, stratège militaire*²⁶.

A partir 1970, certains spécialistes s'étaient de nouveau intéressés à l'art de peindre la guerre, et avaient replacé des artistes peu connus et peu étudiés dans l'art du XIX^e siècle. Ce regain d'intérêt pour la peinture dite militaire est perceptible dans de récentes études généralistes et de nombreuses

²¹ BABELON, (Jean), *Histoire de l'art, Renaissance, baroque, romantisme*, Paris, Gallimard, 1965, p.997.

²² *Delacroix et l'aube de l'orientalisme* (Chantilly, Jeu de Paume, septembre 2012 à janvier 2013), cat.exp., Paris, Somogy, 2012.

²³ *De David à Delacroix la peinture française de 1774 à 1830* : (Paris, Grand Palais, novembre 1974-février 1975), cat.expo., Édition des musées nationaux, 1975.

²⁴ *Napoléon et Paris rêves d'une capitale*, (Paris, Musée Carnavalet, 8 avril au 30 août 2015), cat.expo., Paris, Musée Carnavalet, 2015.

²⁵ BELLANGER, (Camille-Felix), (1853-1923), était un peintre et un lithographe français.

²⁶ *Napoléon Bonaparte, homme d'État, stratège militaire*, Paris, Éditions Atlas, 2017.

monographies d'artistes. Dans un premier temps, la peinture militaire fut remise à l'ordre du jour avec la thèse de François Robichon, *La peinture militaire française de 1871 à 1914*²⁷. Cette thèse fit l'objet d'une publication sous le titre *L'armée française vue par les peintres*²⁸. Cet ouvrage, premier du genre depuis le siècle dernier, apportait une connaissance renouvelée de la vie militaire sous la III^e République et entrouvrait une nouvelle porte de l'esthétique de l'École française au XIX^e siècle. Tous les aspects de la vie quotidienne du soldat avaient été représentés par une génération de peintres épris de réalité, dont Edouard Detaille faisait figure de chef de file. François Robichon démontre dans son étude que cette tendance au réalisme était en fait héritée de la génération précédente, celle de Bellangé, Charlet et Raffet, peintres du soldat et de la vie militaire par excellence. Si l'étude de François Robichon se limite à la peinture militaire réalisée sous la III^e République, le récent ouvrage *Peindre la guerre* d'Axel Sanson et Jérôme Delaplanche²⁹ établit, en revanche, une étude de l'évolution des différentes techniques utilisées par les peintres entre le XV^e et le XIX^e siècle dans les représentations de scènes de guerre. Les auteurs tentent de résoudre l'antagonisme fondamental inhérent à la peinture de bataille, qui souhaitait lier narration et dynamisme expressif en une image fixe. Dans un souci constant de contextualisation historique, ils y retracent le traitement pictural que de nombreux artistes avaient su appliquer à la représentation des grands combats de leur temps.

Ces dernières années, de nombreuses monographies ont eu pour sujet des peintres militaires du XIX^e siècle. En 2006, David O'Brien a ainsi consacré sa thèse de doctorat au peintre de l'Empire Jean-Antoine Gros. Cette étude a

²⁷ ROBICHON, (François), *La peinture militaire française de 1871 à 1914*, Thèse de doctorat de l'université Paris IV, sous la direction de Bruno Foucart, 1997.

²⁸ ROBICHON, (François), *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Hersher : Ministère de la Défense, 1998.

²⁹ DELAPLANCHE, (Jérôme), et SANSON (Axel), *Peindre la guerre*, Paris, N.Chaudun, 2009, p.166.

été publiée sous le titre *Antoine Jean Gros, peintre de Napoléon*³⁰. Plus récemment encore, en 2010, Marie-Claude Chaudonneret, chercheuse au CNRS, et Sébastien Allard, conservateur au musée du Louvre, dans l'ouvrage commun *Le suicide de Gros, les peintres de l'Empire et la génération romantique*³¹, ont mis en parallèle les carrières des peintres officiels de l'Empire. Ils se sont particulièrement intéressés aux conséquences du suicide du Baron Gros sur son école. Selon eux, bien que l'œuvre de Gros fût pétrie de préceptes néoclassiques, elle portait en elle les prémices du Romantisme. Nous verrons que l'influence d'Antoine Jean Gros était effectivement profonde pour la génération des peintres romantiques. Hippolyte Bellangé se réclamait d'ailleurs ouvertement du maître.

L'autre peintre militaire du XIX^e siècle, Horace Vernet, fit lui aussi l'objet de plusieurs études scientifiques. Ce célèbre peintre de la monarchie de Juillet avait occupé entre 1828 et 1835 le poste de directeur de la Villa Médicis à Rome. C'est en cette qualité qu'en 1980, l'Académie avait organisé une exposition éponyme³². Cet événement était un moyen de redécouvrir la peinture de cet artiste, dont Claudine Renaudeau avait établi un catalogue raisonné³³. Tout récemment également, en 2008, Nicolas-Toussaint Charlet, le peintre le plus proche du style d'Hippolyte Bellangé, a fait l'objet d'une exposition. L'événement a donné lieu à la publication d'un catalogue scientifique, *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845*³⁴, regroupant les études

³⁰ O'Brien, (David), *Antoine Jean Gros, peintre de Napoléon, (After the Revolution, Antoine Jean Gros, painting and propaganda under Napoleon)*, Paris, Gallimard, 2006.

³¹ ALLARD, (Sébastien) et CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Le suicide de Gros : les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2010, p.120.

³² *Horace Vernet, 1789-1863* : (Académie de France à Rome, Ecole Nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, mars-juillet 1980), cat.expo., 1980.

³³ RENAUDEAU (Claudine), *Horace Vernet (1789-1863) : chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Thèse de doctorat de l'Université Paris IV, sous la direction de Bruno Foucart, 2000.

³⁴ *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845* : (La Roche-sur-Yon, octobre 2008-janvier 2009, puis Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul Marmottan, mars-juin 2009), cat.expo., Paris, 2008.

de nombreux spécialistes de l'art du XIX^e siècle. En hommage à l'amitié que Bellangé entretenait avec Charlet, le titre de notre étude s'inspire du titre de cette exposition. Dans un cadre similaire, quelques années auparavant, Raffet a lui aussi fait l'objet d'une exposition au sein de la bibliothèque Paul Marmottant³⁵. Notons qu'après ces deux expositions, Hippolyte Bellangé aurait dû, à son tour, faire l'objet d'une exposition. Celle-ci a dû malheureusement être déprogrammée. Nous constatons donc que Charlet, tout comme Raffet et Vernet, ont bénéficié d'une réhabilitation dans l'art du XIX^e siècle par le biais de nombreuses études. Seul Hippolyte Bellangé a été écarté d'une nouvelle fortune critique jusqu'encore ce début de XXI^e siècle. C'est notamment dans la perspective de corriger ce déséquilibre que s'inscrit cette étude. Elle a été composée à partir de journaux, de correspondances inédites, de témoignages laissés par les proches d'Hippolyte Bellangé. Cette monographie est la première à étudier de manière scientifique l'œuvre de l'artiste et à viser une connaissance complète de son art.

³⁵ *Raffet, 1804-1860* : (Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul Marmottant, mars- juillet 1999), cat.expo., Paris, 1999.

PREMIÈRE PARTIE

Nous ne saurions comprendre la personnalité et l'œuvre d'Hippolyte Bellangé sans se pencher sur les grands moments de sa vie privée et professionnelle. La présence de modèles se vérifie dans sa production de jeunesse. Nous analyserons donc le parcours de cet enfant de Paris, issu d'un milieu d'artisans, devenu peintre d'histoire sous la Restauration. Ce fut pendant ses années de jeunesse que se révéla sa personnalité. Il était un jeune homme passionné d'art, que ses amis musiciens, sculpteurs et peintres appréciaient. C'était aussi à cette époque, qu'il avait acquis de fortes convictions libérales et bonapartistes. Son ascension, en plein avènement de la monarchie de Juillet, se doubla – dans sa vie privée, son œuvre et sa carrière – d'une certaine évolution vers la maturité. Nous nous intéresserons à l'homme mûr, à ses cercles de relations, à ses idées et à ses goûts artistiques. Toutes ces informations sont nécessaires pour aborder l'ensemble de son œuvre. Nous nous intéresserons également aux motifs et aux circonstances de son départ à Rouen, à son mode de vie et à ses fréquentations. Les relations qu'il entretenait au sein des cercles de sociabilité rouennais feront également l'objet d'une étude particulière. Entre 1837 à 1853, Hippolyte Bellangé fut le conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen. L'étude de cette activité permet de saisir la genèse d'un métier alors en plein développement, et révélera un homme étonnamment impliqué dans les réseaux de sociabilité artistique de son temps. Enfin, nous nous pencherons sur les raisons de son retour à Paris et sur ses conditions de vie durant les dernières années de sa carrière.

DEUXIÈME PARTIE

Il convient également de s'interroger sur les caractères spécifiques de l'art d'Hippolyte Bellangé, sur les modèles auxquels il avait pu se référer, et sur ses sources d'inspiration. Au premier abord, le style d'Hippolyte Bellangé peut sembler difficile à caractériser. Durant sa jeunesse, le peintre exerçait son art sous l'influence palpable de plusieurs de ses confrères, au point qu'il était parfois possible de confondre sa production avec celle d'autres artistes. A cela s'ajoute la difficulté, pour envisager l'ensemble de son œuvre, de prendre en compte toute sa diversité. Nous détaillerons cependant les spécificités et les qualités constantes qui rendent cette production originale. Hippolyte Bellangé avait pour particularité, entre autres, de n'avoir jamais glissé d'une peinture de bataille vers une peinture d'événements. Ainsi, la mise en rapport de sa production avec celle d'Horace Vernet révélera deux visions divergentes de la guerre. En exploitant cette piste d'étude, il nous sera indispensable d'analyser l'art de Bellangé à travers le prisme de la figure de Napoléon Bonaparte. Il serait par ailleurs difficile de comprendre la production de l'artiste sans se pencher sur ses tableaux de genre, qui révèlent une vision renouvelée de l'armée et des campagnes.

TROISIÈME PARTIE

Enfin, nous soulignerons qu'Hippolyte Bellangé, en plus d'être un peintre d'histoire et de scènes de genre reconnu de son temps, était aussi un grand fournisseur de lithographies et d'illustrations pour la presse. Nous analyserons donc cette œuvre considérable et diversifiée composée d'environ mille pièces. A travers cette production, Hippolyte Bellangé se muait à l'occasion en chroniqueur, si ce n'était en « chansonnier », d'une société en profonde mutation. La description détaillée de cette partie de son œuvre permettra de rendre compte de la modernité d'une production bien ancrée dans l'actualité et les courants de pensée de son époque.

QUATRIÈME PARTIE

Si l'œuvre militaire de Bellangé est particulièrement visible au musée de Versailles, elle reste peu étudiée. Au cours de la monarchie de Juillet et du Second Empire, Hippolyte Bellangé produisit de nombreux tableaux pour le musée historique de Versailles. Leur étude révèle une œuvre illustrative et propagandiste, prompt à servir les intérêts nationaux et internationaux des gouvernements successifs. L'analyse de la carrière d'Hippolyte Bellangé invite aussi à proposer une enquête sur les stratégies marchandes mises en place par l'artiste. Une étude approfondie de son réseau structuré autour de collectionneurs et de marchands d'art permet de comprendre que, loin d'être un peintre révolté et marginal, l'artiste avait su faire preuve d'un évident pragmatisme et d'une rare compréhension du cadre professionnel et économique de son époque en entretenant des relations constantes avec un marché de l'art en pleine évolution. En découlera, dans notre étude, une analyse de l'accueil critique de la peinture de Bellangé de son vivant, ainsi que l'étude de sa fortune critique posthume.

CATALOGUE

Pour finir, la construction d'un catalogue permettra de souligner et d'étudier l'originalité du peintre. Les travaux d'inventaire et de catalogage effectués dans les collections publiques au cours des dernières années permettent à présent de mieux cerner l'œuvre d'Hippolyte Bellangé, sans qu'il soit encore possible, hélas, d'en établir un catalogue exhaustif. Cette ébauche donne à voir l'ensemble des thématiques abordées par le peintre et rend visible l'alliance de sa production militaire avec sa peinture de genre. Cette étude vise à démontrer qu'Hippolyte Bellangé est un peintre qui mérite toute notre attention car son œuvre diversifiée et prolifique et le rôle qu'il a joué dans les institutions artistiques de son temps révèlent un artiste polyvalent parfaitement implanté dans son époque. De plus, l'analyse de ce parcours caractéristique offre un champ d'étude remarquable, qui fournit des clefs précieuses pour comprendre plus largement les conditions vécues par un artiste-peintre du milieu du XIX^e siècle.

PREMIERE PARTIE : PARCOURS D'UN ARTISTE DU XIX^e SIÈCLE

Hippolyte Bellangé connut une longue carrière qui s'étendit de la Restauration au Second Empire. Après avoir exposé ses premières œuvres au Salon de 1822, cet élève d'Antoine Jean Gros s'imposa sur la scène artistique de la monarchie de Juillet comme l'un des principaux représentants de la peinture d'histoire contemporaine.

Il faisait partie de cette génération qui s'était construite pendant l'effervescence et la gloire de l'Empire et éprouvait de la mélancolie mêlée à un sentiment de nostalgie envers ce passé entraperçu. La peinture d'Hippolyte Bellangé fait écho au fameux mal du siècle qui frappa toute une génération de jeunes gens au lendemain de Waterloo, notamment décrit par Alfred de Musset dans son roman *La confession d'un enfant du siècle*³⁶. En outre, il évoluait lui-même parmi un groupe d'artistes attachés au mouvement romantique. Ces peintres qu'il côtoyait étaient Nicolas-Toussaint Charlet, Théodore Géricault, Auguste Raffet, ou encore Horace Vernet, et avaient pour particularité de se présenter ouvertement comme des nostalgiques de l'Empire. Entre 1820 et 1870, ils se faisaient les chantres d'une légende napoléonienne qu'ils diffusaient à travers la peinture d'histoire et de genre, ainsi que l'illustration.

Artiste aux multiples facettes, Bellangé exerçait son talent au moyen de diverses techniques artistiques, dont l'aquarelle et la lithographie. Son œuvre prolifique et diversifiée (deux-cent cinquante tableaux, environ huit cents lithographies, ainsi que douze cents dessins et aquarelles selon Jules Adeline³⁷), et le rôle qu'il joua dans les institutions artistiques de son temps, révèlent un artiste polyvalent parfaitement ancré dans son époque. La carrière de Bellangé

³⁶ MUSSET, (Alfred de), *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Le livre de poche, 2003.

³⁷ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.10.

fut également marquée par son activité de conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen, qu'il exerça de 1837 à 1853. L'étude de cette activité permet de saisir la genèse d'un métier alors en plein développement. Du fait de son double statut de peintre et de conservateur, Hippolyte Bellangé incarnait un homme particulièrement impliqué dans la vie artistique et politique de la capitale normande. L'évocation de ses différentes activités au sein de la ville de Rouen nous offre également l'occasion d'étudier les réseaux artistiques actifs dans la région normande dans la première moitié du XIX^e siècle, tout en envisageant ce peintre comme un véritable passeur d'art entre Paris et la Normandie.

Parmi les collectionneurs les plus illustres de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé se trouvaient notamment des membres de la famille Bonaparte, ou encore des descendants de la lignée royale orléanaise. En menant essentiellement une carrière de peintre officiel, l'artiste produisit de nombreuses œuvres pour la monarchie de Juillet et le Second Empire. Sous le gouvernement de Louis-Philippe, Hippolyte Bellangé glorifiait les soldats de la Révolution et de l'Empire. Sous le Second Empire, tout en continuant à louer le soldat de la Grande Armée, il abordait également des sujets plus contemporains, comme par exemple la guerre de Crimée, qui secoua le régime de Napoléon III. L'étude de la carrière de Bellangé offre une illustration significative de ce que pouvait être, dans les années qui suivirent la Révolution et l'Empire, un artiste engagé et profondément patriote.

CHAPITRE I. Les années de formation à Paris (1800-1822)

L'atelier familial, une nébuleuse d'ébénistes

Joseph-Louis-Hippolyte (fig.1) naquit à Paris, le 19 pluviôse de l'an VIII (8 février 1800) au 11 de la rue Saint-Denis³⁸. Il était le troisième enfant de Marie-Anne-Agnès Quenet et de Pierre-Antoine Bellangé, un ébéniste qui avait « su se mettre en renom à côté de Jacob »³⁹.



Fig. 1 : Dujardin et Quantin, *Hippolyte Bellangé*, vers 1860, héliographie publiée dans *Adeline « Hippolyte Bellangé et son œuvre »*, 1880, frontispice

Pierre-Antoine Bellangé et son frère Louis-François Bellangé étaient les fondateurs, non pas d'une dynastie, mais d'une « nébuleuse familiale »⁴⁰ de menuisiers et d'ébénistes, comme l'écrit Sylvain Cordier dans son étude. Ils étaient à l'origine de la création de deux ateliers, qu'ils avaient par la suite

³⁸ « Dossier d'Hippolyte Bellangé », Registre de la Légion d'honneur, LH/169/28, Archives Nationales, Pierrefittes-sur-Seine. Le dossier contient l'acte de naissance de Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé.

³⁹ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.10. Le nom de Jacob évoque une dynastie de menuisiers et d'ébénistes, qui s'illustre de Louis XV à Louis Philippe. Georges Jacob (1739-1814), en était le fondateur. En 1765, il accéda à la maîtrise en tant que menuisier en sièges, après un apprentissage chez Louis Delanois, autre grand maître de la menuiserie en sièges du milieu du XVIII^e siècle. Dès 1773, Georges Jacob avait travaillé pour le Garde Meuble de la Couronne, cette collaboration ne fut interrompue que par la Révolution. Le menuisier avait produit pour une clientèle particulièrement fortunée, qui n'était autre que la reine Marie Antoinette, le roi et la famille royale. En 1796, il céda son atelier à ses deux fils, Georges et François-Honoré. Ensemble, ils créèrent l'entreprise Jacob Frères.

⁴⁰ CORDIER, (Sylvain), *Bellangé, ébénistes, une histoire du goût au XIX^e siècle*, Paris, Mare & Martin, 2012, p.42. Cette première sous-partie doit beaucoup au remarquable travail fait par Sylvain Cordier à propos de la famille Bellangé.

transmis à leurs fils aînés respectifs⁴¹. Une brève étude généalogique de la famille Bellangé nous permet de rendre compte des origines sociales du peintre.

Une famille d'artisans

Les archives départementales de Paris conservent l'acte de naissance de Pierre-Antoine Bellangé. L'acte civil parisien indique que le grand-père d'Hippolyte Bellangé exerçait la profession d'étaulier-boucher. Sous l'Ancien Régime, cette fonction désignait une classe subalterne, assez pauvre, de la communauté des métiers de la viande. Cette profession ne doit pas être confondue avec celle de maître boucher, propriétaire des étaux, qui appartient à une classe supérieure à celle d'étaulier-boucher⁴². Les grands-parents de l'artiste, Antoine Bellangé et Anne Amblard, eurent quatre enfants, dont deux fils, Pierre-Antoine, Louis-François et deux filles, Anne-Gabrielle et Jeanne Madeleine. Faute de sources d'informations existantes, il est difficile de reconstituer leurs parcours. Peu d'archives subsistent sur les aïeux d'Hippolyte Bellangé. L'aînée des filles semble avoir été mariée à un certain Louis François Duprat⁴³. Les origines sociales de la famille Bellangé se révèlent relativement modestes. De ce fait, l'évolution des fils Bellangé de l'étaul vers les métiers de la menuiserie peut être interprété comme l'expression d'un désir de changement de condition, permettant à la famille de s'élever socialement. Ce changement

⁴¹ En 1825, Pierre-Antoine Bellangé (1757-1827) cède son atelier à son fils aîné, Louis-Alexandre (1796-1861). Quelques années auparavant, en 1823, l'oncle d'Hippolyte, Louis-François (1759-1827) avait également cédé son affaire à son premier fils, Alexandre Bellangé (1799-1863).

⁴²LETEUX, (Sylvain), *Libéralisme et corporatisme chez les bouchers parisiens (1776-1944)*, Thèse de doctorat de l'université de Lille 3, sous la direction de Jean-Pierre Hirsch, 2005, p.47.

⁴³Arch.Nat.MC. Et LI, liasse 1239, notoriété sur le décès et les héritiers de la veuve Bellangé, 12 frimaire an XI.

de corps de métier fournit par ailleurs un exemple relativement atypique d'évolution, qui contraste avec les habitudes professionnellement endogènes de cette époque⁴⁴.

La situation socio-économique d'Hippolyte Bellangé, durant son enfance et son adolescence, peut être appréhendée à partir de l'étude de la carrière professionnelle de son père. Pierre-Antoine Bellangé et Marie Anne Agnès Quenet s'étaient mariés le 2 décembre 1788 en l'église Saint Sulpice, à Paris. Ce mariage était intervenu quelques semaines après la réception à la maîtrise de Pierre-Antoine. Quelles étaient les origines sociales de la mère d'Hippolyte Bellangé ? Marie Anne Agnès Quenet était issue d'une ancienne famille de menuisiers parisiens⁴⁵. Les archives d'origine concernant ce mariage ont disparu, mais une reconstitution de l'acte a été réalisée en 1873 par un notaire parisien⁴⁶. A cela s'ajoute un autre acte, une sentence du lieutenant du Châtelet de Paris, qui révèle les origines de la jeune femme ainsi qu'une situation familiale éclatée. Ce document révèle également un lien étroit entre la jeune femme et une famille du nom de Boulard. Il s'agissait d'une importante famille de menuisiers parisiens, actifs depuis le règne de Louis XVI⁴⁷.

Quelques semaines avant l'union, la mariée, Marie Anne Agnès Quenet, exerçait une activité d'ouvrière du textile rue de l'Université⁴⁸. Mineure, elle ne pouvait se marier sans le consentement de ses parents. Or, son père, Alexandre Nicolas Quenet, né en 1743, était décédé. Quant à sa mère, Marie Anne Prévost, née en 1744, elle avait disparu plusieurs années auparavant, sans que l'on puisse établir si elle était encore en vie. Par déduction, les parents de la

⁴⁴ LETEUX, (Sylvain), *Op.cit.*, p.50.

⁴⁵ Une famille de maîtres menuisiers du nom de Quenet est recensée à Paris depuis le début du XVIII^e siècle. (Archives Nationales, M.C., ét. XV liasse 384, 4 juillet 1702).

⁴⁶ « Reconstitution de l'état civil parisien », 5 Mil 2006, n°1321 à 1323, Archives Départementales, Paris.

⁴⁷ « Reformation de nom et avis pour mariage Quenet », 26 9bre 1788, Y5172/B, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

⁴⁸ PALLOT, (Bill), *L'art du siège au XVIII en France*, Courbevoie, ACR-Gismondi, 1987, p.24.

jeune fille étaient donc absents juridiquement. Le mariage fut tout de même autorisé grâce à la nomination d'un tuteur. A cette occasion, un conseil de famille avait été réuni pour obtenir l'ouverture d'une tutelle de la part du suppléant du lieutenant civil du Châtelet. Le document cite la présence du frère de la future mariée, Nicolas Alexandre Quenet, qui était alors menuisier chez les Compagnons, et lui aussi mineur lors de ce conseil. Ses parents s'étaient mariés en octobre 1765 et la mère avait disparu du domicile familial vers 1770, soit deux ans après la naissance de sa fille. Nous pouvons en conclure que le frère était probablement né entre 1767 et 1770. Nicolas Alexandre Quenet et sa sœur étaient donc nettement plus jeunes que Pierre-Antoine Bellangé, né en 1757. Une hypothèse se dégage de ces documents : les parents d'Hippolyte Bellangé s'étaient sans doute rencontrés dans le milieu professionnel des artisans menuisiers.

Suite à ce mariage et l'obtention de sa maîtrise, les affaires semblent avoir été florissantes pour l'entreprise de Pierre-Antoine Bellangé. D'après l'étude de Sylvain Cordier, il ne reste qu'un seul document pouvant témoigner de l'activité professionnelle de Pierre-Antoine Bellangé. Il s'agit de l'acte d'union des créanciers d'Antoine-Omer Tallon, émigré pendant la Terreur, qui réunit les factures des artisans et des fournisseurs du financier parisien⁴⁹. Quelques éléments permettent de percevoir le niveau de vie et la position sociale de la famille Bellangé durant l'Empire. Un état des manufactures, rédigé par les services de la préfecture de police du département de la Seine en février 1807, associe à son atelier une somme de 30 000 francs correspondant vraisemblablement au chiffre d'affaire de l'année 1806⁵⁰. Les meubles faits pour l'hôtel du maréchal Berthier furent facturés 5 573 francs, avec une

⁴⁹ CORDIER, (Sylvain), *Op.cit*, p. 32.

⁵⁰ « États des manufactures et autres établissements qui versent leurs produits dans le commerce et qui supposent un certain degré d'industrie, ville de Paris », Février, 1807, F.82 1569, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

augmentation consentie de 1 000 francs. La facture ne représentait certes pas le bénéfice final (il faut en réduire le prix des matériaux et de la main d'œuvre) mais la somme – considérable – pouvait représenter, à l'époque, entre la moitié et le cinquième du prix d'acquisition d'un hôtel particulier parisien. En 1813, Pierre-Antoine Bellangé fournit l'ameublement du salon d'Exercice du département du roi de Rome aux Tuileries. La somme payée par le mobilier impérial fut de 12 000 francs⁵¹. Les années qui allaient suivre furent marquées par l'obtention de son brevet de fournisseur en 1817 et par plusieurs commandes prestigieuses en France et à l'étranger, notamment pour le prince de Condé à Chantilly, pour la présidence des Etats-unis d'Amérique, pour la princesse Adélaïde d'Orléans, pour la comtesse du Cayla, ou encore pour le salon de réception de la duchesse de Berry. Il est intéressant de remarquer que ces commandes prestigieuses provenaient des familles qui formeront plus tard la clientèle régulière d'Hippolyte Bellangé⁵².

Les dernières années du règne de Louis XVIII, en revanche, trahissent une indéniable paupérisation pour le père d'Hippolyte Bellangé. Sylvain Cordier écrit ne pouvoir fournir que des éléments d'hypothèses pour expliquer cette ruine financière, à défaut d'en donner une explication assurée⁵³. La ruine supposée par l'auteur n'était peut-être pas l'unique raison de cette fin de vie modeste. Une mésentente possible entre parents et enfants n'est pas à exclure et pourrait fournir un début d'explication. Pierre-Antoine Bellangé et Marie-Agnès Quenet avaient eu cinq enfants. En 1826, aucun des enfants ne semblait s'être opposé à l'entrée de leurs parents à l'hospice, alors qu'il eût été aisé d'imaginer un placement possible chez l'un d'eux. Seul Hippolyte Bellangé consentit à recueillir sa mère à une date ultérieure, qui ne nous est pas

⁵¹ Soumission de Pierre-Antoine Bellangé, 22 juin 1813, Série O2 689, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

⁵² Voir chapitre « Les commandes privées, de l'élite parisienne à l'élite rouennaise », pp.380-393.

⁵³ CORDIER, (Sylvain), *Op.cit*, p. 50.

connue. Cet emménagement faisait sans doute suite au décès de son père. D'autre part, si le bail du passage au Saulnier, signé par Louis-Alexandre, date de novembre 1826, il est probable que Pierre-Antoine et sa femme vivaient déjà depuis plusieurs mois au moins à l'hospice, puisque c'est à cette adresse qu'ils étaient domiciliés selon l'acte de mariage d'Hippolyte Bellangé⁵⁴. La fin de carrière de Pierre-Antoine Bellangé semble donc avoir été particulièrement morose et essentiellement rythmée par une ruine économique et des conflits familiaux.

L'étude de la vie des membres de cette famille au cours du XIX^e siècle donne à voir que l'entrée des enfants dans le monde de l'ébénisterie n'était pas exclusive d'autres carrières. En effet, hormis l'aîné, les autres membres de cette fratrie avaient pu faire de prospères carrières dans d'autres branches professionnelles. Pierre-Antoine Bellangé ne semblait pas envisager sa famille comme une « dynastie » professionnelle, comme cela était fréquent sous l'Ancien Régime chez d'autres familles issues de la tradition de la menuiserie parisienne. Leur fille aînée, Jeanne-Etiennette, naquit en 1790. Peu de renseignements sont disponibles à son sujet, principalement du fait de la destruction des minutes de l'étude de son notaire en 1871. Les archives révèlent qu'elle avait épousé, le 19 mai 1823, Adrien-Nicolas-Crette, serrurier, en l'église Notre-Dame de Lorette, lequel avait probablement collaboré avec les artisans de la famille Bellangé. Elle décéda à quarante-deux ans, le 1er septembre 1832 à son domicile au 46, rue des Chantereine, actuelle rue de la Victoire⁵⁵. Après Jeanne-Etiennette, Louis-Alexandre vint au monde le 12 août 1797. Il fit carrière en tant que menuisier-ébéniste en reprenant l'affaire familiale. Ils eurent ensuite Joseph-Louis-Hippolyte, né en 1800. Peu après,

⁵⁴ « Contrat de mariage d'Hippolyte Bellangé et Marie-Christine Walter », 24 avril 1826, MC, et. étude LXXXIII Liasse 793, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

⁵⁵ Acte de décès de Jeanne-Etiennette Bellangé, 19 mai 1823, Cat., MC, répertoire de l'étude LXIII, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

suivit une autre fille, Jeanne-Antoinette-Anne. Celle-ci épousa Jean-Antoine Lehaene, marchand de meubles et de bois des Indes, au 41, boulevard Saint-Antoine. Le contrat de mariage fut établi le 24 février 1813⁵⁶. Le dernier fils de Pierre-Antoine Bellangé et de Marie-Anne-Agnès Quenet se prénomma Pierre-Alexandre. Nous ne connaissons pas la date de sa naissance. Aucun document ne permet de se faire une idée de la formation reçue par ce dernier fils. Elle était probablement en rapport avec la chimie ou l'ingénierie. Cette branche professionnelle pourrait expliquer son expatriation, à la fin des années 1830 ou au début des années 1840, vers le Mexique, où il mena une carrière d'homme d'affaire spécialisé dans l'exploitation des mines d'argent, en lien avec l'affermage de la monnaie locale⁵⁷.

De l'ébénisterie aux Beaux-arts

L'acte de naissance d'Hippolyte Bellangé donne comme témoin Joseph Camberlain⁵⁸, un sculpteur parisien. Il témoigne des relations entretenues entre la famille Bellangé et des personnalités issues du monde de la sculpture. Bellangé avait été placé dès son plus jeune âge dans une institution afin d'apprendre à lire et à écrire. Très vite, il y avait montré un goût pour les études. Cette prédisposition incita son père à l'inscrire au lycée Bonaparte. A cette période, l'espoir d'une ascension sociale par le savoir n'était pas encore à exclure pour cette famille de menuisiers prospères. Ce dernier « [...] se risqua donc, mais avec une timidité qui décèle, dans la classe ouvrière, des ambitions

⁵⁶ CORDIER, (Sylvain), *Op.cit.*, p.40.

⁵⁷ CORDIER, (Sylvain), *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸ CAMBERLAIN, (Joseph), (1756-1821), sculpteur français né à Anvers. Il était l'élève de Schobbens. Par la suite, il s'est installé à Paris, avant de retourner aux Pays-Bas, puis sa carrière l'a mené à la cour de Saint-Pétersbourg puis en Géorgie. Il est mort à Tiflis le 31 janvier 1821.

nouvelles et incertaines, à donner à son fils un peu d'éducation »⁵⁹. Le lycée Bonaparte avait été fondé en 1803, à l'initiative de Napoléon Bonaparte par la promulgation de la loi du 11 floréal de l'an X (1er mai 1802). Cet établissement, comme les onze autres lycées créés à la suite de ce décret, avait pour vocation de former l'élite de la nation. Le nom d'Hippolyte Bellangé figure comme ancien élève sur différentes listes d'élèves, livres d'or ou ouvrages consacrés à l'établissement⁶⁰. L'éducation du fils d'un artisan, en ces premières années du XIX^e siècle, ne peut manquer de soulever l'intéressante question du statut social des membres de la famille. La fréquentation des collègues faisait indéniablement évoluer la figure de la famille artisanale parisienne par rapport à ce qu'elle pouvait être au siècle précédent, rompant ainsi avec « la bassesse d'âme » attribuée aux artisans de la ville par les auteurs de l'Encyclopédie. Par ce biais, Pierre-Antoine Bellangé et les siens s'inséraient dans une bourgeoisie prospère, désireuse de manifester sa réussite à travers la qualité de l'éducation de leurs enfants.

Hippolyte Bellangé fréquenta le lycée Bonaparte jusqu'en quatrième. Après avoir épuisé ses ressources pour l'instruction de ce fils cadet, son père l'en retira brusquement, l'empêchant alors de réaliser une scolarité entière. Bellangé dut renoncer à poursuivre ses études pour se mettre à gagner sa vie. Le père « le retira en quatrième et l'écroua dans le commerce »⁶¹. Il fut alors placé en apprentissage chez un négociant raffineur de sucre chez qui, raconte l'artiste :

« ayant copié pendant un moment beaucoup de lettres, comptes courants et autres pièces aussi intéressantes des archives commerciales,

⁵⁹ Wey, (Francis), *Op.cit.*, p.10

⁶⁰ *Centenaire du lycée Condorcet (Bonaparte, Bourbon, Fontanes), 1804-1904* : livre d'or, p.64. LEFEUVE, (Charles), *Histoire du lycée Bonaparte (Collège Bourbon)*, p.137.

⁶¹ WEY, (Francis), *Op. cit.*p.10.

goûté beaucoup d'échantillons de sucre brut, de cassonade, au point d'acquérir pour toute les matières sucrées une horreur que j'ai gardé longtemps, je ne pus m'acclimater, toujours poursuivi par mon désir d'être artiste »⁶².

Bellangé abandonna rapidement cette carrière dans le commerce pour embrasser la profession de peintre. Comme l'écrit Francis Wey :

« Aussitôt, favorisé dans son éclosion par les émanations intellectuelles du collège, la vocation surgit et entre en lutte : lutte patiente, respectueuse, mais résolue, où l'enfant arrive à convaincre son père, qui le conduit par la main à l'atelier de Gros »⁶³.

La carrière artistique d'Hippolyte Bellangé n'était donc pas le résultat d'un dessein familial, dont le but aurait été une élévation sociale de l'artisanat vers les Beaux-arts, mais bien le résultat d'une véritable vocation. L'enfance d'Hippolyte Bellangé semble avoir été heureuse et stable au sein une famille d'artisans prospères. Cet environnement joua certainement un rôle essentiel dans son attirance pour l'art. Ce dernier trait allait l'emporter et le détourner rapidement du destin familial pour l'orienter définitivement vers une carrière de peintre.

⁶² BAYARD, (Emile), *Op.cit.*, p.110.

⁶³ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.10.

L'apprentissage dans l'atelier de Gros, vocation et influences

Au cours de la Restauration, Hippolyte Bellangé décida d'embrasser une carrière d'artiste. En 1818, il intégra l'atelier privé de Jean-Antoine⁶⁴, qui était alors l'un des artistes les plus respectés de l'Académie et le porteur de la « génération nouvelle de peintres »⁶⁵. En ce début de XIX^e siècle, les ateliers privés étaient des espaces de travail et d'apprentissage pour les jeunes artistes. Ils étaient des lieux intermédiaires entre l'ancien atelier artisanal et la salle de cours collectif d'une école publique. Les jeunes gens, comme Hippolyte Bellangé, s'y rendaient pour apprendre leur futur métier d'artiste. La structure d'enseignement des ateliers privés se retrouvait dans d'autres pays d'Europe, comme l'Allemagne. Cependant, la singularité des ateliers français résidait dans leur indépendance vis-à-vis de l'institution académique. Cette situation singulière était l'une des conséquences des bouleversements des institutions d'enseignements artistiques débutés pendant la Révolution⁶⁶.

L'atelier du 3, rue de la Mazarine

L'atelier de Jean-Antoine Gros était un lieu d'enseignement particulier en raison de son origine et de son succès. Durant le premier tiers du XIX^e siècle, il était l'atelier le plus fréquenté et le plus respecté de la capitale parisienne⁶⁷.

⁶⁴ DELESTRE, (Jean-Baptiste), *Gros, sa vie et ses ouvrages*, 2e édition, Paris, Jules Renouard, 1867, p.365.

⁶⁵ ALLARD, (Sebastien), CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Op.cit.*, p.73.

⁶⁶ NERLICH, (France), « Ateliers privés, enjeux et problématiques » dans *Apprendre à peindre, les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2011, p.22.

⁶⁷ Jean-Baptiste Delestre avance qu'entre 1816 et 1836, l'atelier privé du Baron Gros aurait accueilli 496 élèves. Il indique également qu'une liste d'attente dut être créée, en raison du trop grand nombre d'élèves à se présenter.

La raison de ce succès triomphal était notamment son aptitude à assurer une préparation efficace aux concours, en particulier à celui du Prix de Rome. Mais c'était aussi la réputation et le succès personnel du maître qui rendaient son atelier attractif. Gros fut honoré du titre d'académicien en 1816⁶⁸. La renommée du peintre et celle de son atelier avaient sans doute joué un rôle crucial dans l'acceptation du père d'Hippolyte Bellangé de voir son fils embrasser une carrière de peintre. Dans son étude sur les ateliers privés du XIX^e siècle, France Nerlich rappelle que le choix de l'atelier, qui dépendait en grande partie des conditions sociales et économiques de l'élève⁶⁹, était une décision cruciale pour un jeune artiste. A cette époque, Hippolyte Bellangé baignait dans une relative aisance financière, grâce aux florissantes affaires commerciales du père⁷⁰. Cet entourage familial prospère eût dû permettre au jeune homme de s'intégrer facilement dans la sphère artistique. Cependant, les craintes et les réticences de son père produisirent l'effet inverse. Dans son étude biographique, Francis Wey indique que le père d'Hippolyte Bellangé n'était pas, dans un premier temps, favorable au souhait de son fils. Cependant, il s'était heurté à une telle détermination de la part du jeune peintre qu'il se trouva rapidement dans l'obligation de céder aux souhaits professionnels de son fils⁷¹.

L'atelier des élèves de Gros était situé dans les bâtiments mêmes du Louvre, au n°3 de la rue Mazarine, dans la cour de l'Institut⁷². L'atelier était idéalement situé à deux pas de l'École des Beaux-arts et du Louvre. Chaque élève devait payer vingt francs par mois pour assister aux leçons du maître⁷³. Cette charge couvrait les dépenses liées au modèle, au matériel et aux frais

⁶⁸ LABAT-POUSSIN, (Brigitte), *Archives de l'École nationales supérieures des beaux-arts et de l'école supérieure des arts décoratifs*, Paris, archives nationales, 1978, p.34.

⁶⁹ NERLICH, (France), *Op.cit.*, p.31.

⁷⁰ CORDIER, (Sylvain), *Op.cit.*, p.40.

⁷¹ WEY, (Francis), *Op. cit.*, p.10.

⁷² TRIPIER LE FRANC, (Justin), *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre*, Paris, J. Martin, 1880, p.503.

⁷³ TRIPIER LE FRANC, (Justin), *Ibidem*, p.503.

de fonctionnement. Cependant, selon Jean-Baptiste Delestre, ancien élève de Gros, « un tiers, au moins, des élèves ne payait pas d'honoraires au professeur. Il en avait exempté, de droit, ceux qui remportaient des médailles et des prix à l'école des Beaux-arts et ceux dont la fortune était insuffisante »⁷⁴. Il est impossible de savoir si Hippolyte Bellangé avait été exempté de ces frais, car les comptes de l'atelier de Gros ne sont pas mentionnés aux Archives nationales. L'entrée dans l'atelier était conditionnée aux mérites artistiques. Ces qualités étaient jugées par le maître au cours d'un examen préparatoire. L'élève aspirant pouvait aussi bénéficier d'une recommandation émanant d'une personnalité issue de la sphère artistique⁷⁵. Jean-Antoine Gros ne prêtait pas attention à l'origine sociale de ses apprentis. Il n'en prêtait pas non plus à leurs préférences matérielles. Les futurs sculpteurs, graveurs étaient aussi bien accueillis que les aspirants peintres. La structure suivait le fonctionnement typique d'un atelier privé de cette période : les portes étaient ouvertes du lundi au samedi, dès sept ou huit heures du matin selon la saison, et se refermaient à midi ou à une heure. Le maître allait tous les jours voir ses élèves aux alentours de onze heures et donnait sa leçon pendant deux heures⁷⁶. L'après-midi, les élèves se rendaient généralement au Louvre pour copier les maîtres anciens, ou à l'École des Beaux-arts pour ceux qui avaient réussi le concours d'entrée.

⁷⁴ DELESTRE, (Jean-Baptiste), *Op.cit.*, p.308.

⁷⁵ TRIPIER LE FRANC, (Justin), *Op.cit.*, p.504.

⁷⁶ TRIPIER LE FRANC, (Justin), *Ibid.*, p.503.

L'héritage davidien

L'atelier privé de Jean-Antoine Gros possédait une particularité : celle d'être l'ancien atelier de Jacques-Louis David⁷⁷. Il est important de mentionner cette transmission, car elle est la clef des principes généraux de l'enseignement de Jean-Antoine Gros. L'enseignement reçu par Hippolyte Bellangé suivait le déroulement traditionnel de l'apprentissage du dessin : pratique intensive de la copie d'après des modèles en deux dimensions, puis d'après la bosse, et enfin d'après la nature, avant le passage à la peinture. Justin Tripier le Franc indique



Fig. 3 Auguste Massé, *Intérieur de l'atelier de Gros*, 1824,
Paris, Musée Marmottant

que la disposition spatiale du collège des Quatre-Nations permettait d'organiser les groupes d'élèves en fonction de leur niveau et de les faire travailler en commun, mais à des tâches différentes et progressives⁷⁸.

⁷⁷ DELESTRE, (Jean-Baptiste), *Op.cit.*, p. 200 : En 1816, David fut contraint à l'exil pour avoir soutenu Napoléon lors des Cent-Jours. Alors que son ancien élève Antoine-Jean Gros agissait comme son homme de confiance, David ne lui a pas confié la charge de son atelier d'enseignement. Il semble que le maître ait laissé ses élèves sans la moindre directives ou recommandation, espérant peut-être encore pouvoir rapidement revenir dans sa patrie. L'exil du maître se prolongeant, ses élèves décidèrent d'aller trouver Gros pour lui demander de reprendre l'atelier. L'ancien élève accepta cette proposition par déférence envers son maître et en attendant son retour.

⁷⁸ TRIPIER LE FRANC, (Justin), *Op.cit.*, p.503.

Le tableau *Intérieur de l'atelier de Gros* d'Auguste Massé rend compte du fonctionnement de ce lieu d'enseignement (fig.3). Il représente l'atelier du Baron Gros avec le portrait du maître occupé à la correction d'un essai et celui de ses élèves en train de s'exercer à l'étude du modèle vivant⁷⁹. Le dôme de l'Institut est visible à l'arrière-plan, par l'ouverture de la fenêtre. Sur les murs de l'atelier, sont accrochés le portrait de David en médaillon couronné de lauriers (que Gros avait fait exécuter à ses frais), ainsi que la palette du maître des *Sabines*. Dans son étude sur la représentation des regroupements d'artistes, Alain Bonnet note que la présence du professeur dans une composition représentant un atelier d'élèves est une donnée très rare, mais qu'elle joue dans cette œuvre un rôle important, car elle doit être comprise comme un effet de filiation, nettement affirmé par la présence de David, le maître absent, et par celle de l'Institut, symbole de la tradition. David et Gros sont liés l'un à l'autre par les cordes qui servent à soutenir la pose du modèle. Pour Alain Bonnet, Jean-Antoine Gros joue dans cette composition le double rôle de l'élève de David et du maître de ses élèves, s'inscrivant ainsi dans le fil d'une histoire interrompue par les aléas de la vie publique⁸⁰.

David avait instauré la pratique quotidienne du dessin d'après la nature et Gros avait conservé ce principe d'enseignement.

« La pose du modèle commençait à huit heures du matin et finissait à une heure ; mais Gros conservait souvent le modèle hors des heures convenues et jusqu'à ce qu'il eût complètement terminé sa leçon »⁸¹.

⁷⁹ Il est possible de reconnaître : Blanchard, Brun, Daubigny, Julien, Langlois, Larivière, Numa, Pérignon, Saligot, Wattier l'ainé et Wattier le jeune.

⁸⁰ BONNET, (Alain), *Artistes en groupe, la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p.71.

⁸¹ TRIPIER LE FRANC, (Justin), *Op.cit.*, p.504.

Au sein de cet atelier, le jeune Hippolyte Bellangé avait donc reçu un enseignement des plus classiques, puisque les deux grands principes de l'enseignement « davidien », nature et antique, se retrouvaient dans l'enseignement prodigué par Gros. David recommandait à ses élèves d'étudier l'antique à partir des moulages des sculptures classiques telles que l'*Apollon du Belvédère* ou le *Gladiateur Borghèse*⁸². Par ailleurs, il emmenait ses élèves au Louvre pour leur faire découvrir les maîtres anciens. Ainsi, en reprenant l'atelier de son maître, Gros avait aussi repris ses méthodes d'enseignement.



Fig.3 Baron Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, 1808, Paris, Musée du Louvre

Depuis Bruxelles où il était exilé, David s'efforçait en effet de maintenir le contrôle sur son « école », en s'assurant que Gros suivait ses recommandations, tant pour sa propre carrière que pour son enseignement. Cette situation déboucha sur un enseignement dont la teneur était sclérosée, paradoxale et parfois même contradictoire. Les leçons que Gros dispensait étaient celles qu'il avait lui-même reçues de son maître⁸³. Il disait souvent à ses élèves de penser à David, même si, de temps en temps, il égrenait des

⁸² DAVID, (Jules), *Le peintre Louis David, 1743-1825, Souvenirs et documents inédits*, Paris, Victor Harvard, 1887, p.494.

⁸³ ESCHOLIER, (Raymond), *Op.cit.*, p.19.

conseils à l'opposé des doctrines davidiennes, en conseillant par exemple de « procéder par ensemble de mouvements, de longueurs, de lumière et d'ombre, par ensemble d'effets »⁸⁴. Pour Eugène Delacroix « la reprise de l'atelier de David signa le début du long naufrage de Gros »⁸⁵. Pour cause, si Gros avait connu une carrière exemplaire sous le Premier Empire – en particulier dans le genre de la peinture de bataille – il se considérait également comme un élève « dissident » de David, à qui il vouait paradoxalement une admiration profonde.

Les préceptes de David étaient le dessin, le nu et l'antique. Sous l'Empire, Gros était allé à l'encontre des principes de son maître. Les principes de sa peinture étaient la couleur, le costume moderne et l'actualité contemporaine. *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* (fig.3) est une illustration parfaite des principes développés par Gros. En reprenant l'atelier, Gros s'était volontairement replacé sous la tutelle de son maître, qui usa de son ascendant pour en faire son porte-parole auprès des élèves. David avait fait de la fidélité de son ancien élève le programme même de l'atelier, lui confiant la préservation de ses étudiants. Il avait en somme fait de son ancien élève son héritier : « Vous êtes destiné à finir ce que j'ai commencé, vous réussirez, acceptez-en le présage »⁸⁶. Puis, il avait replacé Gros dans la posture de l'élève en lui indiquant la manière de mener sa propre carrière. Outre cette mission, David intervenait avec insistance sur le contenu de la production personnelle du nouveau maître, tout en négligeant complètement le genre et le style qui faisaient son succès. Le maître de *Jaffa* finit alors par abandonner la peinture de bataille pour se consacrer à la peinture traitant de sujets antiques. *Bacchus et Ariane* (fig.4) est un exemple des tableaux exécutés par Gros durant cette période. Ce tableau a été produit dans un style néoclassique très éloigné du

⁸⁴ ESCHOLIER, (Raymond), *Op.cit.*, p.19.

⁸⁵ ALLARD, Sébastien et CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Op.cit.*, p.122.

⁸⁶ O'BRIEN, (David), *Op.cit.*, p.205.

style mouvementé et coloré développé par l'artiste durant l'Empire.

Au fil de leur correspondance, David reprenait Gros sur chaque aspect de sa carrière, tandis que ce dernier perdait peu à peu confiance en son talent. Ce poids écrasant explique pourquoi Gros tenta tout au long de sa carrière de faire revenir David de Bruxelles⁸⁷. Gros avait pourtant tenté d'endosser le rôle d'héritier que David voulait le voir jouer, mais en vain.

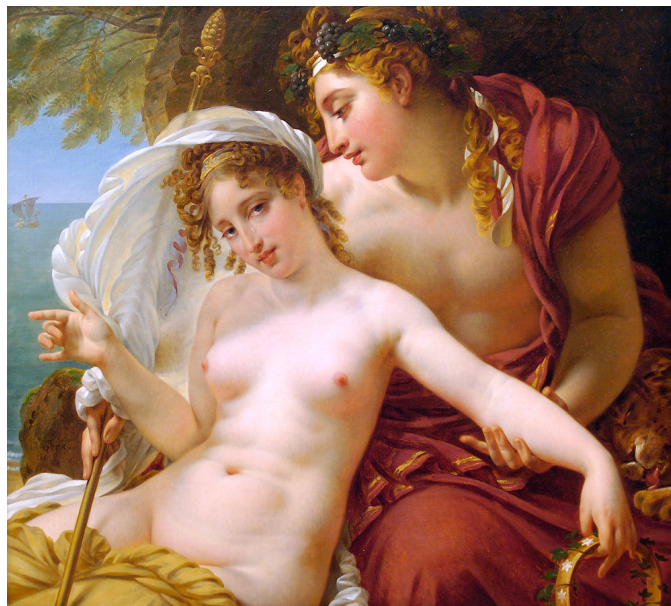


Fig.4 Baron Antoine-Jean Gros, *Bacchus et Ariane*, 1821, Ottawa, National Gallery of Canada

Il échoua à transmettre les principes de David et à les appliquer à sa propre peinture. Sans doute était-ce aussi cette incapacité à s'émanciper de la tutelle de David, à la fois en tant que peintre et qu'enseignant, qui allait peu à peu le conduire vers sa propre perte. Au fil des années, son atelier se vidait, ses peintures de style néoclassique n'étaient plus d'actualité et étaient particulièrement attaquées par la critique. En voulant suivre les préceptes de

⁸⁷ O'BRIEN, (David), *Op.cit.*, p.206 : A l'enterrement de Girodet, Gros prononça ces quelques mots : « Pour moi non seulement je ne suis pas en position de pouvoir diriger l'École maintenant, mais j'avouerai de plus que je m'accuse d'avoir été peut-être le premier à donner le mauvais exemple en ne mettant pas assez de sévérité dans le choix de mes sujets et dans l'exécution de mes ouvrages. » Ceci montre à quel point il se sentait coupable du dévoiement de la peinture d'histoire française.

David, l'artiste avait renié son style personnel et avait perdu le public qui l'avait adulé durant l'Empire. Un matin de juin 1835, Gros mit fin à ses jours en se jetant dans la Seine. Si, dans son rôle d'enseignant, Jean-Antoine Gros avait transmis un style et des sujets éloignés de son domaine de prédilection, c'est-à-dire l'épopée napoléonienne, seules ses œuvres de jeunesse devinrent des modèles pour la génération des artistes romantiques.

Bellangé semble avoir été traité avec indulgence par Gros, à la différence de nombre de ses condisciples d'atelier, poussés par leur maître sur le chemin de l'École des Beaux-arts et du Prix de Rome. Gros ne cherchait pas à contrarier le talent naturel du jeune homme en le contraignant aux exercices académiques, mais l'encouragea à poursuivre dans la voie de la peinture de bataille et du sujet militaire. Bellangé n'intégra pas l'École des Beaux-arts et ne se présenta jamais pour le Prix de Rome⁸⁸. Ce parcours d'enseignement était très courant pour un artiste de cette époque. Le *cursus honorum*, à savoir la préparation et la participation aux concours académiques, particulièrement au Prix de Rome, ne concernait en réalité qu'une faible partie des peintres du XIX^e siècle. En effet, un grand nombre d'artistes ayant exposé au Salon n'étaient pas inscrits à l'École des Beaux-arts et ne participaient pas à ses concours⁸⁹. De jeunes peintres, comme Hippolyte Bellangé, s'étaient contentés d'un apprentissage au sein d'un atelier privé, car ce *cursus honorum* n'apparaissait plus comme la seule voie vers la réussite. Le Salon et l'espace public offraient, à ce moment, des possibilités nouvelles que les artistes avaient su saisir. La question de la professionnalisation de l'enseignement artistique est sans doute centrale pour comprendre la complexité des enjeux de ces lieux de formations privés.

⁸⁸ Hippolyte Bellangé n'est pas entré à l'école des Beaux-arts. Il n'est pas mentionné dans les dossiers des anciens élèves des archives de l'école.

⁸⁹ SOFIO, (Séverine), « L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! », dans *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, thèse de doctorat, sous la direction de Frédérique Matonti, Ecole des hautes études en science sociales, 2009, pp.387-390.

Apprendre à peindre revenait non seulement à apprendre le métier, mais aussi à comprendre les rouages du marché économique de l'art, les demandes du public, les niches lucratives, la dépendance des réseaux. De nombreux peintres, qui passaient par les ateliers privés du XIX^e siècle, n'allaient plus rechercher la reconnaissance par l'Académie, mais par le public. Le Salon était devenu une véritable instance d'accréditation qui permettait à des artistes comme Hippolyte Bellangé de lancer leur carrière. Les peintres d'histoire apprirent alors à se passer de la légitimation de l'Académie comme, avant eux, les peintres de genre mineur.

Les compagnons d'atelier



Fig. 5, Louis-Léopold Boilly, *Elèves de l'atelier du baron Gros*, 1820, Paris, Musée Carnavalet

En intégrant l'atelier privé des élèves de Gros, Hippolyte Bellangé se retrouva au milieu d'un grand nombre de jeunes élèves, parmi lesquels de futurs grands artistes romantiques tels Delaroche, Bonington, Robert Fleury, Roqueplan, Lami, ou le sculpteur Bayre, et se lia d'une amitié durable avec Nicolas-Toussaint Charlet. Il apparaît ainsi sur le panneau des *Elèves du Baron Gros en 1820*, réalisé par Louis-Léopold Boilly. Bellangé est le numéro 23, en

bas à gauche du tableau (fig.5). Cette « œuvre souvenir », est un témoignage des liens confraternels qui unissaient les jeunes artistes, mais était aussi un exercice traditionnel des ateliers privés⁹⁰.

Sous l'Empire, Gros avait insufflé un nouvel élan à la peinture d'histoire en se délivrant des préceptes néoclassiques. Ses chefs-d'œuvre étaient devenus les fers de lance des jeunes artistes romantiques. Cette génération allait se réclamer de lui. Paradoxalement, ce fut à ce moment que Gros abandonna la peinture militaire pour s'adonner à une peinture d'histoire pétrie des préceptes néoclassiques. La position en quelque sorte « schizophrène » de Gros pourrait expliquer la lente fracture qui allait s'opérer entre ses élèves et lui. Cependant, Hippolyte Bellangé resta tout au long de sa vie profondément attaché à l'enseignement et à l'héritage de Gros, et cela, même après la disparition du maître. Ce sentiment d'attachement est évoqué dans une lettre adressée à Francis Wey en 1861 :

« Quant à Gros, dont j'ai eu le bonheur de recevoir les leçons, la postérité à commencé par lui, sa gloire va grandissant ; mais hélas ! Sa succession est toujours vacante ! Nous faisons de petites choses sur des toiles de trente pieds ; le Poussin en faisait d'immenses sur des toiles d'un mètre »⁹¹.

À partir des peintures produites par Gros sous l'Empire, Bellangé avait formulé des propositions nouvelles dans le domaine du sujet moderne, en particulier dans celui de la peinture de bataille. Au même titre que ses condisciples, il exposa régulièrement ce genre de peinture au Salon de Paris.

⁹⁰ BONNET, (Alain), *Op.cit.*, p.67.

⁹¹ ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*, p.4.

CHAPITRE II. Les débuts parisiens (1823-1836)

Les compagnons de jeunesse

L'amitié tenait une place de choix dans la vie d'Hippolyte Bellangé. Certaines des rencontres qu'il fit au cours de sa carrière se révélèrent décisives et exercèrent une influence non négligeable sur son œuvre. Ce chapitre, centré sa première période parisienne, de son entrée dans l'atelier de Gros en 1818 à son déménagement en Normandie en 1837⁹², évoquera les amitiés nouées avec ses compagnons d'atelier, ainsi que ses rencontres plus tardives avec d'autres de ses contemporains. Bien que Bellangé fût resté fidèle à ses premières amitiés développées au sein de l'atelier, il sut élargir le cercle de ses connaissances auprès d'autres artistes romantiques de son temps, tels Théodore Géricault, Horace Vernet, David d'Angers et Auguste Raffet.

Une jeunesse romantique

Au cours de sa formation, Hippolyte Bellangé avait noué des liens de vive amitié avec de futurs grands peintres romantiques comme Paul Delaroche⁹³, Eugène Lami⁹⁴, ou le petit groupe d'Anglais venus travailler à Paris que

⁹² ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.14.

⁹³ DELAROCHE, (Paul) (1797-1856), était un peintre français. Élève de Watelet, puis de Gros. Il débuta au Salon de 1822, avec une toile intitulée *Joas sauvé par Josabeth* (musée de Troyes), qui lui valut les compliments de Théodore Géricault. Il exposa ensuite régulièrement au Salon et s'illustra avec des peintures d'histoire à tendance anecdotique, comme *le Supplice de Jane Grey* (1834, Londres, National Gallery), ou *l'Assassinat du duc de Guise* (1835, Chantilly, musée Condé). Il est aussi l'auteur du célèbre *Bonaparte franchissant les Alpes* (1848, Louvre).

⁹⁴ LAMI, (Eugène), (1800-1890), était un peintre et lithographe français. Elève de Gros. Il débuta au Salon de 1824 avec une peinture sombre et épique, *le Combat de Puerto da Miravete* (Versailles). Il s'illustra par la suite en tant que peintre de scène de genre. Il était l'historiographe de la société élégante de Paris et de Londres. Il était aussi un lithographe et un illustrateur fécond spécialisé dans le dessin de mode et la vie parisienne.

constituaient Richard Parkes Bonington⁹⁵ et les frères Fielding.⁹⁶ Ces liens avaient perduré au-delà de l'atelier, comme le prouve le voyage qu'Hippolyte Bellangé, Eugène Lami et Paul Delaroche firent ensemble en Grande-Bretagne⁹⁷. Ce séjour fut l'occasion pour les trois camarades de retrouver leurs homologues anglais et d'appréhender le milieu artistique londonien. Les artistes anglais avaient une influence non négligeable sur la jeune génération romantique, qui s'était empressée d'adopter et de reproduire leurs techniques de production⁹⁸. En s'installant à Paris, Bonington et Fielding avaient apporté avec eux leur goût pour l'aquarelle, technique très ancienne mais guère utilisée par les artistes français depuis plusieurs décennies. Ce furent eux qui initièrent des artistes comme Hippolyte Bellangé, Nicolas-Toussaint Charlet ou Théodore Géricault à cette technique. L'aquarelle fut une découverte capitale pour Hippolyte Bellangé, comme le prouvent les centaines d'aquarelles qu'il avait produites durant toute sa carrière.

Dès ses débuts, Hippolyte Bellangé se révéla un artiste touche à tout qui développait son art sous diverses formes et techniques. Il savait aussi bien manier les couleurs d'une huile sur toile que celles d'une aquarelle. La période moderne, cependant, n'eut de cesse de déconsidérer l'aquarelle. Au début du XIX^e siècle, les artistes furent nombreux à redécouvrir et pratiquer cette

⁹⁵ BONINGTON, (Richard Parkes), (1802-1828), était un peintre britannique. Il s'était formé dans l'atelier du peintre Louis Francia, aquarelliste de renom. Par la suite, il s'était installé à Paris pour poursuivre son apprentissage dans l'atelier de Gros. Grand voyageur, il visita entre 1821 et 1826 le nord de la France, la Belgique, l'Italie du Nord et Venise. De ces voyages, il retint les paysages qui furent sa principale source d'inspiration. L'art de Bonington avait contribué au développement du goût pour l'aquarelle "à la manière anglaise" dans la France de la Restauration.

⁹⁶ FIELDING, (Copley), (1787-1855), était un aquarelliste britannique. Il fut rapidement considéré comme l'un des plus célèbres aquarellistes de son temps. Il exposa à partir de 1810, principalement à la Old Water Colour Society. En 1824, il participa avec Constable et Bonington au Salon de Paris et y reçut une médaille d'or. Son œuvre est presque exclusivement dédiée au paysage.

⁹⁷ « Séjour en Angleterre », Registre d'embarquement pour l'Angleterre, 14 août 1824, n° d'embarquement 2114 à 2116, 2J 20, Archives Communales de Calais.

⁹⁸ *L'aquarelle en France au XIX^e siècle, dessins du musée du Louvre* : (Paris, Musée du Louvre, juin à septembre 1983), cat, expo, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p.6.

technique. Le renouveau de l'aquarelle en France au XVIII^e siècle avait été importé de l'Angleterre, où elle était devenue une sorte « d'art national »⁹⁹, avec son institution officielle, la Watercolour Society, créée en 1804. À la chute de l'Empire, le blocus continental ordonné par Napoléon contre l'ennemi anglais fut levé. Cette décision permit aux deux pays d'intensifier leurs relations diplomatiques, de rétablir les échanges commerciaux et redévelopper leurs échanges artistiques. De nombreux artistes profitèrent de cette ouverture diplomatique pour voyager à nouveau entre la France et l'Angleterre. De ces séjours, les artistes ramenaient les modes et les innovations artistiques du pays où ils avaient séjourné. La redécouverte de l'aquarelle par les artistes français est un exemple de ces transferts artistiques qui s'étaient mis en œuvre à cette période. La technique connut un engouement sans précédent chez les artistes français. La frénésie fut décrite par Charlet :

« Bonington, Anglais d'origine, mais ayant étudié en France, porta dans son temps l'aquarelle à son plus haut degré d'habileté. J'ai vu de lui une aquarelle, de neuf pouce sur six, qui avait été vendue trois mille six cents francs. C'était un effet de soleil, un dessin entièrement clair ; un seul groupe d'arbres formait la masse brune opposée à la lumière, et cette lumière, la traversant en quelques parties, venait scintiller sur l'eau : c'était un vrai Claude Lorrain. Plusieurs artistes après Bonington, MM. Decamps, T. Johannot, H. Vernet, Bellangé, P. Delaroche, etc, etc, ont fait des aquarelles très recherchées lors de la fureur des albums. Moi-même j'en ai fait quelquefois d'assez heureuses ; j'en ai vendu jusqu'à quinze et dix-huit cents francs, bon nombre à mille et à cinq cents francs »¹⁰⁰.

⁹⁹ *L'aquarelle...Op.cit.*, p.6.

¹⁰⁰ LA COMBE, (Joseph-Félix Leblanc de), *Op.cit.* p.90.

Hippolyte Bellangé n'échappa pas à cette mode puisque, dès ses débuts, le jeune homme se mit à utiliser cette technique avec assiduité.

Aucune des aquarelles signées et datées d'Hippolyte Bellangé n'est, à notre connaissance, antérieure à 1821. *Le soldat et la marchande de marrons* (fig.6) et *Chasseurs à cheval devant la garde impériale* (fig.7) peuvent être considérées comme les toutes premières aquarelles du peintre. Elles sont conservées par le musée des Beaux-arts de Rouen et le musée Fabre à Montpellier. Leur datation permet de prendre conscience de l'importance de ces deux aquarelles dans notre connaissance de l'œuvre du peintre. Ces deux aquarelles inédites ne sont pas mentionnées dans le catalogue de Jules Adeline, l'auteur faisant débiter son inventaire à partir de 1822¹⁰¹.



Fig. 6 Hippolyte Bellangé, *Le soldat et la marchande de marrons*, 1821, aquarelle, Rouen, Musée des Beaux-arts de Rouen

Fig. 7 Hippolyte Bellangé, *Chasseurs à cheval devant la garde impériale*, 1821, aquarelle, Montpellier, Musée Fabre

¹⁰¹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.101.

Conçues comme des œuvres en soi, ces feuilles, d'une veine souvent caustique, appartiennent à un type d'aquarelles à sujet militaire. Grâce à elles, Bellangé avait su se faire connaître du public, à la même époque que celle où il faisait ses débuts en lithographie, c'est-à-dire avant même de rencontrer ses premiers succès en tant que peintre. L'artiste, sous l'impulsion de Bonington, était alors stimulé par la vogue fulgurante que la technique rencontrait auprès du public.

Nicolas-Toussaint Charlet : le camarade d'une vie



Fig. 8 Hippolyte Bellangé, Portrait de Nicolas-Toussaint Charlet, dans Leblanc de La Combe, (Joseph-Félix), *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique*, 1856, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Outre les amitiés citées précédemment, la rencontre la plus importante pour Hippolyte Bellangé fut sans doute celle de Nicolas-Toussaint Charlet, pourtant de huit ans son aîné, mais dont l'influence allait se révéler déterminante pour la suite de son parcours artistique. Hippolyte Bellangé et Nicolas-Toussaint Charlet avaient très rapidement noué une relation solide. À de nombreuses reprises, l'artiste évoqua lui-même cette profonde amitié mutuelle à travers le souvenir de leurs rencontres au cabaret¹⁰² :

« Haguelon était un traiteur du quartier de la Halle-aux-Draps, renommé pour la qualité de ses vins. C'était là que nous allions à peu près deux fois par semaine faire de la philosophie transcendante, après avoir exploré toute la ligne des boulevards, les escamoteurs, les parades, les

¹⁰² Notes de Bellangé intégrées au texte du colonel de la Combe. Lorsque le colonel entreprend de rédiger la biographie de Charlet, il demande à Hippolyte Bellangé, dont il était aussi l'ami de lui fournir la correspondance qu'il a pu entretenir avec Charlet. Hippolyte Bellangé accepta cette proposition et en profita, pour révéler certaines anecdotes concernant son défunt ami.

chevaux de bois et autres industries fourmillant alors sur les boulevards du Temple et Beaumarchais. Nos soirées se terminaient presque toujours par une séance aux Funambules dont nous connaissions à fond le répertoire »¹⁰³.

Selon Francis Wey, la première cause de cette amitié sincère reposait sur leur commune admiration pour la figure de Napoléon Bonaparte et leur profond respect pour la production plastique de Théodore Géricault. Les deux hommes possédaient aussi une sensibilité politique commune. Ils partageaient en effet la même vision d'un bonapartisme teinté de patriotisme.

Cependant, Jules Adeline révèle que, « de l'aveu même de Bellangé, Charlet était un flâneur de la plus belle espèce, flâneur sans volonté, sans intentions arrêtées, toujours prêt à marcher où le caprice le portait, acceptant toutes les propositions, se laissant attirer par tous les accidents imprévus »¹⁰⁴. A l'inverse, écrit-il « Hippolyte Bellangé était d'un caractère plus calme, bien plus enclin au travail dans son atelier qu'à la recherche du bon mot ou de la bonne situation »¹⁰⁵.

Charlet décrivait le caractère de son ami de la manière suivante :

« Je me félicite de te voir heureux et calme au milieu de ton aimable famille, dont le personnel, y compris ton chien, compte quatre cent trente-deux ans de vertu¹⁰⁶ ».

Pour comprendre cela, notons que Charlet était plutôt de la génération de Géricault, tandis que Bellangé était plutôt de celle de Delacroix, Charlet et Géricault étaient nés respectivement en 1792 et 1791, Bellangé et Delacroix

¹⁰³ LA COMBE, (Joseph-Félix Leblanc de), *Op.cit.*, p.190.

¹⁰⁴ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.78.

¹⁰⁵ ADELIN, (Jules), *Ibidem*, p.78

¹⁰⁶ LA COMBE, (Joseph-Félix Leblanc de), *Op.cit.*, pp.32-34.

en 1800 et 1798. La différence, d'apparence minime, compta énormément dans la relation entre Géricault et Delacroix, comme elle compta dans la relation entre Charlet et Bellangé. L'ami, qui était aussi un aîné, devenait, de ce fait, un maître. Près de lui, l'artiste plus jeune redécouvrait une façon de créer libérée des dogmes académiques.



Fig. 9, Hippolyte Bellangé et Nicolas-Toussaint Charlet, *Une halte aux Pyrénées*, 1833, Collection particulière

Charlet possédait un caractère quasi compulsif et pratiquait le dessin d'un seul jet, sous le coup d'une inspiration claire et définitive¹⁰⁷. La personnalité de l'artiste avait rapidement été repérée par Gros, qui orienta alors la profession de son élève en le poussant à poursuivre sa carrière, non pas en tant que peintre, mais en tant que lithographe. « Allez, travaillez seul,

¹⁰⁷ JAGOT, (Hélène), « Nicolas-Toussaint Charlet en son temps » dans Charlet, aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845 : (La Roche-sur-Yon, octobre 2008-janvier 2009, puis Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul Marmottan, mars- juin 2009), cat.expo., Paris, 2008, p.19.

suivez votre intuition, abandonnez-vous à votre caprice, vous n'avez rien à apprendre ici »¹⁰⁸.

Dès 1817, Charlet fut introduit par le maître auprès de l'éditeur Charles de Lasteyrie, chez qui il apprit la technique de la lithographie. Hippolyte Bellangé fut lui aussi rapidement initié à cette technique par le biais de son ami, qui l'avait introduit auprès de ses éditeurs. L'influence de Charlet est particulièrement visible dans certaines feuilles de Bellangé. Il est probable qu'Hippolyte Bellangé ait été très rapidement séduit par cette technique car, à l'opposé du laborieux travail du graveur académique, elle permettait à l'artiste d'assouvir sa fièvre créatrice et de voir son œuvre aussitôt publiée et diffusée. L'amitié artistique de Charlet et de Bellangé allait en fait bien au-delà d'un simple engouement pour une innovation technique. Imprégnées de leur siècle, leurs œuvres, teintées d'une certaine mélancolie, parfois même d'amertume, donnaient à voir une même, ou du moins proche, vision de la réalité. Elles offraient également une dimension de critique sociale et politique, et exaltaient la nostalgie de l'épopée napoléonienne. Le décès de Charlet, le 30 décembre 1845, précédée d'une longue maladie, affecta profondément Bellangé. Par la suite, Hippolyte Bellangé n'eut de cesse d'acquérir des dessins et gravures de son défunt ami. De nombreuses estampes de Charlet, et surtout l'esquisse *Une halte aux Pyrénées* (fig.9), qu'ils avaient réalisé ensemble, figurent dans le catalogue de la vente organisée après la mort de Bellangé¹⁰⁹.

Cet inventaire rend visible l'attachement du peintre envers l'enseignement et l'héritage de son ami. L'artiste évoqua ce sentiment dans une lettre adressée à Francis Wey en 1861 :

¹⁰⁸ Paroles du Baron Gros rapportées dans La COMBE, (Joseph-Félix Leblanc de), *Op.Cit*, p.12.

¹⁰⁹ Catalogue de la vente qui aura lieu, par suite du décès de HIPPE BELLENGE, Hôtel Drouot Salle n°8, Paris, J. Claye, 1867, p.44.

« Quand la raison aura fait bon marché de ce préjugé qu'il n'était qu'un talent du moment et des circonstances, on reconnaîtra qu'il a dépensé dans sa vie d'artiste plus de verve, d'esprit, de sentiment surtout, qu'il n'en faudrait pour alimenter une cinquantaine d'artistes contemporains ; et Charlet restera une des cinq à six personnalités qui, dans l'art, survivront à notre époque »¹¹⁰.



Fig. 10, Hippolyte Bellangé, *Apothéose de Charlet*, 1846, lithographie, Paris, Collection particulière

À la mort de l'artiste, Hippolyte Bellangé réalisa une lithographie, *L'Apothéose de Charlet* (fig.10), en son honneur. Au centre de la composition figure un buste en marbre de son ami. Celui-ci est entouré par le peuple français, venu rendre hommage à l'artiste qu'il vient de perdre. Par cette illustration, Bellangé a habilement honoré la mémoire de son ami. Les différentes figures qui peuplent cette composition sont les personnages qui jalonnent les peintures et les lithographies de Charlet : vétéran invalide, écoliers, soldats et grognards de l'Empire rendent hommage à l'artiste qui avait su les rendre visibles au sein de ses illustrations.

¹¹⁰ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.4.

Un fidèle camarade

Les débuts de Bellangé dans la carrière artistique étaient marqués par des ennuis d'argent. Constamment à la recherche de menus travaux qui lui permettaient de couvrir ses maigres besoins, il mena durant les premières années de sa carrière la vie besogneuse d'un « rapin ». Jules Adeline évoque brièvement cette période dans la biographie du peintre :

« Les croquis, les aquarelles, les sépias médiocrement achetés par des marchands, furent donc pour Bellangé, comme d'ailleurs pour la plupart des artistes, au début de leur carrière, les premières et indispensables ressources qu'il dut tirer de son talent. Indépendamment de ces aquarelles, il fit même des dessins qui, défigurés par les procédés de lithographie encore inhabiles, furent employés à la décoration par impression des assiettes en terre de pipe »¹¹¹.

À ce jour, ces faïences restent introuvables, selon le biographe. Au cours de ces années, Hippolyte Bellangé participa également à l'illustration de cartes récréatives pour le compte de l'éditeur Armand-Gustave Houbigant. L'ensemble des dessins originaux est actuellement conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France¹¹². Cet intérêt pour la lithographie n'était, dans un premier temps, pas anodin puisqu'il avait permis au jeune artiste sans fortune personnelle de vivre et d'asseoir une première réputation. En 1822, alors qu'il ne pouvait plus dépendre totalement de sa famille, Hippolyte Bellangé s'installa dans un petit atelier au 9, rue Childebert à Paris. Après son succès au Salon de 1824, il avait fiévreusement poursuivi la voie qu'il s'était tracée

¹¹¹ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.5.

¹¹² Voir Annexe 9 « Cartes récréatives », p.546.

et, durant les années qui s'écoulèrent, il parvint à équilibrer une vie de forcené du pinceau. Cette même année, il s'installa dans un nouvel atelier au 11, rue de l'Abbaye. Travaillant d'arrache-pied afin d'être présent au Salon, il s'échappait parfois de son quartier pour des parties de campagne, des soirées musicales, des spectacles aux Italiens, ou encore au cabaret avec ses compagnons de fortune¹¹³.

Bellangé resta tout au long de sa carrière fidèle à ses premières amitiés d'atelier. Charlet, Lami et Delaroche étaient des amis d'une vie. Il n'était pas rare de les voir se donner rendez-vous pour travailler ensemble, comme ce fut le cas lors du siège d'Anvers. Fin 1832, Hippolyte Bellangé accompagna son ami le général Alexandre de Rigny, engagé dans l'Armée du Nord, au siège d'Anvers. Dans une lettre à Béraldi, datée du 10 novembre 1891, Auguste Raffet mentionnait que son père avait assisté au siège d'Anvers « avec Charlet, Bellangé et Eugène Lami ». Pour les artistes intéressés par la vie militaire, le siège d'Anvers représentait une occasion unique d'étude, car la France n'était plus le terrain de campagnes militaires depuis la fin de l'Empire. Au cours de ce séjour, Bellangé avait retrouvé Auguste Raffet, accueilli par le général du génie Haxo, ainsi que son confrère Ary Scheffer, dans la suite du duc d'Orléans, accompagné de ses deux grands amis Charlet et Lami¹¹⁴.

Au fil des années, ce premier cercle s'était progressivement élargi. La personnalité la plus emblématique de ce cercle de connaissances était sans aucun doute Théodore Géricault, dont Bellangé fit la connaissance grâce à Charlet. En 1818, Nicolas-Toussaint Charlet rencontra fortuitement Théodore Géricault à Meudon, alors qu'il était en train de travailler à la décoration de l'auberge des Trois Couronnes, tenue par un certain Juhel, « un peintre,

¹¹³ LA COMBE, (Joseph-Félix Leblanc de), *Op.cit.*, p.190.

¹¹⁴ LADOUE, (Pierre), *Un peintre de l'épopée française, Raffet*, Paris, Albin Michel, 1946, p.44.

barbouilleur et philosophe »¹¹⁵. Très vite, les deux artistes étaient devenus très intimes. Les raisons profondes de cette amitié ont été développées par Bruno Chenique dans une thèse consacrée aux cercles politiques de Géricault. L'auteur avance qu'en Charlet, Géricault aurait trouvé une « âme sœur », avec laquelle il pouvait échanger des points de vue sur les pratiques des différentes techniques lithographiques, mais également sur les messages aux connotations politiques véhiculés par ce tout nouveau support. Enfin, Charlet avait pu entrer, grâce à Géricault, dans un milieu social fort différent de la bourgeoisie rouennaise dont il était issu, et fréquenter – plus encore qu'il ne le faisait peut-être – les ginguettes et auberges du type des Trois-Couronnes¹¹⁶. C'est sans doute lors d'une de ces escapades que Bellangé avait pu faire la connaissance de Théodore Géricault. Cette fréquentation des lieux de sociabilité en marge de la capitale semble essentielle à bien des égards. A cette époque, les faubourgs de Paris menaient une vie autonome où se regroupaient toutes sortes de marginaux : mendiants, prostituées, soldats en demi-solde, agitateurs politiques, ouvriers, artistes et barbouilleurs, tel ce Juhel de Meudon¹¹⁷. Tous les personnages de ces lieux furent maintes fois représentés dans son œuvre.

¹¹⁵ LACOMBE, (Joseph-Félix Leblanc de), *Op.cit.*, 1854, p.500-501 : « J'étais dans tout le feu de ces compositions, quand l'aubergiste vint me prier de monter au premier étage où l'on m'attendait ; j'y trouvai de joyeux convives attablés, et au milieu d'eux un compagnon, qui après m'avoir dit qu'il s'appelait Géricault, ajouta : « Vous ne me connaissez pas, M.Charlet, mais moi je vous connais et je vous estime beaucoup ; j'ai vu de vos lithographies qui ne peuvent sortir que du crayon d'un brave, et si vous voulez vous mettre à table avec nous, vous nous ferez honneur et plaisir ». - Comment donc, messieurs, tout l'honneur et le plaisir sont pour moi « Je me mis donc à table, et tout se passa bien, et même si bien, que de ce jour date une amitié que la mort seule a contrariée. Pauvre Géricault, excellent cœur d'honnête homme et de grand artiste. »

¹¹⁶ CHENIQUE, (Bruno), *Les cercles politiques de Géricault*, Thèse de doctorat de l'Université Paris I, sous la direction de Jean-Claude Lebensztejn, 1999, pp.342-347.

¹¹⁷ MERRIMAN, (John M.), *Aux marges de la ville Faubourgs et banlieues en France, 1815-1870*, Paris, Seuil, 1994.

Lors de ces escapades, Hippolyte Bellangé n'avait pas seulement fréquenté l'auberge des Trois-Couronnes à Meudon. Une lithographie (fig.11) de l'artiste montre qu'il avait aussi fréquenté le cabaret de la mère Saguet dans le quartier de Plaisance. A droite de l'image est inscrit en lettres majuscules : « AU RENDEZ-VOUS DES ROMANTIQUES SAGUET M° DE BON VIN TRES BON VIN ». Dans le quartier de Plaisance, le cabaret de la mère Saguet, établi avant la Révolution, avait connu son apogée sous la Restauration.

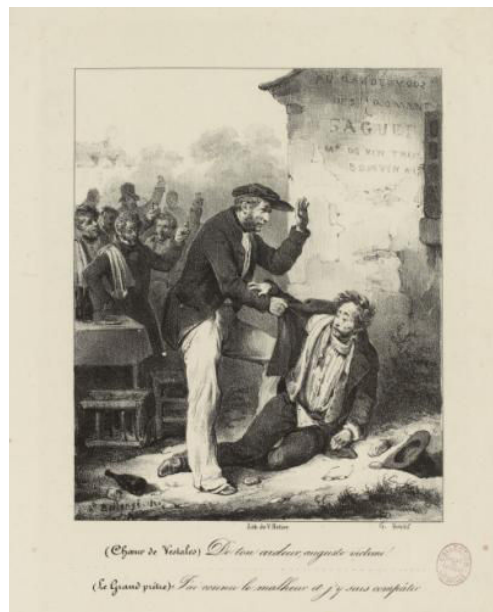


Fig.11 Hippolyte Bellangé, *(Chœur de Vestales) De ton ardeur, auguste victime ! (Le grand prêtre) Je connais le malheur et j'y sais compatir.*, lithographie, 1830, Paris, Musée Carnavalet.

Après s'être un temps appelé « Au rendez-vous des artistes », la guinguette ferma ses portes en 1859. Maisonnette modeste, décorée par des peintres, elle était le lieu de rendez-vous de toute la jeunesse intellectuelle, artistique et bohème de la première moitié du XIX^e siècle. Un aperçu, même non exhaustif, des personnes qui y circulaient a de quoi impressionner : Abel et Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Eugène Scribe, Alphonse de Lamartine, Charles-Augustin Sainte-Beuve, Henry Murger, Nicolas-Toussaint Charlet, Hippolyte Bellangé, Eugène Delacroix, Paul Gavarni, Auguste Raffet...

Dessinateurs ou écrivains avaient hanté ces murs, sans compter le célèbre chansonnier Pierre-Jean de Béranger, qui était aussi un client assidu, de même que les politiciens libéraux ou républicains appelés à un grand avenir, tels Adolphe Thiers, Armand Carrel, ou Félix Pyat. Une majeure partie des écrivains, peintres et politiques de cette période du XIX^e siècle semblaient donc avoir pris leurs quartiers dans le jardinet de la mère Saguet pour y partager le plaisir de déguster omelettes et galettes¹¹⁸.

Dans une de ses lithographies, Hippolyte Bellangé s'était lui-même représenté un verre à la main. L'artiste y est reconnaissable grâce à ses lunettes, qu'il utilisait comme un accessoire distinctif. Mais il ne s'était pas contenté de s'inclure dans l'œuvre. Son ami Charlet y est aussi représenté, reconnaissable grâce à sa physionomie et à sa stature imposante. Ces « modestes dévergondages¹¹⁹ » avaient alors permis au peintre de fréquenter Théodore Géricault, qu'il admirait particulièrement. De nombreuses traces attestent de son admiration profonde pour cet artiste. Au musée du Louvre est conservée une composition, *Course de chevaux montés* (fig.12), qui témoigne de l'engouement particulier de l'artiste pour l'œuvre de Géricault. En effet, cette toile, esquissée par Géricault, fut par la suite achevée par le pinceau de Bellangé. Selon Clément, « les jockeys, que Géricault avait indiqués par un frottis, ont été achevés par Hippolyte Bellangé »¹²⁰. De plus, Hippolyte Bellangé avait gardé tout au long de sa vie un portrait¹²¹ et plusieurs tableaux de cet artiste tant admiré, comme la toile intitulée *Deux léopards*¹²², qui se trouve actuellement au musée de Rouen.

¹¹⁸ ROBERT, (Jean-Louis), *Plaisance près Montparnasse : quartier parisien 1840-1985*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012, p.45.

¹¹⁹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.77.

¹²⁰ CLEMENT, (Charles), *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1868, p.311.

¹²¹ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.22.

¹²² Catalogue de la vente qui aura lieu, par suite du décès de HIPPE BELLANGE, Hôtel Drouot Salle n°8, Paris, J. Claye, 1867, p.44.



Fig.12 Théodore Géricault, Hippolyte Bellangé, Course de chevaux montés, 1820-1824,
Paris, Musée du Louvre

Du fait de ses fréquentations, Hippolyte Bellangé, était devenu un élément de la génération romantique et évoluait dans un milieu présentant plusieurs tendances fondamentales caractéristiques de ce mouvement. Par l'intermédiaire de Charlet, il fréquentait le cercle des artistes libéraux, tous plus ou moins bonapartistes. Hippolyte Bellangé appartenait en fait cette mouvance libérale, qui vivait dans le souvenir de l'empire, cet état de fait pouvait parfois relever de la provocation vis-à-vis de la monarchie, mais n'était pas prêt à tout pour le restaurer. L'un des centres de ce cercle était l'atelier d'Horace Vernet, un autre grand chantre de l'épopée napoléonienne. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque, l'atelier de Vernet était le lieu de rendez-vous parisien des plus convaincus opposants à la monarchie. Autour des demi-soldes désœuvrés, d'anciens généraux de l'Empire, et même d'anciens grognards mis à contribution comme modèles, se retrouvaient des libéraux comme Manuel ou encore le poète et chansonnier Béranger. En 1834, Bellangé, tout comme certains de ses contemporains, mit d'ailleurs en images les chansons du célèbre

chansonnier¹²³. Le duc d'Orléans fréquentait aussi l'atelier, dans le but de concilier les faveurs des bonapartistes. Libéraux et bonapartistes, deux familles politiques désunies sous l'Empire, se retrouvaient dès lors rapprochées dans leur vocation à faire perdurer les conquêtes de la Révolution et de l'Empire.

Hippolyte Bellangé était cependant éloigné de certains autres foyers influents ou majeurs du Romantisme français, en particulier de ceux regroupés autour d'Eugène Delacroix ou de Victor Hugo¹²⁴. Il était par conséquent cantonné dans un milieu plus restreint et très typé, un monde où les militaires, les anciens officiers de l'Empire, devenus les demi-soldes de la Restauration, tenaient une place importante. L'entourage de Bellangé était constitué de nombreux anciens militaires de l'Empire, comme le lieutenant-colonel Joseph-Félix Blanc De La Combe ou le lieutenant-général Comte Dupont. Ces derniers étaient d'ailleurs des amis et des acquéreurs réguliers de l'œuvre du peintre. Bellangé, en baignant dans ce milieu, pratiqua donc très peu la peinture ou l'estampe à sujet dits « littéraires », monde dans lequel évoluait alors le Romantisme de Delacroix et d'Hugo. Hippolyte Bellangé était un représentant d'un Romantisme « politique », « militaire » ou « napoléonien »¹²⁵.

¹²³ BERANGER, (Pierre-Jean de), *Œuvres complètes*, Paris, Perrotin, 1834.

¹²⁴ MARTIN-FUGIER, (Anne), *Les Romantiques, figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

¹²⁵ FOUCART, (Bruno), « Charlet premier et primaire imagier de la légende napoléonienne » dans *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845*, p.89.

Portrait de l'homme



Fig. 13 Anonyme, *Portrait d'Eugène Bellangé*, photographie, vers 1860, Paris, Musée Carnavalet

L'année 1826 marqua un net changement dans la vie d'Hippolyte Bellangé, qui épousa Marie-Christine Walter, une artiste musicienne rouennaise¹²⁶. Elle était la fille de Jean-Baptiste-Noël Walter, professeur de violon et la sœur de Louis Walter, pianiste et futur directeur du Théâtre des Arts de Rouen¹²⁷. Installés dans de nouveaux appartements, le couple résida successivement au 29, rue de Verneuil en 1827 puis au 8, rue de Fürstenberg de 1831 à 1838¹²⁸. Le mariage d'Hippolyte semblait marquer un bouleversement dans ses habitudes :

« Le tempérament de Bellangé était tout différent de celui de Charlet. Ce dernier pour étudier ses modèles sur le vif ne craignait pas d'absorber

¹²⁶ Contrat de mariage d'Hippolyte Bellangé et Marie-Christine Walter, 24 avril 1826, MC, et. étude LXXXIII Liasse 793, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

¹²⁷ *Le Monde Dramatique*, Volume 6, Paris, 1838, p.22. Auguste Louis Walter (Altona -1800 - Rouen, 6 janvier 1838), directeur du théâtre des Arts de Rouen de 1831 à 1834 puis de 1836 à 1838.

¹²⁸ Les adresses proviennent de l'Explication des ouvrages de peinture [...] exposés au Palais royal des arts, Paris, sd.

une gibelotte arrosée de petit bleu. Bellangé suivit parfois son ami ; mais dès qu'il eut un intérieur, il songea plutôt aux tableaux et ne put dès lors, ni ne voulut continuer cette chasse aux mots anecdotiques qui demande du temps, de la patience et une forte dose de mémoire et d'observation »¹²⁹.

De plus, son mariage avec Marie-Christine Walter fut décisif et conditionna la suite de sa carrière. L'origine provinciale de sa femme et l'arrivée de ses trois enfants furent des éléments déterminants qui décidèrent l'artiste à quitter la capitale.



Fig. 14 Hippolyte Bellangé, *Messieurs Bellangé père et fils assis sur les remparts de Strasbourg*, 1861, Crayon noir sur papier, Strasbourg, Cabinet des estampes et des Dessins

Le premier enfant, Edmond Bellangé, mourut à l'aube de sa jeunesse. Le fils cadet, Alexandre Bellangé, allait avoir une brillante carrière de peintre orientaliste, à la suite de son père, sous le nom d'Eugène¹³⁰. Quant à leur dernier enfant, une fille du nom de Marie-Jeanne Caroline, elle épousa, à sa majorité, un avocat parisien du nom de Jules Hippolyte Queval¹³¹. Ce dernier

¹²⁹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.76.

¹³⁰ BELLANGÉ, (Eugène), (1837-1895), était un peintre français. Il était le fils d'Hippolyte Bellangé. Il débuta sa carrière au sein de l'atelier de son père pour ensuite entrer dans l'atelier de François-Edouard Picot à l'École des beaux-arts de Paris. A l'image de son père, il s'était consacré aux tableaux de batailles et de scènes militaires, ainsi qu'à la peinture de genre.

¹³¹ « Inventaire après décès d'Hippolyte Bellangé », 7 mai 1866, MC, et XXVI, liasse 1277, Archives

allait rapidement devenir un fidèle acheteur et ami proche d'Hippolyte¹³². Bellangé semble avoir été un père aimant et complice de ses enfants, comme le prouve un dessin (fig.14) le montrant en train de flâner sur les remparts de Strasbourg accompagné de son fils Eugène. Il semble que les deux hommes aient partagé une réelle complicité. Cette proximité se retrouve dans leurs œuvres respectives.

A côté des amis artistes qui avaient partagé sa vie et lui étaient toujours restés fidèles, il faut également mentionner des parents et des proches, que Bellangé semble avoir chéris tout aussi profondément : Saint Vincent, Davin et le général Mellinet. Les premières années de carrière d'Hippolyte Bellangé avaient donc été marquées par de nombreuses rencontres, qui lui permirent de s'insérer dans les cercles artistiques de la capitale et de se faire une réputation auprès du public et de la critique parisienne.

Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

« Déclaration de succession de Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé », 26 juillet 1866, DQ 10681, Archives Départementales de Paris.

¹³² ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*p.76.

Les premiers pas au Salon, honneurs et prospérité

Presque chaque année, au sortir de l'hiver, la capitale était soudainement prise d'une ébullition artistique, et pour cause : le Salon de Paris venait d'ouvrir ses portes à des milliers de spectateurs, venus admirer les nouvelles productions des artistes contemporains. Pendant la première moitié du XIX^e siècle, le Salon des artistes vivants français et étrangers était « le principal événement de la vie artistique, voire de la vie mondaine »¹³³. Le Salon était vu par les artistes comme une sorte de passage obligé, se révélant le plus souvent essentiel dans leur carrière, car il était l'occasion pour eux de présenter leurs réalisations auprès d'un large public, composé de l'État, des critiques, et des collectionneurs privés. Marie-Claude Chaudonneret a parfaitement démontré l'importance que revêtait le Salon au cours du XIX^e siècle¹³⁴. Son succès s'explique pour diverses raisons. En premier lieu, les expositions indépendantes étant encore rares et les liens entre artistes et marchands n'existant encore qu'à l'état embryonnaire, le Salon incarnait le lieu officiel et unique où les artistes pouvaient exposer et vendre leurs travaux. De ce fait, Hippolyte Bellangé percevait le Salon comme étant le lieu où il se devait de montrer son talent et où il lui était possible d'obtenir des commandes et des acquisitions émanant de l'État et des collectionneurs. De plus, au cours du XIX^e siècle, le Salon était devenu un événement particulièrement populaire¹³⁵. Les quotidiens de l'époque rapportent qu'une foule, de plus en plus nombreuse, se pressait pour admirer, commenter ou railler les œuvres exposées. Face à ce triomphe, il n'était pas

¹³³ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *L'État et les Artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815- 1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p.55. Dans cette étude, l'auteur consacre un chapitre au fonctionnement du Salon durant la Restauration et la monarchie de Juillet.

¹³⁴ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Ibid*, pp.55-99.

¹³⁵ MARTIN-FUGIER, (Anne), *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 2007, p. 145. *L'Artiste*, 1831, t.1, p.145. *Journal des artistes*, 11 janvier 1846, p.24. *L'Artiste* évoque un million de visiteurs pendant les deux ou trois mois de sa durée. Quelques années plus tard, *Le Journal des artistes* parle d'un million deux cent mille visiteurs en trois mois.

étonnant que de nombreux artistes, comme Hippolyte Bellangé, eussent tenté de se faire un nom et une réputation en y exposant leurs travaux¹³⁶.

Reconnaissance et honneurs

Hippolyte Bellangé avait bien compris l'importance du Salon, puisqu'il y participa de manière quasi systématique. L'absence du peintre n'est à relever qu'à seulement trois reprises au cours de sa carrière, en 1844, 1848 et 1850. En tout, il participa à vingt-huit reprises à la manifestation parisienne. Les participations du jeune peintre avaient été jalonnées de succès, de récompenses et d'honneurs. Il faisait partie de cette catégorie d'artistes qui avait su faire carrière au Salon. Il y avait ainsi obtenu de nombreuses commandes de la part de la monarchie de Juillet et de collectionneurs privés.



Fig. 15 Gustave Le Gray (1820-1884), *Salon de 1852, perspective de la galerie du premier étage*, Epreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, contrecollée sur carton, Paris, Musée d'Orsay

¹³⁶ MAINGON, (Claire), *Le Salon et ses artistes, une histoire des expositions du Roi Soleil aux artistes français*, Paris, Hermann, 2009. Cette étude rend compte des enjeux entre les artistes et le Salon.

L'artiste exposa au Salon jusqu'à son dernier souffle. En 1866, année de sa mort, il exposa encore quatre toiles, dont la fameuse *La Garde meurt, 18 juin 1815*, qui émut aux larmes Charles Blanc¹³⁷. La fidélité de Bellangé envers le Salon de Paris démontre une fois de plus l'importance de l'événement dans la carrière d'un artiste en ce début de XIX^e siècle.

Bellangé apparaît pour la première fois dans le livret du Salon de 1822 avec la mention de quatre de ses toiles¹³⁸. Il était alors un jeune artiste de vingt-deux ans, fraîchement sorti de l'atelier du baron Gros. Cette filiation lui ouvrit aisément les portes de la manifestation. À cette date, il existait encore une véritable notion d'école. La référence au maître revêtait une valeur et une importance nouvelle car elle était un gage de qualité et permettait aux jeunes artistes comme Hippolyte Bellangé de voir leurs œuvres acceptées au Salon, même s'ils n'étaient pas passés par les instances officielles telles que l'École des Beaux-arts ou le concours du Prix de Rome. Pour cette première participation, le jury accepta quatre de ses toiles. Elles figurent dans le livret du Salon sous les numéros 59 à 62, avec pour titres : « *Un bivouac de troupes françaises, Un portrait d'homme, Une halte de militaires français, Un chariot de blessés* »¹³⁹.

¹³⁷ « Et nous devons l'ombre de Bellangé, d'écrire ici ce que nous lui avons dit son lit de mort, que nous avons versé des larmes en voyant son esquisse sublime de Waterloo la Garde meurt », dans BLANC, (Charles), *Gazette des Beaux-arts*, 1866, t.XXI.

¹³⁸ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal des arts*, le 24 avril 1822, Paris, C. Ballard, 1822, p.13.

¹³⁹ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal des arts*, le 24 avril 1822, Paris, C. Ballard, 1822, p.13.

La simple lecture de ces légendes laisse entrevoir que le jeune peintre avait choisi de représenter des sujets à caractère militaire. Il est intéressant de noter que les bases de l'iconographie d'Hippolyte Bellangé semblaient être posées dès le début de sa production. En revanche, les titres de ces tableaux ne permettent pas de déterminer la nature de l'armée que l'artiste avait choisi de peindre. Représentent-ils des soldats du Roi, des soldats de l'armée révolutionnaire ou des soldats de l'Empire ? De ces quatre œuvres présentées au Salon de 1822, seule *Une halte de militaires français* (fig.16) a pu être localisée. Cette œuvre de jeunesse, dans laquelle se dévoile la touche encore



Fig.16 Hippolyte Bellangé, *Une halte de militaires français*, 1821, Châteauroux, Musée Bertrand

malhabile du jeune peintre, est conservée au musée Bertrand de Châteauroux. Elle représente un groupe de grenadiers, assis au pied d'un arbre brisé, en train d'écouter les propos d'un sergent, debout devant eux. A leur droite, sur un tertre, est représenté au second plan le célèbre homme à la redingote grise, debout, accompagné de deux officiers généraux. Au fond, dans la plaine, des troupes sont au repos. Ainsi, en pleine période monarchique, l'artiste traitait avec subtilité un sujet napoléonien. De ce fait, nous constatons qu'Hippolyte Bellangé produisait pour le Salon des scènes de la vie militaire et des batailles

célébrant les faits glorieux d'une histoire de France récente. A un moment où les hauts faits militaires étaient rares, l'artiste livrait des scènes de batailles qui attiraient alors un public nostalgique de l'épopée napoléonienne et marqué par le souvenir des grandes victoires révolutionnaires.

Le Salon avait pour particularité d'être rythmé par les médailles et les récompenses. Celles-ci étaient pour les artistes les gages d'une reconnaissance officielle de l'Etat. Ces médailles étaient mises en place par domaine d'activité et selon une gradation : médaille de troisième classe, médaille de deuxième classe, médaille de première classe et Légion d'honneur scandaient la réussite de la carrière professionnelle d'un artiste¹⁴⁰. Hippolyte Bellangé réalisa rapidement ce parcours institutionnel. Il s'était fait remarquer dès le Salon de 1824 en obtenant une médaille d'or dite d'encouragement¹⁴¹. Cette première médaille marqua pour lui le début d'une longue carrière, mais nous montre aussi que l'administration des Beaux-arts de la Restauration savait encourager de jeunes artistes en devenir. La critique fit, elle aussi, un accueil favorable au jeune Bellangé. Dans ses entretiens critiques du Salon de 1824, Auguste Jal ¹⁴² écrivit :

« Il faut donner aussi ce conseil à M. Bellangé, dont nous voyons ici un grand ouvrage, *la Rédition du fort d'Aboukir*, où il y a de bonnes parties, mais qui manque, je crois, de vigueur d'effet. Le ton en est un peu gris

¹⁴⁰ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Op.cit*, pp.122-130. Le chapitre est consacré à l'étude du « système d'encouragement » au Salon à travers les récompenses et les acquisitions.

¹⁴¹ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Ibid*, p.123. La hiérarchisation des médailles n'est actée qu'en 1827, sous l'impulsion d'Auguste de Forbin, directeur des Musées, qui en fait la proposition à la Rochefoucauld, chargé du département des Beaux-Arts.

¹⁴² JAL, (Augustin), (1795-1873), était un critique d'art français. Il était à, l'instar de Delécluze ou Thiers, une figure incontournable du genre. Digne héritier de Diderot, la critique d'Augustin Jal se révèle essentiellement subjective, ironique et piquante. Elle est aussi très teintée politiquement. Sa lecture partisane au Salon de 1819, du *Radeau de la Méduse* de Géricault, artiste qu'il considérait comme l'initiateur de la peinture moderne, fut l'un de ses premiers coups médiatiques. Le texte fut immédiatement censuré, ce qui permit au critique de consolider durablement ses appuis dans le camp des libéraux.

généralement ; c'est d'ailleurs le défaut de la couleur de cet artiste estimable. M. Bellangé fait des progrès et doit en faire encore »¹⁴³.

Le jeune homme était donc perçu comme un artiste en devenir, dont le talent était certain, mais pour qui il était nécessaire de faire encore quelques efforts pour convaincre entièrement le public et la critique.

Le souvenir napoléonien au Salon de Paris

Souvenons-nous que le Salon était le lieu où les artistes pouvaient espérer obtenir des commandes et des acquisitions de la part de l'Etat ou de collectionneurs privés. Le système d'encouragement à l'art contemporain était très hiérarchisé, depuis l'attribution d'une médaille jusqu'à l'œuvre commandée, en particulier celle destinée à orner un lieu public. Pour un artiste, recevoir une commande officielle était donc perçu comme une véritable consécration. Grâce à ce type de demande, l'artiste se trouvait également assuré d'avoir des moyens de subsistance pendant plusieurs mois. Nombreux donc étaient ceux qui espéraient obtenir des travaux par ce biais. Hippolyte Bellangé n'avait jamais reçu de commandes publiques émanant du régime de la Restauration et dut attendre la monarchie de Juillet pour voir cette consécration officielle se réaliser. Il est possible d'apporter plusieurs hypothèses concernant cette absence de commandes officielles durant la Restauration. Tout d'abord, le gouvernement avait pour habitude de passer commande auprès de deux catégories d'artistes, ceux dont la réputation était déjà établie, et ceux dont le succès était balbutiant. Hippolyte Bellangé faisait certes partie des artistes

¹⁴³ JAL, (Augustin), *L'artiste et le philosophe : entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, Ponthieu, 1824, p.405.

en devenir, dont le talent semblait prometteur, mais sa réputation était encore trop confidentielle pour être chargée d'une commande officielle. Il reçut tout de même, dès sa seconde participation, une médaille de seconde classe. Au fil des années et malgré cette distinction, il est intéressant de remarquer qu'il n'obtint aucune commande de la part du gouvernement des Bourbons. A la lumière de ce fait, nous pouvons légitimement nous interroger sur la nature de cette absence. Les convictions politiques du jeune peintre avaient-elles pu jouer un rôle dans ce refus catégorique du régime ?

Hippolyte Bellangé était ouvertement bonapartiste et aimait afficher ses convictions politiques dans son œuvre. Ainsi, en pleine période monarchique, le peintre aimait traiter avec subtilité des sujets napoléoniens. Ce choix iconographique faisait partie intégrante d'une stratégie d'opposition, au même titre que les luttes électorales, les pamphlets littéraires et l'exposition de mementos républicains et bonapartistes. La censure ne permettait pas toujours à l'artiste d'évoquer explicitement le moment napoléonien. Cependant, il savait contourner la difficulté en faisant mine de ne s'intéresser qu'à la représentation du soldat. Dans une lettre adressée à un de ses collectionneurs, l'artiste évoqua lui-même ce jeu de dupes entre son œuvre et le gouvernement. Il parlait alors d'une esquisse faite de la *Bataille de Moskowa* en 1822 :

« Je pense que l'Empereur devait y figurer, il devait être assis par terre à gauche sur un tertre au bord d'un ravin. Mais à cette époque (sous la Restauration) on ne me permit pas d'exposer mon tableau si je n'eusse supprimé la figure de l'Empereur. Je le remplaçais donc par un autre personnage qui était je crois le prince Eugène »¹⁴⁴.

Or, Eugène de Beauharnais était un personnage clef du régime napoléonien.

¹⁴⁴ L.a.s. d'H. Bellangé à M. Pontrevé, « La Bataille de Moskowa », le 7 février 1845, Fonds Jacques Doucet, Institut national d'histoire de l'art, Paris.

Cet exemple permet de comprendre le degré d'équilibre et de rejet qu'adoptait le régime de la Restauration vis-à-vis des images napoléoniennes. Hippolyte Bellangé n'était pas le seul à voir ses peintures refusées du fait de leur sujet.

Horace Vernet en avait fait les frais au Salon de 1822. Le jury d'admission de ce même Salon était directement intervenu dans la censure politique. Peu avant l'ouverture de l'événement, Horace Vernet s'était également vu refuser l'exposition de deux de ses toiles par le Conseil des ministres du Roi.



Fig.17 Horace Vernet, *La barrière de Clichy*, 1820, Salon de 1822, Paris, Musée du Louvre

Les toiles *La bataille de Jemmapes* et *La barrière de Clichy* (fig.17) avaient été interdites d'exposition sous prétexte qu'elles pouvaient gêner l'autorité supérieure¹⁴⁵. Il est vrai que les deux toiles semblent résumer l'histoire de la Révolution et de l'Empire. *La bataille de Jemmapes*, exécutée pour le duc d'Orléans, futur Louis-Philippe, est emblématique car, même si elle représente

¹⁴⁵ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Op.cit.*, p.102.

une des premières victoires de la République, elle rappelle aussi l'une des batailles auxquelles avait participé Louis-Philippe en tant que lieutenant. Ainsi, pour le gouvernement de Louis XVIII, présenter ce tableau revenait à servir les ambitions du parti orléaniste. La raison du refus de *La barrière de Clichy* semble cependant moins évidente, comme l'indique Marie-Claude Chaudonneret. Certes, il s'agit de la représentation d'un épisode de l'Empire, c'est-à-dire la défense de Paris, le 30 mars 1814, par le général Moncey. Mais certains des combattants de cet héroïque et désespéré combat – dont Horace Vernet et Nicolas-Toussaint Charlet – s'étaient ensuite ralliés officiellement à la Restauration. Dans cette période où le Régime des Bourbons était encore fragile, toute allusion révolutionnaire, même de manière subtile, était catégoriquement écartée¹⁴⁶.

Dans le même temps, les allusions à « l'usurpateur » n'étaient pas systématiquement repoussées, puisque lors de ce même Salon de 1822, Charles Langlois avait exposé un épisode de la campagne d'Égypte conduite par le jeune général Bonaparte, *La bataille de Sediman*. Ces allusions pouvaient même être récompensées, comme le prouve la médaille de seconde classe que reçut Hippolyte Bellangé au Salon de 1824 pour *La Reddition du fort d'Aboukir* (fig.18). La toile représente l'opposition des flottes britanniques et françaises entre le 1er et le 2 août 1798 dans la baie d'Aboukir¹⁴⁷, un autre événement de la campagne d'Égypte. Sous le nouveau régime des Bourbons, les sujets tirés de l'épopée napoléonienne pouvaient être tolérés mais n'étaient guère appréciés par le gouvernement, qui cherchait à réduire considérablement tout souvenir napoléonien pour tenter d'asseoir une légitimité fragile. « Ainsi, entre 1815 et 1830, le gouvernement n'a eu de cesse de jouer un jeu ambigu et ambivalent avec le souvenir napoléonien. Entre refus castrateur et acceptation

¹⁴⁶ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Op.cit*, p.103.

¹⁴⁷ CASALI (Dimitri) et CHANTERANNE (David), *Napoléon par les peintres*, Paris, Seuil, 2009. p.39.

impuissante face à cet engouement sans précédent pour la personne de Napoléon »¹⁴⁸.

Cette crispation vis-à-vis du moment impérial et les convictions politiques affichées du peintre peuvent donc expliquer l'absence de commandes officielles durant cette période.



Fig.18 Hippolyte Bellangé, *Reddition du fort d'Aboukir*, 1824, Collection particulière

Les sujets choisis par Bellangé peuvent ainsi paraître surprenants en cette période de censure du moment impérial, mais ils apparaissent aussi comme une sorte de symptôme caractéristique d'un contexte politiquement bouleversé. Car, paradoxalement, ce fut au cours de la Restauration que le culte impérial se développa et déferla sur toute la France, comme le prouve l'augmentation des tableaux présentés au Salon représentant des sujets napoléoniens. L'inventaire dressé par Roger Martin permet d'avoir un aperçu quantitatif du nombre de ces tableaux. Il s'élève à trois pour 1817, six pour 1819, trois pour 1822, sept pour 1824, et enfin neuf pour 1827¹⁴⁹. Ce premier

¹⁴⁸ JOURDAN, (Annie), *Mythes et légendes de Napoléon, un destin d'exception entre rêve et réalité*, Toulouse, Privat, 2004, p.45.

¹⁴⁹ ROGER (Martin), *La peinture napoléonienne après l'empire : le Salon des artistes français de 1817 à 1914 et la vogue de la carte postale illustrée*, Paris, Teissèdre, 2006, p.163.

inventaire montre bien une augmentation des sujets napoléoniens, cela malgré la censure pratiquée à plusieurs reprises par l'administration des Beaux-arts envers certains sujets pouvant gêner l'autorité. « Cette légende impériale fit survivre Napoléon dans l'esprit des gens et mina de façon quasi systématique la légitimité des Bourbons. Après 1815, la présence de l'Empereur dans l'imaginaire collectif des Français est obsessive »¹⁵⁰, comme le rappelle Sudhir Hazareensingh, nonobstant les tentatives de Louis XVIII et de Charles X de rejeter le passé révolutionnaire et impérial par de nombreux décrets¹⁵¹.

La loi du 29 octobre 1815 suspendait ainsi toutes les autorisations données aux journaux et annonçait un contrôle renforcé des discours publics, des images et des écrits imprimés. Étaient ainsi « déclarés coupables d'actes séditions les auteurs, marchands, distributeur, exposants de dessins ou images dont la gravure, l'exposition ou la distribution tendrait » à affaiblir par « des calomnies ou des injures, le respect dû à la personne du Roi, ou la personne des membres de sa famille, ou que l'on aura invoqué le nom de l'usurpateur [Napoléon] au même but »¹⁵². En 1819, les débats parlementaires au sein de la Chambre des députés apaisèrent toutefois le climat politique et la liberté de la presse fut provisoirement restaurée. Mais l'assassinat du duc de Berry, en 1820, entraîna de nouveau le musellement de la presse et un renforcement du contrôle des images. Au moment où les enquêtes et les mises en garde se multiplièrent à l'encontre des opposants les plus actifs, ces mesures comminatoires ne parvinrent cependant pas à verrouiller complètement la circulation d'images considérées comme séditions. Entre la chute de Napoléon en 1814 et la mort de Louis XVIII en 1824, nous retrouvons souvent dans des œuvres militantes, en filigrane, le souvenir ambigu de la Révolution ou de

¹⁵⁰ HAZAREESINGH, (Sudhir), *Op.cit.* p .22.

¹⁵¹ HAZAREESINGH, (Sudhir), *ibidem.*, p.22.

¹⁵² Loi du 29 octobre 1815.

l'Empire qui favorisèrent la prolongation de l'agitation. D'apparence anecdotique, ces œuvres avaient une teneur politique sous-jacente. L'attitude sectaire des Bourbons semblait avoir favorisé le développement de la légende napoléonienne, ceci allant du simple commerce clandestin de bustes de l'Empereur à la représentation du mythe impérial dans les œuvres d'Hippolyte Bellangé et certains de ses contemporains. Pour Annie Jourdan, la Restauration vengeresse serait même une des origines du bonapartisme¹⁵³.

Dix ans seulement après sa première distinction, au Salon de 1834, Hippolyte Bellangé reçut l'ultime honneur en étant décoré de la croix de chevalier de la Légion d'honneur suite à l'exposition d'un tableau intitulé *Napoléon au retour de l'île d'Elbe* (fig.19)¹⁵⁴. Il est toutefois utile d'ajouter que cette décoration était en grande partie le résultat d'une demande formulée par Charlet qui, entre temps, était devenu une personnalité politique¹⁵⁵. Ce dernier profita des avantages offerts par sa nouvelle position pour faire décorer quelques-uns de ses compagnons¹⁵⁶. Jules Adeline rend compte dans son ouvrage d'une lettre de Charlet adressée par son ami pour l'informer de sa future distinction :

¹⁵³ JOURDAN, Annie, *Op.cit.*, p.45.

¹⁵⁴ L'œuvre *Napoléon au retour de l'île d'Elbe* d'Hippolyte Bellangé a été acquise au Salon de 1834, par le collectionneur privé, Lord Chesterfield, pour 5.500 francs. Elle est sans doute toujours entre les mains de collectionneurs privées, car il a été impossible de la localiser. Elle fait peut-être toujours partie de la collection Chesterfield, puisqu'elle n'a fait l'objet d'aucune vente récente. Il est tout de même possible d'en admirer la reproduction grâce au tirage lithographique réalisé d'après l'œuvre originale. Cette reproduction prouve le réel succès du tableau, puisqu'il était d'usage de demander aux artistes dont les œuvres avaient fait bonne impression de les reproduire en gravure.

¹⁵⁵ Après avoir participé la Révolution de 1830 et l'installation de la monarchie de Juillet en œuvrant en tant que capitaine d'une compagnie de grenadiers, Nicolas-Toussaint Charlet a été récompensé par Louis-Philippe en étant nommé chevalier de la Légion d'honneur, le 17 avril 1831. Cette position a fait de lui un personnage public et un artiste recherché et respecté.

¹⁵⁶ JAGOT, (Hélène), « Nicolas Toussaint Charlet en son temps », dans *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne (1792-1845)*, *Op.cit.*, p.21.

« Cette décoration de la Légion d'honneur que Bellangé méritait certainement, mais n'espérait peut-être pas si prompte, nous a valu une lettre bien drolatique de son ami Charlet qui avait préparé « la chose ». Il avait déjeuné avec « le pouvoir », et « le chevalier en herbe et en transes » avait beau s'en défendre modestement. « J'ai vu, tenu, palpé », lui écrivait Charlet avec une autorité sans réplique, et presque aussi fier de sa phrase que César dictant son : « Veni, vidi, vici. J'ai vu, tenu, palpé » »¹⁵⁷.



Fig.19 Hippolyte Bellangé, *Napoléon au retour de l'île d'Elbe*, Salon de 1834, lithographie, Collection particulière

Cette distinction signa aussi le ralliement de Bellangé au régime de Louis-Philippe. Lorsque la Révolution de Juillet éclata, l'enthousiasme politique du peintre se réveilla momentanément, il avait foi en la politique de réconciliation que proposait le nouveau souverain. À cette occasion, il signa quelques belles aquarelles représentant les barricades et des scènes de liesse arborant le drapeau tricolore si cher à la famille d'Orléans. *L'Épisode du 28 juillet 1830, place du Châtelet* (fig.20) en est un exemple. L'artiste représente

¹⁵⁷ ADELIN, (Jules), *Op.cit.* p.8.

le peuple parisien célébrant la victoire des révolutionnaires sur les Bourbons.

Ce ralliement du peintre au régime de la monarchie de Juillet lui permit d'obtenir de nombreuses commandes officielles. Hippolyte Bellangé produisait expressément pour le Salon, comme le prouve une lettre du peintre à son acquéreur le lieutenant général Comte Dupont :

« Je n'ai pas encore commencé ma bataille de Wagram qui doit être terminée pour l'exposition prochaine »¹⁵⁸.



Fig.20 Hippolyte Bellangé, *Épisode du 28 juillet 1830, place du Châtelet*, 1830, aquarelle, collection particulière

Le Salon était l'occasion pour les artistes de favoriser leurs rapports avec les amateurs et les marchands. Il était aussi le lieu où les représentants de l'administration – division des Beaux-arts et, en période monarchique, liste civile – faisaient leurs achats et procédaient aux commandes publiques. La présence de ces acteurs de l'art contemporain de l'époque pourrait expliquer l'attrait et l'importance que revêtait le Salon aux yeux des artistes. Durant la

¹⁵⁸ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé au lieutenant général Comte Dupont, le 31 août 1836, Collection Jacques Doucet, INHA, Paris.

monarchie de Juillet, trois personnages jouaient un rôle central dans le domaine des achats de commandes publiques. En premier lieu, le souverain : pendant les mois du Salon, Louis-Philippe se rendait presque chaque jour dans les salles après la fermeture au public, crayon à la main. Il transmettait ensuite ses observations, qui servaient de base aux achats et aux commandes. Environ 50 millions de francs étaient consacrés aux arts sous son règne. Le second personnage déterminant était le ministre de l'Intérieur, dont dépendaient les Beaux-arts, qui distribuaient les commandes de l'Etat. Le troisième était le directeur des Beaux-arts lui-même, le comte de Montalivet. Les achats et les commandes de l'Etat représentaient une part importante de l'ensemble des transactions, si bien que les artistes furent souvent amenés à produire en fonction du Salon et des commandes publiques qui en découlaient¹⁵⁹.

Hippolyte Bellangé obtint son premier achat de la part du gouvernement de la monarchie de Juillet au Salon de 1834, avec un tableau intitulé *Prise de la lunette Saint-Laurent, Siège d'Anvers*. Cette même année, l'administration lui passa aussi commande d'un tableau destiné au musée de Versailles. Le sujet était une victoire révolutionnaire, le *Combat d'Anderlecht* (fig.40). Bellangé produisit quinze tableaux pour le gouvernement de Louis-Philippe, tous destinés au musée de l'Histoire de France à Versailles. Le musée était un outil de réconciliation nationale, imaginé par Louis-Philippe, pour tenter de regrouper toutes les tendances politiques, royalistes-légitimistes, orléanistes, républicains et bonapartistes, afin d'asseoir sa légitimité¹⁶⁰. Cette peinture officielle permit à l'artiste d'asseoir son succès auprès du public et de la critique du Salon. Ainsi, l'étude de l'activité de Bellangé au Salon permet de voir qu'il avait été un peintre reconnu et encouragé par le public, la critique et les gouvernements

¹⁵⁹ MARTIN-FUGIER, (Anne), *Op.cit.*, p.75.

¹⁶⁰ GAEHTGENS, (Thomas W.), *Versailles : de la résidence royale au musée historique : la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Paris, Albin Michel, 1984.

successifs. Cette constatation permet d'annuler l'hypothèse d'un exil politique lors de sa prise de fonction de conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen.

CHAPITRE III : la période rouennaise (1837-1853)

Un artiste influent au sein des cercles de « sociabilité et d'érudition »¹⁶¹ de Rouen

A Rouen, Hippolyte Bellangé jouissait d'une grande popularité auprès de la municipalité, de la presse locale et des élites bourgeoises. En témoignent ces quelques lignes tirées de la *Revue de Rouen* : « On a tellement épuisé toutes les formules d'éloges pour qualifier le talent avec lequel l'habile directeur de notre musée, monsieur Bellangé, sait exécuter tour à tour les grand tableaux [...] l'éloge est devenu en quelque sorte, à son égard, une banalité »¹⁶². C'est en 1837 qu'Hippolyte Bellangé fut nommé conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen par le maire de la municipalité. De manière plus surprenante, l'éloge du talent de l'artiste pouvait parfois s'exprimer en des termes dithyrambiques. En effet, le poète ouvrier Théodore Lebreton¹⁶³ dédia un poème au peintre dont « l'âme s'échauffe au soleil de nos gloires »¹⁶⁴.

¹⁶¹ CHALINE, (Jean-Pierre), *Sociabilité et érudition, les sociétés savantes en France, XIX^e-XX^e, siècle*, Paris, CTHS, 1998.

¹⁶² « Beaux-arts, exposition de 1847 », *Revue de Rouen*, 1847, p.426-428.

¹⁶³ LEBRETON, (Théodore), (1803-1883), Autodidacte, membre de la franc-maçonnerie, il est élu à l'Assemblée Constituante de 1848. Bibliothécaire de la ville de Rouen, il est l'auteur d'une *Biographie normande* et de plusieurs recueils de poésies dont *Heures de repos d'un ouvrier*. Voir LARGESSE, (Pierre), « Poète méconnu, Théodore Lebreton », *le fil rouge*, Le Havre, 2009-2010, p.18-20.

¹⁶⁴ LEBRETON, (Théodore), Poésie à M.H. BELLANGE, *Revue de Rouen*, T.X, p.XXXI : « Vous dont l'âme s'échauffe au soleil de nos gloires, Artiste au vigoureux pinceau, Qui savez dans chaque tableau, Reproduire un reflet de nos grandes victoires ; Vous qui de nos guerriers rallumez le flambeau ; Votre mâle talent avec ardeur se voue, Au beau culte du souvenir, De nos braves qu'on vit grandir Dans la poudre des camps ; braves que chacun loue, Et qu'un nom glorieux attend dans l'avenir. De tout héros français la valeur vous inspire : En soldat soit qu'il ait porté, Le glaive de la liberté, Ou suivi l'étendard et l'aigle de l'empire, Alors qu'ils le guidaient vers l'immortalité ; Soit qu'il ait, pour répondre au cri de sa patrie, Sur l'Europe étendu son bras, ou qu'il ait foulé sous ses pas, Dans les déserts brûlans, le sable de l'Asie ; Soit qu'il ait visité les plus lointains climats ; Succombant sous l'effort d'un excès de vaillance, Soit que ce brave au champ d'honneur, Reçoive de son empereur, Ce que le grand guerrier donnait pour récompense...Partout sous vos pinceaux, il revêt sa splendeur. De nos exploits nouveaux, votre art qui sait encore, Réveiller un écho lointain, Comme un feuillet d'airain, Aime à nous retracer la valeur qui décore. Nos bataillons vainqueurs sur le sol

L'artiste était parfaitement conscient de la sympathie qu'il pouvait susciter, comme le prouvent ces quelques mots qu'il adressa à son ami Everard¹⁶⁵ : « pour consolation, je puis dire que je suis aimé de ceux qui me connaissent et c'est toujours ça »¹⁶⁶. Cet engouement peut s'expliquer grâce aux nombreux liens que le peintre avait noués avec des personnalités issues de la bourgeoisie locale. Une étude de ses relations et de ses amitiés au sein de « cette élite urbaine » permet de mettre en lumière les cercles artistiques et érudits actifs en Normandie au milieu du XIX^e siècle. Cependant, avant de nous questionner sur les racines de cette popularité, nous devons nous interroger sur les raisons de son installation à Rouen.

L'installation à Rouen

Un premier élément de réponse est apporté par les deux biographes de l'artiste, Jules Adeline et Francis Wey. Selon eux, succès et commandes ne suffisaient pas à pourvoir aux besoins de la famille Bellangé. Après dix ans de mariage, l'homme était devenu père de trois enfants.

« Voilà comment il se fit qu'en 1836, sollicité par l'attrait d'une aimable famille, devenue la sienne, Hippolyte Bellangé concilia tout, en acceptant à Rouen dans le pays de sa femme, la place de directeur du musée. On fit valoir pour les enfants l'air salubre de la province, l'atelier champêtre au fond d'un jardin, et les sympathies qui accueilleraient l'artiste renommé. Bellangé séduit accepta la succession de Garneray »¹⁶⁷.

africain. Dans vos tableaux, le charme est joint à l'énergie ; Oui, votre talent bien jugé, Est noblement encouragé Par la foule qui sait distinguer le génie Sur la toile où s'inscrit le nom de Bellangé. »

¹⁶⁵ EVERARD, marchand de tableaux à Londres et Bruxelles.

¹⁶⁶ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé à Everard, 29 août 1845, Fonds Jacques Doucet, INHA, Paris.

¹⁶⁷ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.16.

En ce milieu de XIX^e siècle, il n'était pas rare pour un artiste d'accepter un poste au sein d'une institution publique, cela permettait alors d'assurer un revenu stable. De nombreux artistes exerçaient donc une activité annexe parallèlement à leur métier de peintre ou de sculpteur. Par exemple en 1838, Nicolas-Toussaint Charlet, se fit nommer professeur de dessin à l'École Polytechnique¹⁶⁸. Au-delà du cercle intime d'Hippolyte Bellangé, il est également possible de citer les prédécesseurs du peintre au poste de conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen, tels Jean-Baptiste Descamps et Louis-Ambroise Garneray, eux-mêmes des artistes reconnus. Par ailleurs, en l'absence de tout statut administratif, de toute définition rationnelle des conditions de recrutement et, parfois de toute forme de rémunération, les conservateurs de musée étaient le plus souvent désignés par les maires selon le jeu des relations personnelles. Tel fut le cas pour Hippolyte Bellangé. L'artiste devait sa nomination à Henri Barbet, maire de Rouen entre 1830 et 1847.

Outre l'intervention du maire, c'était aussi grâce à la position sociale de sa belle-famille au sein de la cité que le peintre obtint ce poste. Le mariage d'Hippolyte Bellangé avec Marie-Christine Walter, une musicienne rouennaise, semblait être la cause principale de l'établissement du peintre à Rouen. Sa belle-famille était effectivement bien implantée dans la vie culturelle et sociale de la ville. Jean-Baptiste-Noël Walter, le père de Marie-Christine, était professeur de violon, tandis que Louis Walter, son frère, était pianiste et directeur du Théâtre des Arts de Rouen¹⁶⁹. Au milieu du XIX^e siècle, la ville de Rouen, soutenue par une bourgeoisie prospère et érudite, brillait par son rayonnement culturel¹⁷⁰. Les arts lyriques y occupaient une place prédominante. Rouen était

¹⁶⁸ JAGOT, (Hélène), « Nicolas-Toussaint Charlet en son temps » dans *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845, Op.cit.*, p.21.

¹⁶⁹ *Le Monde Dramatique*, Volume 6, Paris, 1838, p.22.

¹⁷⁰ CHALINE, (Jean-Pierre), *Les Bourgeois de Rouen, une élite urbaine au XIXe siècle*, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982, p.292.

en effet l'une des premières scènes théâtrales et lyriques en France, après les salles parisiennes¹⁷¹. Cette situation familiale avait permis à l'artiste de s'intégrer rapidement dans les cercles de sociabilité rouennais. Il fut très vite sollicité par les institutions culturelles locales, telles que la *Société des Amis des Arts de Rouen* ou l'*Académie Royale des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen*, comme le prouve une lettre de 1835 adressée à Decazes. L'artiste y faisait savoir qu'il souhaitait n'être que « membre correspondant » de l'Académie, car il avait beaucoup d'occupations et qu'il était souvent absent de Rouen¹⁷². Dans une seconde lettre à Duputel, président de l'Académie, Bellangé remerciait son correspondant pour la faveur qui lui avait été accordée : être membre de l'Académie¹⁷³. Enfin, l'analyse des séances du Conseil municipal montre que dès octobre 1836, le maire de Rouen avait désigné Hippolyte Bellangé comme membre de la commission¹⁷⁴. Le peintre était alors chargé d'examiner les propositions du conservateur en poste concernant la nouvelle scénographie des œuvres dans le musée. Ainsi, avant même sa nomination au poste de conservateur, l'artiste avait déjà créé de solides relations auprès des institutions locales. Cette implication de l'artiste dans diverses institutions, même de manière parfois « passive », avait sans doute fortement contribué à sa nomination à la tête du musée des Beaux-arts de Rouen.

¹⁷¹ BOUTEILLER, (Jules-Edouard), *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, Rouen, Giroux et Renaux, IV tomes, 1860-1880.

GOUBAULT, (Christian), *La musique, les acteurs et le public au théâtre des arts de Rouen, 1776-1914*, Rouen, C.R.D.P, 1979.

ELART, (Jean), *Catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie*, Tome I, volume 1, fonds du Théâtre des Arts (XVII-XIXe siècle), publications de l'Université de Rouen, 2004.

¹⁷² L.a.s. d'Hippolyte Bellangé à Elie Decazes, le 3 janvier 1835, Fonds Jacques Doucet, INHA, Paris.

¹⁷³ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé à M. Duputel, 17 février 1835, Fonds Jacques Doucet, INHA, Paris. Hippolyte Bellangé est officiellement membre correspondant de l'*Académie Royales des Sciences, Belles-lettres et arts de Rouen* le 16 janvier 1835.

¹⁷⁴ « Compte rendu de la séance du Conseil Municipal de Rouen », 20 octobre 1836, Série 4T226, Archives Départementales de la Seine Maritime, Rouen.

Les Société des Amis des Arts, une stratégie de promotion auprès de la bourgeoisie

Au cours du XIX^e siècle, en France, des centaines de sociétés artistiques avaient émergé. Elles avaient pour vocation de protéger l'enseignement des Beaux-arts, d'encourager les artistes et de promouvoir leurs œuvres par l'intermédiaire d'expositions régulières. Issues d'initiatives privées, elles devançaient bien souvent les trop lourdes institutions publiques – musées et écoles de Beaux-arts – que le gouvernement s'était efforcé de mettre en place en province afin de promouvoir une vie artistique autonome. Ces sociétés se distinguaient d'abord par une organisation qui leur était propre et pouvaient, à ce titre, s'apparenter à de véritables institutions. Influentes pour la constitution des collections publiques ou privées, elles jouèrent aussi un rôle économique important dans la vie artistique des villes de province. En tant qu'artiste et intellectuel, Hippolyte Bellangé participait activement au développement de ces sociétés d'érudition qui caractérisaient la bourgeoisie du XIX^e siècle. Il était membre de la Société des Amis des Arts de Paris, de la Société des Amis des Arts de Rouen, de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen, de la Société des Amis des Arts de Cherbourg et de la Société des Amis des Arts de Bordeaux¹⁷⁵. Notons qu'en 1849, il fut même nommé vice-président de la Société des Amis des Arts de Rouen¹⁷⁶. C'est en 1833, sous l'impulsion de Garneray, que la Société des Amis des Arts de Rouen vit le jour. Elle avait pour mission de « propager le goût des arts, encourager les artistes à

¹⁷⁵ Voir les catalogues d'exposition de la *Société des Amis des Arts de Paris*, de la *Société des Amis des Arts de Rouen*, de la *Société des Amis des Arts de Cherbourg*, de la *Société des Amis des Arts de Bordeaux*.

Voir le programme de recherche de l'Institut national d'histoire de l'art autour des Sociétés des Amis des Arts.

¹⁷⁶ *Journal de Rouen*, daté du jeudi 13 Février 1849, p.3.

concourir à ce but par l'exposition publique et annuelle de ses acquisitions, avec l'exposition municipale, déjà existante »¹⁷⁷.

Les sociétés des amis des arts avaient une identité sociale propre et une conception particulière du patronage artistique. Elles ne doivent pas être confondues avec les sociétés des Beaux-arts de l'Ancien Régime. Dans la majorité des cas, les sociétés des amis des arts étaient des sociétés d'actionnaires. Tel était le cas de la Société des Amis des Arts de Rouen. D'ailleurs, les catalogues des expositions nous renseignent sur le fait qu'Hippolyte Bellangé détenait deux actions auprès de cette société¹⁷⁸. La fortune était un critère quasi exclusif d'admission. Hippolyte Bellangé était un homme à qui la réussite sociale, obtenue par les instances officielles du Salon parisien, distributeur de médailles et de reconnaissance, conférait le statut et la manière de vivre d'un bourgeois. A une époque où un ouvrier pouvait espérer gagner autour de 300 à 400 francs par an¹⁷⁹, la vente de tableaux à 10 000 francs constituait un seuil à partir duquel on pouvait espérer échapper au monde des « petits »¹⁸⁰. Le critère de la fortune préservait les sociétés d'une affluence qui auraient pu les dévaloriser socialement. Parmi « les amis des arts » figuraient à la fois les propriétaires fonciers (nobles ou roturiers), des hommes d'affaires (banquiers, industriels et commerçants), des hommes politiques locaux (sénateurs, députés, conseillers régionaux et maires, comme Henri Barbet pour la Société des Amis des Arts de Rouen), des officiers, des magistrats et des médecins, des hauts fonctionnaires, et enfin, ceux qui, enseignants (professeurs de faculté ou de lycée) ou artistes, tel Hippolyte

¹⁷⁷ Assemblée générale des actionnaires de la Société des Amis des arts de Rouen, 28 janvier 1834, Série 4T225, Archives Départementales, Rouen.

¹⁷⁸ *Exposition de la Société des amis des arts de Rouen*, Rouen, N. Périaux et A. Péron, 1837, p.11 : liste des actionnaires.

¹⁷⁹ DEMIER, (Francis), *La France du XIX^e siècle, 1814-1914*, Paris, éditions Points, 2000, p.172.

¹⁸⁰ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.108. La Bataille de Wagram avait été acquise 10 000 francs par le gouvernement de Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles.

Bellangé, exerçaient des fonctions intellectuelles. La caractéristique commune à la majorité de ces adhérents était de jouir d'une position locale incontestée, qu'elle fût fondée sur le prestige de la fortune ou sur le prestige de l'instruction et de l'expertise. Par conséquent, les classes populaires (ouvriers et paysans) ainsi que la classe moyenne inférieure (petits commerçants, employés et fonctionnaires modestes) en était rigoureusement exclues. En étant nommé conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen, et en étant introduit membre de nombreuses sociétés, le peintre avait non seulement officialisé ses liens avec la bourgeoisie, mais également son appartenance à cette classe sociale. Ces relations étaient aussi un moyen pour lui de promouvoir son œuvre auprès de la bourgeoisie, qui lui offrait l'opportunité d'exposer des œuvres de sa composition.

Un patronage artistique original : philanthropie, tombolas et loterie

Le fait de marquer son appartenance à ces sociétés savantes était aussi une manière pour Bellangé de s'intégrer au monde de la philanthropie. Dans son ouvrage *La France du XIX^e siècle*, Francis Démier remarque que « la philanthropie constitue alors le cadre d'une sociabilité très répandue dans l'élite sociale »¹⁸¹. La référence aux catégories professionnelles et à l'origine des revenus ne permettait pas d'introduire une grande subtilité dans l'utilisation, commode autant que sociologiquement contestable, du terme de bourgeois. Le mot était, de plus, entaché d'une équivoque supplémentaire dès lors qu'il était question du rapport à l'art et que surgissait la connotation péjorative du vocabulaire en usage dans les milieux artistiques novateurs, où le bourgeois

¹⁸¹ DEMIER, (Francis), *Op.Cit.*, p.113.

était assimilé au philistin. De fait, les sociétés des amis des arts en province n'étaient pas l'équivalent provincial des cénacles parisiens où se rencontraient des initiés. Elles étaient d'abord des clubs de fréquentation pour gens de bonne compagnie. Les relations interpersonnelles qui s'instauraient à l'intérieur des associations l'emportaient, dans les esprits, sur la relation que chacun des adhérents était supposé entretenir avec l'art. Si l'adhésion à une société des amis des arts possédait un pouvoir de valorisation sociale, c'était par la médiation des contacts sociaux établis entre les privilégiés de l'argent d'une part, et les détenteurs statutaires de la culture d'autre part, que s'effectuait la valorisation culturelle des premiers. La vie mondaine allait de pair avec la vie charitable. Les amis des arts se regroupaient entre gens « comme il faut » pour faire, à l'égard des artistes dits intègres, œuvre de bienfaisance. La dimension philanthropique l'emportait, dans la formule « ami des arts », sur la revendication de compétence culturelle qu'impliquait le terme, plus fréquemment employé aujourd'hui, d'amateur, dans lequel est sous-entendu l'épithète « éclairé ». S'il ne se réclamait pas de la qualification d'amateur, l'ami des arts ne prétendait pas non plus être un mécène. Certes, nous pourrions retrouver dans d'autres fractions de la bourgeoisie des conduites de mécénat, mais les sociétés des amis des arts étaient, dans leur objectif essentiel, des sociétés philanthropiques. Les préoccupations morales l'emportaient sur le prestige de la découverte artistique ou de la dépense ostentatoire. Il s'agissait, comme le précisent les statuts des sociétés des amis des arts, de « propager le goût de l'art » et d'encourager les artistes en les aidant dans « le placement de leurs œuvres ». La première différence résidait dans le fait que les sociétés des amis des arts recouraient – comme la plupart des sociétés philanthropiques du XIX^e siècle – au détour de la loterie pour répartir les œuvres d'art entre les sociétaires¹⁸².

¹⁸² DEMIER, (Francis), *Op.cit.*, p.172-175.

Grâce à son statut d'artiste, de conservateur et de membre de la Société des Amis des Arts de Rouen, Hippolyte Bellangé initia de nombreuses œuvres de bienfaisance. La plus caractéristique fut sûrement la loterie organisée au profit des victimes de Montville et de Malaunay, deux localités en partie détruites par un ouragan le 19 août 1845¹⁸³. Touché par ce drame, l'homme public décida d'organiser une action en faveur des victimes de la catastrophe. L'action dynamique du conservateur, son influence, ses relations étendues et son dévouement permirent au projet de voir le jour. Horace Vernet, Eugène Delacroix Adrien Dauzats, ainsi qu'une centaine d'artistes, répondirent à l'appel lancé par Bellangé.



Fig.21 Hippolyte Bellangé, *Loterie des artistes, au profit des victimes de Montville et Malaunay*, 1845, lithographie, Bibliothèque Villon, Rouen

Ce projet de bienfaisance est évoqué dans sa correspondance, dans laquelle il affirme avoir écrit « *aux plus célèbres* » artistes et s'entendre avec le maire pour organiser l'exposition. Il y ajoute qu'il s'était rendu lui-même sur les lieux du drame : « moi qui ai vu cela sur les lieux, je peux te dire que c'était horrible¹⁸⁴ ». L'artiste représenta les victimes de cette catastrophe (fig.21) dans

¹⁸³ POUILLET, (Claude), « Enquête sur les origines de la catastrophe de Montville et Malaunay » dans le *Journal des débats politiques et littéraires* du 11 septembre 1845.

¹⁸⁴ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé à Everard, 29 août 1845, Fonds Jacques Doucet, INHA, Paris.

une lithographie dont il fit don à l'occasion de l'exposition.

À la suite de ce drame, Hippolyte Bellangé n'avait eu de cesse de participer à d'autres actions philanthropiques. Par exemple, en juillet 1848, il fit don d'une aquarelle à la loterie organisée au profit des ouvriers sans travail. A cette même date, il participa à une œuvre de charité organisée par les choristes du Théâtre des Arts de Rouen. L'action sociale d'Hippolyte Bellangé ne s'arrêtait pas aux œuvres de charité en faveur des victimes de catastrophes naturelles, il s'engageait aussi auprès de sa communauté professionnelle. En 1847, il devint Président de la Commission rouennaise¹⁸⁵ de la Caisse de secours de l'Association des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. Cette société d'assistance et de secours, créée le 7 décembre 1844 par le Baron Taylor, avait pour mission de venir en aide aux artistes en difficulté¹⁸⁶.

En tant que président de la Commission et directeur de musée, Hippolyte Bellangé avait projeté de monter, en faveur de cette association, une exposition d'œuvres des écoles anciennes et modernes issues des collections des amateurs d'art normands. Un extrait du procès-verbal de la 69^{ème} séance du comité d'organisation de l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en témoigne en ces termes :

¹⁸⁵ *Le Baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, Paris, Fondation Taylor, 1995, pp.140-141.

¹⁸⁶ Quelques lignes ne suffisent pas pour énumérer les innombrables fonctions d'Isidore-Justin-Séverin Taylor (1789-1879) qui fut tout à la fois écrivain, metteur en scène, illustrateur, administrateur, diplomate et grand voyageur. Sa personnalité peu commune, son dévouement et sa philanthropie seront des modèles pour « son vieux compagnon d'armes », Dauzats, indissociable, le couple Taylor-Dauzats, qui se forme à partir de 1827, connaîtra quelques passions orageuses, mais restera profondément uni pour accomplir les nombreuses missions que s'invente le dynamique baron. Homme de confiance de Louis-Philippe, chargé de missions secrètes à l'étranger, il occupera diverses fonctions officielles dont celle de commissaire royale auprès du Théâtre Français (1825-1838) ou celle de sénateur (1867). Nommé Inspecteur des Beaux-Arts (1838), il créa plusieurs sociétés d'aides aux artistes et fut l'un des fondateurs de la Société des Gens de Lettres. Cf. PLAZAOLA, (Juan), *Le Baron Taylor, portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989.

« M. Gosse annonce que MM. Payen, Bellangé et Reiset, encouragés par le succès de notre exhibition à Paris, doivent en organiser une pareille à Rouen au profit de notre Association »¹⁸⁷.

Ce projet ambitieux ne vit malheureusement jamais le jour¹⁸⁸. En contrepartie, l'artiste décida d'organiser une exposition personnelle de son atelier. Le peintre s'était inspiré du modèle d'exposition initié un peu plus tôt par Horace Vernet¹⁸⁹. En mars 1849, Hippolyte Bellangé invita donc curieux, passants et natifs de Rouen à venir découvrir sa toute dernière production *La Garde impériale à Waterloo*. A cette occasion, le visiteur devait s'acquitter de 50 centimes, une somme que le peintre reversa ensuite à l'association Taylor.

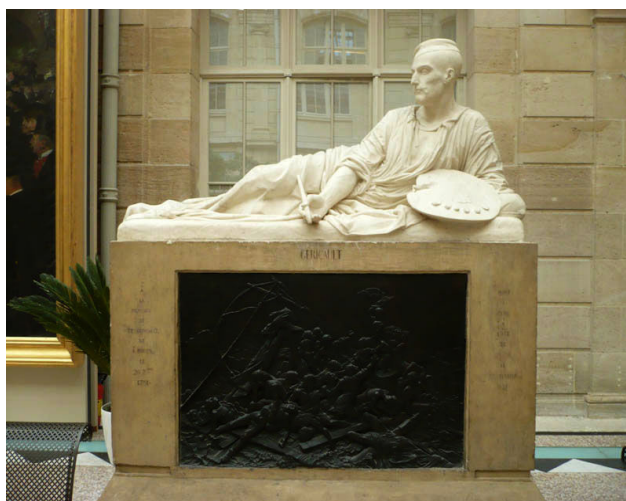


Fig.22 Antoine Etex (1808-88), *Monument funéraire de Géricault*, Marbre, Le tombeau de Géricault, Rouen, Musée des Beaux-arts

L'appartenance d'Hippolyte Bellangé aux différentes institutions montre donc son implication dans la vie culturelle et intellectuelle de la capitale normande. Ce fait est notamment attesté par la souscription pour le transfert du *Monument funéraire de Théodore Géricault* à Rouen (fig.22). Il s'agissait du

¹⁸⁷ *Le Baron Taylor*, ...Op.cit., p.135.

¹⁸⁸ « Chroniques » dans la *Revue de Rouen*, Janvier 1847, pp.28-34.

¹⁸⁹ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Op.cit.*, p.102.

premier monument en l'honneur de Géricault, sculpté par Antoine Etex pour le cimetière du Père-Lachaise. Cependant, pour diverses raisons matérielles, le tombeau ne resta qu'un peu plus de cinq ans à cet emplacement. Très vite, il s'était avéré que le marbre utilisé par Etex se détériorait, et qu'il était urgent de pallier cette faille. Effectivement, le marbre de mauvaise qualité ne résistait pas aux attaques du climat parisien, et c'est Hippolyte Bellangé qui, en 1845, lança le premier cri d'alarme et suggéra de déposer l'œuvre à Rouen¹⁹⁰. La ville avait été l'un des souscripteurs de ce monument funéraire en l'honneur de l'auteur du *Radeau de la Méduse*¹⁹¹. Pour ce faire, Etex écrivit en août 1845 au maire, lequel, accusant réception le 10 septembre suivant, transmit la proposition pour étude à Bellangé. En novembre, *La Revue de Rouen* salua l'heureuse issue des transactions et la future installation du monument à l'Hôtel de Ville¹⁹². Le monument de Géricault n'arriva qu'en janvier 1847¹⁹³. La profonde admiration de Bellangé pour Géricault expliquait en grande partie ces diverses démarches. Mais cette entreprise de sauvetage de l'œuvre était aussi une manière pour lui de consolider sa probité dans les actions sociales et culturelles qu'il menait pour la ville.

Hippolyte Bellangé avait par ailleurs été un fin observateur des événements qui avaient secoué la capitale normande. Cela est visible dans la

¹⁹⁰ ETEX, (Antoine), *Les trois tombaux de Géricault, 1837-1884*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin, 1885, p.38.

¹⁹¹ « Sur la demande d'un comité constitué par MM. Charles Coignet, [sic] Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer et Horace Vernet, dans le but d'élever un monument à la mémoire de Géricault, né à Rouen, le 26 septembre 1791, et décédé prématurément en 1823 [sic], à l'âge de 32 ans, auteur de plusieurs peintures remarquables, parmi lesquelles le Naufrage de la Méduse, le conseil vote une somme de 500 francs, qui sera versée à titre de souscription au nom de la ville de Rouen. Le monument confié, après concours, à Etex, se composera d'une statue en marbre, de deux mètres, représentant Géricault à demi couché ; sur le socle en pierre supportant la statue, sera fixé un bas-relief en bronze reproduisant le tableau le naufrage de la Méduse » (ville de Rouen, conseil municipal, Analyse des procès-verbaux des séances, II, 5 janvier 1841, p.2.)

¹⁹² « Chronique », *Revue de Rouen*, novembre 1845, pp.313-314.

¹⁹³ CHENIQUE, (Bruno), « Le tombeau de Géricault », dans *Géricault*, Tome II, Paris, documentation française, 1996, pp.596-615.

lithographie la *Barricade Saint Julien à Rouen* (fig.23). Cette dernière illustre les émeutes du 27 et 28 avril 1848 à Rouen. Plus particulièrement, elle représente la barricade Saint-Julien sur la rive gauche de la Seine, que les ouvriers avaient élevé contre la Garde nationale le matin du 28 avril 1848. Ce matin-là, à Rouen, comme l'écrit Pierre Largesse, « la guerre civile semble avoir commencé, les arbres des boulevards et des rues sont abattus. Des barricades sont élevées avec des voitures et des meubles pris dans les maisons voisines par la classe ouvrière »¹⁹⁴.



Fig.23 Hippolyte Bellangé, *Barricade Saint Julien à Rouen*, avril 1848, lithographie, collection particulière.

Dans cette lithographie, Hippolyte Bellangé représente l'infanterie et la Garde nationale, qui avaient concentré leurs forces sur la barricade. Au cours de cet affrontement, quinze boulets furent envoyés et firent des centaines de morts ou blessés du côté des insurgés. Remarquons que l'artiste plonge son spectateur au cœur du combat, tout en le plaçant du côté des hommes de la Garde nationale. Cette image est intéressante car elle représente un fait marquant pour les habitants de la ville de Rouen : des affrontements et une répression qui annoncent ceux des journées de juin dans la capitale.

¹⁹⁴ LARGESSE, Pierre, « Les émeutes d'avril 1848 à Rouen et à Elbeuf, pour une république Sociale. Les affrontements sociaux en Seine-Inférieure », dans *Le Fil Rouge*, 2011, n°42, p.3.

Les cercles de sociabilité rouennais

Hippolyte Bellangé semble avoir été un homme d'un caractère particulièrement sociable, en témoignent les nombreuses amitiés qu'il entretenait avec Edouard Pelay, collectionneur et bibliophile, Edmond Bidault, notaire de Rouen ou encore Henri Barbet, maire de Rouen et grand collectionneur de l'artiste. Certes, la belle-famille du peintre lui avait permis de s'implanter dans la vie culturelle et sociale de la ville, mais son caractère affable et généreux avait aussi contribué à faire de lui un artiste prisé par les cercles érudits de la cité. Cela lui avait, en outre, permis de devenir intime avec nombre d'artistes de la région. Que ce fût Louis Garneray, Jean Edmé Pascal Martin Delacluze, Eustache-Hyacinthe Langlois ou Eugène Lepoittevin¹⁹⁵, tous avaient fait partie de son cercle proche. Il était également en relation avec les familles Maupassant et Flaubert, qui faisaient partie des notables et des érudits de Rouen. Nous trouvons trace d'un *Portrait de Gustave de Maupassant*, père du romancier Guy de Maupassant (fig.25) et un *Portrait d'Achille Flaubert*, chirurgien et frère du célèbre écrivain *Gustave Flaubert* (fig.24)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ LEPOITTEVIN, (Eugène), (1806-1870), peintre et graveur français. Ancien élève de Louis Hersent et de Xavier Leprince à l'École des Beaux-arts de Paris. Son goût pour le naturalisme le rattache à la jeune école de 1830, tout en restant fidèle à la manière romantique de ses débuts. Ce peintre, typiquement normand a essentiellement peint des marines et des scènes de pêcheurs sur la côte de la Normandie et aux Andelys.

¹⁹⁶ FLAUBERT, (Achille), (1813-1882), était le fils aîné d'Achille-Cléophas. Il était né huit ans avant Gustave Flaubert. Ce fils s'était très vite engagé dans la voie tracée par son père lui-même chirurgien en chef de l'Hôtel Dieu de Rouen. En 1839, Il termina sa scolarité, à Paris par une thèse intitulée "Quelques considérations sur le moment de l'opération de la hernie étranglée" dont le jury s'est déclaré "extrêmement satisfait". Devenu chirurgien, il se tailla une réputation d'opérateur compétent dont la vitesse d'exécution permettait d'aborder certaines interventions novatrices comme la résection du maxillaire supérieur. En 1842, il fut nommé professeur suppléant à l'École de médecine, et chirurgien-adjoint dans le service de son père. Enfin 1864, il fut fait titulaire de la chaire de Clinique Externe. Pour plus d'informations sur Achille-Cléophas et Achille, voir les notices biographiques dans MAREC, (Yannick), (dir.), *Les Hôpitaux de Rouen du Moyen-Âge à nos jours*, Rouen, éditions PTC, 2006.



Fig.24 Hippolyte Bellangé, *Portrait d'Achille Flaubert*, huile sur toile, Rouen, Musée Flaubert et d'Histoire de la Médecine

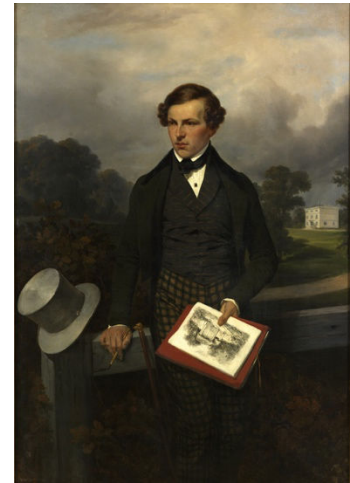


Fig.25 Hippolyte Bellangé, *Portrait de monsieur Gustave de Maupassant (père du romancier)*, 1838, Huile sur toile, Rouen, Musée des Beaux-arts de Rouen

Une véritable relation s'était nouée entre Bellangé et ces deux familles célèbres. L'ouvrage de Jules Adeline révèle que la mère de Guy de Maupassant, Laure Le Poittevin était une acheteuse régulière de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé¹⁹⁷. C'était une femme très cultivée, passionnée de littérature et de poésie, parlant plusieurs langues, notamment l'anglais et l'italien. Elle était surtout connue pour avoir fait partie du cercle intime de Gustave Flaubert. Hippolyte Bellangé avait sans doute fait la connaissance de la famille Flaubert grâce à l'intervention de Laure Le Poittevin¹⁹⁸. De plus, Hippolyte Bellangé avait aussi connu Paul Le Poittevin, grand-père maternel de Guy de Maupassant. Ceci est attesté par la signature des contrats de mariages des enfants Le Poittevin. Hippolyte Bellangé et sa femme étaient témoins du mariage d'Alfred Le Poittevin¹⁹⁹. A La Neuville, le 6 juillet 1846, le jeune homme avait épousé

¹⁹⁷ ADELINÉ, (Jules), *Op. cit.*, p. 139.

¹⁹⁸ MARLO, (Johnston), « Relations familiales, certitudes et incertitudes » dans LECLERC, (Yvan), *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant, une affaire de famille littéraire*, actes du colloque de Fécamp, 27-28 octobre 2000, Mont-Saint-Aignan, Publication de Rouen, 2002, p.47 à 60.

¹⁹⁹ LE POITTEVIN, (Alfred), né à Rouen, le 28 septembre 1816 (filleul du docteur Flaubert, père de

Aglaé Julie Louise de Maupassant, fille de Louis Pierre Jules de Maupassant et de Françoise Josèphe Aglaé Pluchart. Le contrat de mariage fut reçu par Me Guérout, notaire à Rouen, le 2 juin 1846. Le document fait état de la présence, parmi les témoins, de :

« Achille Flaubert, chirurgien en chef à l'Hôtel-Dieu de Rouen depuis quelques mois, et Madame, née Julie Lormier, Hippolyte Bellangé, directeur du Musée de Rouen, artiste peintre, et Madame, née Walter, M. Renard, Manufacturier à Rouen, oncle, M. Renard, président à la Cour d'Appel de Rouen »²⁰⁰.

Les Bellangé avaient également été témoins lors du mariage de Laure Marie Geneviève Le Poittevin. La jeune-fille s'était mariée à Rouen le 9 novembre 1846 avec Gustave François Albert de Maupassant. De cette alliance naquirent Guy et Hervé de Maupassant. Le contrat de mariage avait été reçu deux jours avant la cérémonie par M. Daverton, également notaire à Rouen :

« en présence du docteur Achille Flaubert, d'Hippolyte Bellangé, Directeur du Musée de Rouen, artiste peintre, de Théodore Douvre, Juge de paix, et de Madame, née Pluchart, oncle et tante du futur marié, de M. Renard, Président de la Cour de Rouen, de François Langliné, Directeur des filatures de Paul Le Poittevin »²⁰¹.

l'écrivain), décédé à La Neuville-Chamt-d'Oisel le 3 avril 1848. Avocat à la Cour Royale de Rouen et poète, Paul Le Poittevin fut l'ami d'enfance et l'un des plus chers compagnons de Gustave Flaubert.

²⁰⁰ Contrat de mariage Alfred Le Poittevin et Louise de Maupassant, 2 juin 1846, Série E, Archives notariales : Étude de Me Gence, Rouen (exercice Guérout), Archives départementales de la Seine-Maritime, Rouen.

²⁰¹ Contrat de mariage Gustave de Maupassant et Laure Le Poittevin, 7 novembre 1846, Série E, Archives notariales : Étude de Me Duboye-Fresnay, à Fécamp (exercice Rousselet), Archives départementales de la Seine-Maritime, Rouen.

Un contact ininterrompu avec la capitale

Hippolyte Bellangé semble avoir particulièrement apprécié sa région d'adoption.

« Trop captivé par le bonheur du logis, il ajourna bien des voyages et n'eut jamais le courage de s'éloigner du port. Il ne vit donc outre cette Normandie devenue bien chère (la terre natale de ceux qu'on aime est une seconde patrie), il ne parcourut guère que la Suisse et les bords du Rhin, il esquisse les pêcheurs d'Étretat [...] à Dieppe, au Tréport, parmi l'écume des plages. Il laisse aussi, dans des croquis précieux, les notes de ses excursions parmi les paysans et les soldats du pays badois. Le désir d'instruire son fils le conduisit jusqu'en Belgique où ils étudièrent ensemble Van Dyck, et Rubens ; mais Bellangé n'alla pas plus loin. Peintre de nos guerres, il emporta le regret de n'avoir jamais vu l'Afrique ; artiste, il garda jusqu'au dernier jour l'espérance de contempler l'Italie »²⁰².

La correspondance de l'artiste laisse également entrevoir qu'il s'était souvent rendu à la campagne. Il aimait y flâner et dessiner²⁰³. Hippolyte Bellangé avait succombé, comme nombre de ses contemporains, au charme du bord de mer normand. A cette époque, la Normandie était devenue une région de prédilection pour de nombreux artistes romantiques. En effet, avant que les peintres impressionnistes fussent frappés par le spectacle de la nature brute et les motifs des falaises vertigineuses ou des vagues violentes de Normandie, les artistes de la génération romantique s'étaient déjà passionnés pour la

²⁰² WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.22.

²⁰³ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé, Séjour à la campagne, 21 septembre 1839, Collection Jacques Doucet. Cette lettre mentionne le retour d'un séjour à la campagne où Hippolyte Bellangé dit avoir beaucoup flâné.

beauté de l'estuaire et le pittoresque des côtes normandes²⁰⁴.

Bien que les deux biographes d'Hippolyte Bellangé parlent d'exil, la correspondance de ce dernier montre qu'il avait toujours entretenu un contact régulier avec ses amis et ses clients parisiens. Il correspondait assidûment avec David d'Angers, le général de la Combe, ou encore Delaunay, ainsi qu'avec Monsieur de Saint-Vincent, l'un de ses plus précieux collaborateurs. Ce dernier était l'intermédiaire entre l'artiste et ses clients parisiens, et organisait l'acheminement de ses œuvres entre Rouen et Paris. Francis Wey révèle aussi que l'artiste recevait régulièrement ses amis parisiens dans sa maison de la rue du Champ des Oiseaux :

«Le patron, qui a déserté l'atelier de bonne heure va de l'un à l'autre, jetant en plaisantes boutades les éclairs d'une agitation qui lui a fait quitter son chevalet. On attend deux ou trois amis parisiens, des compagnons d'autrefois »²⁰⁵.

Les origines parisiennes de l'artiste n'avaient pas empêché Hippolyte Bellangé de s'intégrer rapidement aux cercles de notabilité rouennais. Certes, la position sociale de sa belle-famille avait fortement participé à cette bonne intégration, mais son caractère sociable et sa réputation avaient eux-aussi joué un rôle important. L'étude des nombreuses actions du citoyen montre un homme particulièrement impliqué dans la vie culturelle de sa cité. Sa nomination au poste de conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen avait permis au peintre d'asseoir sa position de notable et d'intellectuel au sein des cercles d'érudition de la bourgeoisie de Rouen.

²⁰⁴ DESJARDIN, (Marie-Hélène), *Des peintres au pays des falaises 1830-1940*, Fécamp, des Falaises, 2004, p.22.

²⁰⁵ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.18.

Hippolyte Bellangé, « l'habile directeur de notre musée de Rouen²⁰⁶»

Hippolyte Bellangé faisait partie de cette génération de conservateurs artistes de formation qui s'étaient succédés à la direction du musée des Beaux-arts de la Ville de Rouen depuis sa création en 1792²⁰⁷. Il fut nommé conservateur en 1837 et demeura à son poste pendant seize ans jusqu'en 1853. Il succédait au peintre de marines Ambroise-Louis Garneray et devenait ainsi le troisième conservateur du musée dont la formation initiale relevait des Beaux-arts. Trois ans après avoir obtenu la Légion d'honneur au Salon de 1834, Hippolyte Bellangé quitta donc Paris pour s'installer à Rouen. Alors que le jeune peintre était à l'aurore de sa réputation – il avait déjà reçu de nombreuses commandes émanant de l'État et des collectionneurs privés – il accepta le poste de conservateur du musée des Beaux-arts que lui proposa Henri Barbet²⁰⁸, le maire de la capitale normande²⁰⁹. A cette occasion, Théophile Thoré²¹⁰ écrit : « Le musée de Rouen ne saurait être en meilleures mains que celles de M. Bellangé »²¹¹. Ce chapitre souhaite non seulement rendre compte de la genèse d'un métier en plein développement, mais aussi appréhender les réseaux artistiques alors actifs au sein de la ville de Rouen.

Homme public de par son statut de directeur du musée de Rouen,

²⁰⁶ Anonyme, « Beaux-arts, exposition de 1847 », *Revue de Rouen*, 1847, p.426-428.

²⁰⁷ BERGOT, (François), « La Naissance du musée de peinture de Rouen », dans *La Révolution en Haute-Normandie (1789-1802)*, Rouen, 1988, p.341.

²⁰⁸ BARBET, (Henri), (1789-1875), indienneur de la Vallée du Cailly et gros propriétaire. Il fut maire de Rouen de 1830 à 1847. Par la suite, il fut président du Conseil Général, puis député d'Yvetot et sénateur sous le Second Empire. Pour plus de renseignements sur Henri Barbet, voir MAREC, (Yannick), *Op.cit.*, p.135 ; CHALINE (Jean-Pierre), *Rouen sous la Monarchie de Juillet*, CRDP de Rouen, 1971

²⁰⁹ Proposition du poste de conservateur du musée des beaux-arts de Rouen d'Henri Barbet À Hippolyte Bellangé, 1837, Série 4T225, Minute du Maire de Rouen, Archives Départementales de la Seine Maritime, Rouen.

²¹⁰ THORE, (Théophile), (1807-1869), était un critique d'art, journaliste politique, avocat, activiste politique, directeur de maison de vente, marchand d'art. Tout au long de sa carrière, Thoré – alias Bürger – fut un auteur engagé, s'intéressant à l'art de son époque, mais aussi à la politique, où il se situait du côté des radicaux, ce qui affecta de manière profonde sa vie et son travail. C'est pourquoi, son activité dans le domaine de l'histoire de l'art doit être replacée dans le contexte de ses convictions politiques.

²¹¹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.14.

Hippolyte Bellangé jouissait d'une grande popularité auprès de la municipalité, des amateurs d'art et de la presse locale. *La Revue de Rouen* se montra particulièrement enthousiaste à l'égard de l'action culturelle du directeur du musée. En atteste le contenu de cet article, dans lequel un critique écrit que les acquisitions du musée « témoignent de l'intelligence de la direction qui préside à l'enrichissement de la collection »²¹². En 1847, un chroniqueur ajoutait :

« On a tellement épuisé toutes les formules d'éloges pour qualifier le talent avec lequel l'habile directeur de notre musée, monsieur Bellangé, sait exécuter tour à tour les grand tableaux [...] l'éloge est devenu en quelque sorte, à son égard, une banalité »²¹³.

Dès 1833, Hippolyte Bellangé collabora en tant qu'illustrateur à *La Revue de Rouen*. Cet engagement professionnel au sein d'une revue locale, avant même sa nomination au poste de conservateur, avait dû contribuer à l'engouement des notables rouennais pour cet artiste parisien. Hippolyte Bellangé était également soutenu dans ses actions par la municipalité. Le maire de Rouen, Henri Barbet, ne manquait jamais une occasion de souligner le talent de son directeur de musée. Lors d'une délibération du Conseil municipal, le 20 juillet 1838, le maire reconnut que le talent et le savoir de Bellangé étaient une garantie pour le choix des œuvres à acquérir pour le musée²¹⁴.

²¹² « Chroniques », *Revue de Rouen*, novembre 1845, p.112.

²¹³ « Beaux-arts, exposition de 1847 », *Revue de Rouen*, 1847, p.426-428.

²¹⁴ Compte rendu de la séance du Conseil Municipal de Rouen, 20 juillet 1838, Série 4T226, Archives Départementales de la Seine Maritime, Rouen.

Naissance du Musée des Beaux-arts de Rouen

Le musée des Beaux-arts de Rouen, dont les premières acquisitions avaient été confiées aux peintres Lemonnier²¹⁵ et Lecarpentier²¹⁶, s'était constitué dès 1792. A cette époque, l'administration du district de Rouen avait chargé les deux artistes rouennais de réunir en une collection les œuvres confisquées à l'Église et à la noblesse durant la Révolution. Ces œuvres provenaient des églises, abbayes, couvents et châteaux de la région normande. Grâce à cette collection, le musée était placé parmi les quinze musées fondamentaux du Consulat, selon le décret Chaptal²¹⁷ de 1801²¹⁸. Les premiers récolements en vue de la constitution d'une collection publique remontaient à

²¹⁵ LEMONNIER, (Gabriel), (1743-1824) était un peintre d'histoire français. Membre de la commission des monuments aux premières heures de la Révolution, puis membre de la commission temporaire des arts, il se dépensa sans compter pour la sélection, la sauvegarde et la restauration des peintures collectées dans la région, biens d'église ou biens d'émigrés. Dès le début, il avait visé la création d'un musée. Après une mission de reconnaissance qu'il conduisit à Rouen pendant l'été 1791, il organisa en mai 1792 une préfiguration de musée, dans l'église Saint-Ouen de Rouen où il présenta un ensemble de grandes toiles restaurées (*La Hyre*, *Descente de croix*, *Deshays*, *Martyre de saint André*, *Vincent*, *Hallé*). Une fois le musée de ses vœux reconnu par décret, Lemonnier veilla sur sa dotation : en 1803-1805 sont arrivées à Rouen, trente-huit toiles parmi lesquelles la *Visitation* du Guerchin, *le Concert d'anges* de Philippe de Champaigne ou *la Vierge entre les vierges* de Gérard David, ainsi que les peintures de Lemonnier lui-même. Au fil de ses missions ou de ses amitiés, le peintre s'est constitué une collection personnelle de peintures et de dessins. En 1820 et 1822, sous le poids de l'âge, il céda cette collection à la ville. Pour plus de renseignements sur la carrière de Lemonnier, voir LE BOZEC, (Christine), *un peintre en révolution*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000.

²¹⁶ LECARPENTIER, (Charles, Louis, François) (1744-1822), était un peintre français. Ancien élève de Descamps à l'école des Beaux-arts de Rouen. Il fut par la suite nommé professeur de l'école des Beaux-arts de Rouen et de Paris. Ces fonctions l'amènèrent à participer à l'inventaire et à la sélection des biens des maisons supprimées durant la Révolution. Il avait sans doute été le premier assigné à cette tâche à Rouen, avant d'y être officiellement affecté – à côté de Dom Gourdin pour les bibliothèques – pendant l'été 1791. La gestion des œuvres emmagasinées fut sa grande affaire. Il dut à plusieurs reprises les transférer d'un lieu à un autre : couvent des Jacobins (1792), église et bâtiments de Saint-Ouen (1792-1799), église des jésuites (1800), puis de nouveau Saint-Ouen, devenu palais municipal. En 1795, il adressa aux administrateurs du district un inventaire qui est la pierre fondatrice du musée : le Catalogue raisonné des bons tableaux conservés au dépôt du Département (...) et au district révolutionnaire de Rouen

²¹⁷ Le décret Chaptal de 1801 est un arrêté consulaire, qui entérine la fondation des musées de province français. A cette date, les biens artistiques émanant de la nationalisation des propriétés de l'Église, de la noblesse et des saisies effectuées par les armées révolutionnaires, avaient atteint un tel volume, qu'il était impossible de tout entreposer dans la capitale, d'où la nécessité de créer des lieux en province capable d'absorber ces collections.

²¹⁸ SALOME, (Laurent), *Dons, Musées de Rouen, deux siècles de dons exceptionnels*, Rouen, Musée de Rouen, 2001, p.15.

1790. Dans un premier temps, la collection du nouveau musée fut conservée dans l'église paroissiale de Saint-Ouen, qui ouvrit ses portes au public dès 1799, avant d'être transférée dans le nouvel Hôtel de Ville en 1809²¹⁹.

La genèse d'un métier

Au début du XIX^e siècle, le métier de conservateur était encore en cours de définition. « Les conservateurs sont alors les fonctionnaires préposés à la surveillance des musées, des bibliothèques et autres édifices publics »²²⁰ notait Block en 1862. De ce fait, lorsque Bellangé brigua le poste de conservateur, cette fonction s'apparentait encore nettement à celui de « garde » ou « gardien » des collections, comme cela était le cas au cours des dernières années de l'Ancien Régime en France. Comme le souligne Chantal Georgel, « ce qui n'était au départ qu'une « occupation » parfois prestigieuse, qu'un « deuxième métier pour artiste »²²¹, gens du monde, mais aussi professeurs, médecins, notaires et autres notables, tendait à devenir, au cours du XIX^e siècle, une profession définie. Par ailleurs, les conservateurs des musées de province ne possédaient pas encore de réel statut juridique. Cela ne sera le cas qu'à partir de 1910.

²¹⁹ AUBIN, (Céline), *Les origines révolutionnaires du musée des beaux-arts de Rouen (1789-1809), Naissance d'une institution patrimoniale locale*, mémoire de Master 2, sous la direction de Yannick Marec, Rouen, 2013, Université de Rouen, 155 pages ; BERGOT, (François), Op.cit., p.341.

²²⁰ BLOCK, *Dictionnaire de l'administration française*, 1862.

²²¹ GEORGEL, (Chantal), « Le travail du conservateur : « inventorier, conserver, exhiber » », dans GEORGEL, (Chantal) (dir), *La jeunesse des musées, Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Musée d'Orsay, 1994, pp.293-296.

Inventaire et diffusion des collections

Le premier devoir du conservateur était d'inventorier les œuvres et les objets à mesure qu'ils entraient dans les collections, une tâche à laquelle s'attelaient Hippolyte Bellangé en renseignant les épais cahiers d'inventaires que se transmettaient les conservateurs, et que l'on retrouve aujourd'hui dans les archives du musée. Le travail de conservateur consistait également en la mise en étiquette du musée, puisque c'était à lui qu'incombait la tâche de présenter et d'expliquer les collections au public. En ce qui concerne le travail d'inventaire, les courriers entre l'administration et le conservateur témoignent de la volonté de la mairie de faire inscrire à l'inventaire tous les nouveaux objets qui entraient au musée.



Fig.26 Hippolyte Bellangé, *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 4e édition, Rouen, 1846

Dès la nomination de Bellangé au poste de conservateur, le maire lui demanda de dresser « un état des nouveaux objets qui rentreront dans le musée »²²². Ce premier travail allait être prolongé et complété, quelques années plus tard,

²²² Minute du Maire de Rouen, 1837, Série 4T225, Archives Départementales de la Seine Maritime, Rouen.

par la réalisation d'un catalogue. Hippolyte Bellangé avait évoqué ce projet de nouveau catalogue dans une lettre adressée à Delaunay. Il y affirmait qu' « un nouveau catalogue s'impose car l'édition rédigée par Garneray s'épuise » et demandait au directeur du journal de lui adresser des gens compétents pour s'atteler à rectifier les fausses attributions²²³. Garneray, son prédécesseur au poste de conservateur, avait rédigé trois catalogues en cinq ans d'exercice²²⁴. Contrairement à lui, Hippolyte Bellangé ne publia qu'un seul catalogue en seize années d'activité²²⁵. Il semble que le peintre n'ait porté qu'un intérêt relatif à cette tâche. De plus, l'examen du livret révèle des lacunes et des incohérences, ce qui tend à confirmer la faible implication de l'artiste dans la rédaction de ce catalogue.

Au sein du nouveau livret, quatre cent quatorze numéros sont décrits et commentés sans aucun ordre logique. Nous pouvons noter aussi l'absence de texte introductif qui aurait pu donner de nombreux renseignements sur la politique muséale d'Hippolyte Bellangé. Joseph-Désiré Court, successeur de l'artiste au poste de conservateur, prit sans doute acte des imperfections du catalogue publié par Hippolyte Bellangé car il s'empressa d'y ajouter une préface et de développer un classement par ordre alphabétique²²⁶. Le désordre apparent du livret se retrouvait sur les murs du musée de l'Hôtel de Ville de Rouen. Au sein du musée, les œuvres se côtoyaient et se juxtaposaient de manière parfois brutale. Selon des témoignages, les toiles étaient accrochées dans deux salles, où siècles et écoles y étaient mélangés selon la plus totale

²²³ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé à Delaunay, 29 août 1845, Rédaction d'un nouveau catalogue pour le musée des Beaux-arts de Rouen et corrections des fausses attributions, Collection Jacques Doucet, INHA.

²²⁴ GARNERAY, (Louis-Ambroise,) *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, Rouen, 1834. GARNERAY, (Louis-Ambroise,) *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, Rouen, 1836. GARNERAY, (Louis-Ambroise,) *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 3e édition, Rouen, 1837.

²²⁵ BELLANGE, (Hippolyte), *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 4e édition, Rouen, 1846.

²²⁶ COURT, (Joseph-Désiré), *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 5e édition, Rouen, 1858.

fantaisie²²⁷. Ce mode d'accrochage, hérité de la tradition des cabinets d'amateurs, qui consistait à recouvrir toute l'étendue possible des murs, n'était cependant pas surprenante à cette période. Selon les termes employés par André Pottier, l'organisation du musée était :

« dans l'état le plus parfait [...] il est entouré, de la part de l'administration municipale, de la plus constante sollicitude, les habitants de la ville le visitent avec empressement et se font gloire de le posséder »²²⁸.

Plus loin dans le texte, d'une manière plus objective, l'auteur révèle qu'un conservateur et deux garçons de salle étaient préposés à la direction et à la garde du musée. Le catalogue était, quant à lui, distribué chaque année aux visiteurs étrangers.

La consultation de *L'Almanach de Rouen* permet d'avoir des renseignements sur les heures d'ouverture du musée et les types de public qui le fréquentaient. Nous apprenons que les étrangers et les artistes avaient alors le privilège de pouvoir visiter le musée tous les jours, tandis que le public local n'y était admis que les dimanches, jours de fêtes et jeudis entre 10h et 16h²²⁹. Si nous nous en tenons à l'organisation des salles, là encore, les renseignements sont succincts. Néanmoins, une lettre écrite par Hippolyte Bellangé nous donne des renseignements sur l'organisation spatiale du musée et sur son ressenti vis-à-vis de sa mission de directeur des lieux. Il écrit dans cette lettre que le musée est composé d'un vestibule, d'une grande galerie et de deux grandes salles (un magasin et un cabinet de conservation) annoncées par un escalier. Il se plaint des salles mal éclairées, non conçues pour

²²⁷ BERGOT, (Frédéric), « La Naissance du musée de peinture de Rouen », dans *Op.cit.*, 1988, p.339-355.

²²⁸ POTTIER (André), « Observation de l'Académie des sciences, Belles-lettres et Arts de Rouen » sur l'arrêté ministériel du 3.04.1840.

²²⁹ Archives du musée, *Almanach de Rouen*, année 1840.

l'exposition de peintures, rendant leur lecture difficile. Afin de remédier à ces incommodités, le conservateur avait longtemps milité pour que la ville débloquent des fonds pour la construction, dans « un avenir plus ou moins rapproché », d'un nouveau musée. Il précise dans la même lettre que « tout cela est encore dans le vague », laissant entendre un désintéressement de la ville pour tout ce qui concernait les Beaux-arts. Il confia même à son ami Delaunay, alors directeur de la revue *L'Artiste* :

« les améliorations dans notre musée sont de grosses difficultés car vous devez le savoir notre ville est peu sympathique aux Beaux-arts et fait peu de sacrifices pour eux »²³⁰.

L'artiste déplorait également l'exiguïté des locaux et leur caractère malcommode. Ce ne fut qu'en 1876 que les autorités se décidèrent enfin à résoudre cette situation. Cette année-là, la municipalité vota le plan de construction d'un nouvel établissement. Le bâtiment que nous pouvons admirer de nos jours ne fut inauguré qu'en 1888²³¹. Malgré ses protestations et ses vives critiques, du point de vue muséographique, Hippolyte Bellangé ne parvint pas à faire entrer le musée dans une nouvelle ère. Le catalogue des œuvres exposées témoigne d'une absence, de la part du peintre, de toute remise en question du modèle de musée encyclopédique typique du XIX^e siècle.

²³⁰ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé à Delaunay, le 29 août 1845, Rédaction d'un nouveau catalogue pour le musée des Beaux-arts de Rouen et corrections des fausses attributions, Collection Jacques Doucet, INHA.

²³¹ NASI, (Sophie), *Louis-Sauvageot, 1842-1908, architecte et restaurateur à Rouen*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Havre, Presses universitaires du Havre, 2010.

Enrichissement des collections

Le conservateur se devait aussi d'enrichir les collections. A l'origine, la collection du musée des Beaux-arts de Rouen se répartissait en quatre provenances principales : une sélection opérée à partir des saisies révolutionnaires locales, émanant des établissements religieux, des bâtiments officiels et des biens des émigrés ; les envois de l'Etat, composés de saisies à l'intérieur du territoire et de prises de guerre enlevées à l'Italie, aux Flandres ou à l'Allemagne ; un petit nombre de dons faits par des artistes locaux ; et enfin, la collection personnelle de Jean-Baptiste Descamps, composée d'œuvres d'artistes flamands et hollandais comme Jouvenet, Fragonard ou Hubert Robert²³².



Fig.27 Mattia Preti (1616-1699), *Saint Nicolas de Bari*, Huile sur toile, Rouen,
Musée des Beaux-arts de Rouen

Au cours du XIX^e siècle, les conservateurs de musée se montraient plutôt enclins à accroître numériquement la composition des collections. Hippolyte Bellangé ne dérogeait pas à cette règle, puisque de nombreux tableaux et sculptures furent acquises sous son patronage. Il est d'ailleurs intéressant de se pencher sur les initiatives du peintre en matière d'acquisition.

²³² SALOME, (Laurent), *Op.cit.*, p.10.

En raison de la quantité des œuvres entrées au musée entre 1837 et 1853 (soixante-quatorze peintures selon l'inventaire), seules les acquisitions les plus importantes et les plus marquantes seront évoquées dans ce chapitre.

La première modalité convenue entre la municipalité et le conservateur était la suivante : le conservateur devait « rester dans la limite de l'allocation votée par le Conseil municipal »²³³. Hippolyte Bellangé enfreignit cette règle dès sa première acquisition avec l'achat du *Saint Nicolas de Bari* par Mattia Preti (fig.27). Cet achat fut l'occasion pour le maire de Rouen de rappeler au conservateur cet accord. Le circuit d'acquisition d'une œuvre était le suivant : premièrement, chaque achat devait avoir été préalablement autorisé par le Conseil municipal, ensuite la somme totale d'acquisitions pour le musée ne devait pas dépasser les 2000 francs du crédit alloué chaque année. Cette somme était systématiquement inscrite à l'article 121 du budget de l'exercice courant pour les acquisitions de tableaux et autres objets d'art. Cependant, la municipalité accordait une telle confiance au conservateur Bellangé, qu'elle lui permit plusieurs entorses à ces règles. Les archives montrent en effet que le budget fut très souvent dépassé.

Dans ce contexte, plusieurs voies s'offraient au conservateur pour acquérir une nouvelle œuvre. Par exemple, il pouvait décider d'acheter une œuvre par l'intermédiaire d'un marchand d'art. Au milieu du XIX^e siècle, ce mode d'acquisition était devenu l'un des plus fréquents. C'est par cette voie qu'en 1850, Hippolyte Bellangé fit l'acquisition du *Paysage scandinave* de Van

²³³ L.a.s. du Maire de Rouen, Henri Barbet au conservateur du Musée des Beaux-arts, Hippolyte Bellangé, allocation d'acquisition pour le musée des Beaux-arts de la ville, le 12 septembre 1837, Série 4T225, Archives Départementales de la Seine maritime, Rouen.

Everdingen auprès du marchand Favard²³⁴. Cet exemple nous permet d'analyser la procédure d'acquisition des œuvres : dans un premier temps, Hippolyte Bellangé se devait d'avertir le maire par écrit de son souhait d'acquérir une œuvre ou un objet en vente chez un marchand. Dans un second temps, le maire faisait part au préfet de ce projet d'acquisition en mettant en avant les avantages d'un tel investissement :

« il s'agit d'une bonne acquisition pour le musée et monsieur Bellangé, dont la compétence en pareille matière ne peut être contestée, m'assure que c'est une excellente occasion »²³⁵.



Fig.28 François Clouet (1510-1572), *Bain de Diane*, Huile sur bois, 1565, Rouen, Musée des Beaux-arts

Ce n'était qu'après autorisation de ce dernier que le maire pouvait alors passer commande auprès du marchand. Au-delà de la procédure d'acquisition, cet exemple montre également « la relative indépendance » des collectivités locales face au pouvoir central.

²³⁴ FAVARD, marchand d'art parisien.

²³⁵ L.a.s. du Maire de Rouen au Préfet de la Seine-Maritime, Projet d'acquisition, le 17 avril 1850, Série 4T225, Archives Départementales de la Seine maritime.

L'achat en vente publique était une autre voie d'acquisition pour les municipalités. Ce type d'acquisition relevait de la même procédure que celle faite à un marchand, cependant, elle demandait souvent l'intervention d'un intermédiaire. Warneck²³⁶ et Saint-Vincent, tous deux commerçants, étaient les intermédiaires privilégiés par Bellangé. De cette manière fut acquise l'œuvre *Alexandre et Cléophas* de Gérard Hoët par Warneck en mai 1846, lors de la vente de la collection Jourel²³⁷. Le mémoire d'achat montre la signature de Warneck sous la mention « certifié véritable » et nous confirme la confiance que le conservateur accordait à son collaborateur²³⁸. *Le Bain de Diane* (fig.28) de François Clouet, attribué à l'époque à Primatice, fut le grand chef-d'œuvre acquis par ce collaborateur, sur les conseils du talentueux Hippolyte Bellangé. L'œuvre provenait de la fameuse collection du cardinal Fesch, oncle de Napoléon Bonaparte, dont la vente eut lieu en 1846 à Rome.

Si les acquisitions en galeries ou en vente publique relevaient de l'autorité préfectorale, les dépôts de l'État dépendaient en revanche de l'autorité du ministère de l'Intérieur. Le conservateur ne jouait aucun rôle dans ce type d'attribution, il lui était seulement possible de tenter de peser sur les transactions au moment où l'État statuait de la destination d'une œuvre. Hippolyte Bellangé usa de ce stratagème pour faire entrer *La justice de Trajan* (fig.29) d'Eugène Delacroix au musée de Rouen plutôt qu'à celui de Bordeaux²³⁹. À noter, que ce choix fut soutenu par l'artiste lui-même, puisqu'Eugène Delacroix formula cette même demande au gouvernement. Par ailleurs, si l'attrait et la valeur du musée de Rouen résidaient principalement dans son fonds ancien,

²³⁶ WARNECK, A., marchand de tableaux, Paris, rue d'Argenteuil n°33.

²³⁷ JOUREL, amateur d'art rouennais. *Alexandre et Cléophas* de Gérard Hoët a été adjugée pour 850 francs.

²³⁸ Mémoire d'achat signé par l'adjoint du maire, 13 mai 1845, Archives du musée, Musée des Beaux-arts, Rouen.

²³⁹ ANGRAND, (Pierre), *Histoire des musées de Province au XIX^e siècle*, Les Sables-d'Olonne, t.II, 1985, p.143.

Bellangé continua tout de même à enrichir les collections de quelques beaux ouvrages grâce aux nombreux dépôts de l'État.



Fig.29 Eugène Delacroix, *La justice de Trajan*, 1840, huile sur toile, Rouen, Musée des Beaux-arts

À partir de la monarchie de Juillet, le musée trouva un protecteur influent en la personne de Jules Senard, avocat au barreau de Rouen²⁴⁰. Ce fut par ce biais qu'en 1840, quatre ouvrages sculptés furent envoyés à Rouen : un bronze de réduction de *Moïse* de Michel Ange, une autre réduction du *Million de Crotona* d'après Puget, un marbre figurant *Raphaël* par Feuchère et un autre marbre *Oreste réfugié à l'autel de Pallas* par Simart. En juin 1848, Sénard signa les arrêtés attribuant au musée le tableau *Joseph explique le songe de pharaon d'Adrien* de Guignet et *La charge de cavalerie du général Kellermann à Marengo* de Bellangé.

²⁴⁰ SENARD, (Jules), avocat au barreau de Rouen. Président de l'Assemblée Nationale Constituante en 1848 puis Ministre de l'Intérieur, avant de devenir maire de Saint-Cloud sous la Troisième République et député de Pontoise. Défenseur de Flaubert lors du procès de « Madame Bovary » sous le Second Empire.

Sur Senard, voir l'ouvrage de JOUBERT, (Jean), *Jules Senard. De la défense de Flaubert à la défense de la République*, 1800-1885, Paris, les Presses du Palais Royal, 1984 et MAREC, (Yannick), *1848 à Rouen, Les mémoires du citoyen Cord'homme, Oncle de Maupassant*, Luneray, Bertout, 1988.

La municipalité pouvait aussi faire des demandes d'achat. Dans la majorité des cas, le conservateur n'était pas consulté pour ce type d'acquisition. Ces commandes avaient très souvent une portée politique. Elles étaient généralement destinées à célébrer des hommes politiques renommés, d'origine rouennaise. Le *Portrait du général Duvivier* de Cabasson en est un exemple : il s'agit du portrait d'un émeutier révolutionnaire²⁴¹. Enfin, la dernière voie d'acquisition pour le conservateur était le don ou le legs. Ils provenaient, le plus souvent, des artistes eux-mêmes. Le don du *Portrait de Monsieur de Fontenay* par le peintre Doutreleau en est un exemple. Il s'agissait du portrait d'un ancien maire et sénateur de Rouen. Henri Barbet informa Hippolyte Bellangé de ce don par courrier, et le pria de placer le tableau dans une des galeries du musée et de consigner le nom du charitable donateur dans le catalogue du musée²⁴².

Les réussites d'acquisitions d'œuvres importantes témoignent de l'habileté du conservateur pour persuader la municipalité du bien-fondé de ses actions. L'acquisition de *Concert sur une place publique* de Berghem donna lieu à une délibération du Conseil municipal en raison de son prix élevé. L'acquisition était jugée « un peu onéreuse pour les ressources destinées au musée ». Cependant, la municipalité avança l'argument que l'établissement ne possédait pas d'œuvre de ce peintre et l'acquisition fut finalement acceptée. L'article 2 de la délibération stipule que la somme serait payée de moitié sur l'exercice du budget de 1847 et de moitié sur celui de 1848²⁴³. Nous le voyons, les initiatives d'Hippolyte Bellangé en matière d'acquisitions furent nombreuses. Elles révèlent l'investissement du peintre face à sa mission de conservateur. Hippolyte Bellangé s'était montré très actif en matière de politique d'acquisition.

²⁴¹ DUVIVIER, (Franciade), (1794- 1848), général de division français.

²⁴² Compte rendu de la séance du Conseil Municipal du 20 juillet 1838, Série 4T226, Archives Départementales de la Seine Maritime, Rouen.

²⁴³ Compte rendu de la séance du Conseil Municipal du 12 juin 1847, Série 4T226, Archives Départementales de la Seine Maritime, Rouen.

Au cours de sa mandature, le musée n'avait cessé d'être enrichi, chaque année, par de nouvelles acquisitions.

En matière d'enrichissement des collections, toutes ses actions ne furent pourtant pas toujours couronnées de succès, bien au contraire, elles pouvaient être des échecs cuisants. Par exemple, en juillet 1838, Bellangé avait pour projet d'acquérir un tableau d'Annibal Carrache, célèbre peintre italien du XVII^e siècle. Bien que le prix élevé de l'œuvre²⁴⁴ rendît le projet hasardeux, la municipalité décida de défendre ce choix d'acquisition au Conseil municipal :

« M. le conservateur du musée fait grand éloge de ce tableau » qui peut apparaître comme « *une acquisition avantageuse* » et essentielle pour le prestige du musée »²⁴⁵.

Une lettre du ministre de l'Intérieur au préfet nous montre qu'un crédit de cinq mille francs avait été accordé à la ville de Rouen pour l'achat de ce chef-d'œuvre²⁴⁶. Or, cette œuvre ne figure pas dans l'inventaire d'Hippolyte Bellangé. L'issue de cette acquisition n'est révélée par aucune archive. La raison la plus plausible de cette absence de trace serait un dépassement budgétaire lors d'une vente aux enchères. Cet échec n'eut pas pour conséquence de déprécier les actions futures du conservateur, mais confirme en revanche la confiance que la municipalité accordait au peintre de bataille. Pour autre exemple, en 1850, l'artiste proposa l'acquisition de *La Naissance de Bacchus* de Nicolas Poussin, œuvre majeure de l'art français. Ce choix fut immédiatement encouragé par la municipalité, au motif que les collections du musée étaient encore dépourvues d'une œuvre du célèbre artiste de la période moderne.

²⁴⁴ L'œuvre était estimée à 5000 francs.

²⁴⁵ Compte rendu de la séance du Conseil Municipal du 20 juillet 1838, Série 4T226, Archives Départementales de la Seine Maritime, Rouen.

²⁴⁶ L.a.s. du ministre de l'Intérieur au préfet de la Seine-Maritime, Crédit de 5000 francs accordé à la ville de Rouen, 7 septembre 1838, Série 4T226, Archives Départementales de la Seine Maritime, Rouen.

Les causes et conditions de ce second échec furent relatées avec précision par Andrée Pottier dans *La Revue de Rouen*²⁴⁷. Pour l'acquisition de cette œuvre en vente publique, le Conseil municipal avait autorisé l'ouverture d'une allocation extraordinaire²⁴⁸. Cette somme, que « le musée avait en réserve » ne pouvait être allouée que pour l'achat d'une œuvre « majeure de l'art français ». Malheureusement, les dispositions prises par la municipalité ne permirent pas l'achat de ce chef-d'œuvre, le tableau ayant été adjugé à un collectionneur anglais²⁴⁹. A la suite de cet échec, Andrée Pottier, tout acquis à la cause du malheureux directeur, parla « d'un titre d'honneur pour le zèle du conservateur et du conseil municipal, qui ont tenté cette acquisition »²⁵⁰. La ville de Rouen dut attendre l'année charnière de 1866 pour voir entrer dans ses collections une toile du maître²⁵¹.

De l'ensemble des initiatives d'acquisitions d'Hippolyte Bellangé, se dégage un goût pour la peinture classique, particulièrement celle du XVII^e siècle. Ses choix se portaient essentiellement sur des peintres flamands, italiens et de l'école espagnole. Le biographe Francis Wey souligne cette prédilection pour la peinture classique :

« Quant aux maîtres anciens, c'était un culte à ses yeux, renoncer à les juger c'était déjà un progrès, le but étant d'arriver à les comprendre »²⁵².

Les sept tableaux espagnols, entrés au musée entre 1837 et 1853, témoignent certes des préférences du conservateur, mais aussi de la grande vogue de

²⁴⁷ POTTIER, (André), (1799-1867), directeur de la Revue de Rouen et bibliothécaire de la bibliothèque de Rouen.

²⁴⁸ L'allocation extraordinaire est d'un montant de 10 000 francs

²⁴⁹ *La Naissance de Bacchus* de Nicolas Poussin est adjugée pour 17 300 francs au collectionneur anglais Hope.

²⁵⁰ POTTIER, (André), « Chronique », *Revue de Rouen*, avril 1850, p.212-214.

²⁵¹ En 1866, l'œuvre *Venus remettant les armes à Enée* de Nicolas Poussin intègre les collections du musée des Beaux-arts de Rouen

²⁵² WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.19.

la peinture espagnole à ce moment. En effet, la galerie espagnole de Louis-Philippe, établie au Louvre, avait ouvert ses portes le 7 janvier 1838. L'acquisition de deux Herrera et de deux Ribera, peintres espagnols reconnus comme des maîtres, s'inscrivait donc dans une sorte de contexte d'imitation de la politique officielle en matière d'art²⁵³.

A la mort de Bellangé, la vente de ses effets personnels nous renseigne sur le fait que l'artiste était lui-même propriétaire d'une collection de tableaux et d'estampes. La consultation du catalogue de cette vente révèle de manière plus précise les goûts du peintre en matière d'œuvres d'art²⁵⁴. On apprend qu'Hippolyte Bellangé était friand de peinture française et espagnole, qu'il était l'heureux propriétaire d'un Jouvenet, d'un Philippe de Champaigne, d'un Nattier et d'un Parocel, ainsi que d'un Joardens et d'un Velasquez. Si, il est fort probable que ces œuvres soient des copies, des pastiches, voir des faux, elles révèlent tout de même les goûts du conservateur. En revanche, aucune sculpture ne figure dans cette collection. Comme le montre sa collection personnelle, le peintre s'intéressait également à l'art de son temps. Francis Wey affirme qu'une des joies d'Hippolyte Bellangé :

« était de signaler des premiers talents en germe. Il aimait à rappeler que, le premier, il avait démontré dans un tableautin peu voyant des qualités solides, et fait décerner la première médaille qu'elle ait reçue à une jeune fille ignorée qui devint Rosa Bonheur, et qui, jusqu'à la fin lui écrivait »²⁵⁵.

²⁵³ La carrière d'Hippolyte Bellangé en tant que conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen a été envisagée par DEMOY, (Sophie), *Hippolyte Bellangé conservateur du Musée des Beaux-arts (1837-1853)*, sous la direction de Pomian et Pessiot, Ecole du Louvre, monographie de muséologie, 1998.

²⁵⁴ Catalogue de la vente qui aura lieu, par suite du décès de HIPPE BELANGE, Hôtel drouot Salle n°8, Paris, J. Claye, 1867, p.41-47

²⁵⁵ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.19.

En tant que conservateur, il usa plus d'une fois de sa position pour faire entrer dans les collections du musée des œuvres contemporaines. Par exemple, nous savions déjà qu'Hippolyte Bellangé était un grand admirateur de l'œuvre de Théodore Géricault, et ce fut grâce à sa politique d'acquisition qu'un tableau du célèbre auteur du *Radeau de la Méduse* entra pour la première fois au musée²⁵⁶. En 1849, le musée fit également l'acquisition de trois toiles d'artistes ayant participé à l'exposition bi-annuelle du musée. Ces acquisitions coïncidaient avec la suppression des médailles habituellement décernées aux artistes favoris au cours de cet événement. Ce changement était lié à l'action du conservateur qui avait su convaincre l'administration du bien-fondé de ces acquisitions.



Fig.30 Nicolas-Toussaint Charlet, *La maîtresse d'école*, 1820, Huile sur toile, Rouen, Musée des Beaux-arts de Rouen

Dès 1845, Hippolyte Bellangé évoquait cette volonté d'acquérir des tableaux d'artistes contemporains et exposait son projet de supprimer les médailles décernées à l'exposition, afin de pouvoir acquérir ces œuvres²⁵⁷.

²⁵⁶ Il s'agit d'*Une étude du cheval blanc* de Géricault, achetée au marchand Laneuville

²⁵⁷ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé à Henri Delaunay, 29 août 1845, Rédaction d'un nouveau catalogue pour le musée des Beaux-arts de Rouen et corrections des fausses attributions Collection Jacques Doucet, INHA, Paris.

En mars 1849, la municipalité consentit à supprimer les récompenses et à mettre en place l'achat d'œuvres d'artistes contemporains. Enfin, en mars 1851, le conservateur acquit pour le musée *La maîtresse d'école* de son défunt ami Nicolas-Toussaint Charlet (fig.30). L'entrée d'œuvres issues d'une production contemporaine dans les collections du musée semble avoir été l'une des tâches les plus appréciées du nouveau conservateur. Dès sa nomination, Hippolyte Bellangé avait pris un certain nombre de mesures pour tenter de faire évoluer le musée vers une nouvelle ère. Cette dynamisation des collections avait été rendue possible grâce à l'achat de toiles issues des écoles du milieu du XIX^e siècle. Les œuvres de Romantiques tels Théodore Géricault, Eugène Delacroix et Nicolas-Toussaint Charlet, ou encore de la naturaliste Rosa Bonheur, insufflèrent un essor décisif au musée. Nous pouvons cependant noter l'absence d'œuvres issues du mouvement réaliste, notamment celles de Courbet. Hippolyte Bellangé se fiait certes à ses propres goûts pour orienter ses choix d'acquisitions, mais il suivait aussi les tendances artistiques du Salon parisien. Or, les œuvres de Courbet suscitaient sans doute beaucoup trop d'emportements critiques pour qu'Hippolyte Bellangé puisse en proposer l'achat à la municipalité²⁵⁸.

Les expositions municipales

L'organisation des expositions municipales était la dernière mission assignée au directeur des lieux. C'était au cours du XIX^e siècle que ces expositions s'étaient progressivement mises en place dans de nombreux musées de province. Cette initiative fut mise en place à Rouen en 1833, sous

²⁵⁸ Pour plus d'informations sur la fortune critique de Courbet, voir LE MEN, (Ségolène), *Courbet*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007.

l'administration de Garneray, dans le but de dynamiser l'activité artistique locale. Les expositions étaient alors placées sous le patronage de la municipalité, en partenariat avec la Société des Amis des Arts de Rouen, selon des modalités assez analogues au modèle du Salon parisien, à cette différence près que l'accent était fortement mis sur la promotion du régionalisme. L'organisation de la Société des Amis des Arts était la suivante : la somme des actions de la société était destinée à acquérir des objets d'art. L'exposition des lots de la société avait lieu au début du mois de juillet. Le choix des artistes se portait plus particulièrement sur les artistes natifs de la Normandie, la société souhaitant promouvoir un art régional²⁵⁹. Ainsi, au cours des premières expositions, seuls les artistes nés ou domiciliés dans le département étaient admis à concourir.

Dans un premier temps, l'exposition annuelle du musée fut un réel succès populaire. Cependant, progressivement, elle attirait un nombre de plus en plus restreint de visiteurs. A son arrivée au poste de conservateur, Hippolyte Bellangé bouleversa le fonctionnement interne de ces expositions en l'ouvrant aux artistes « extérieurs ». L'idée première du conservateur était d'essayer d'attirer des artistes parisiens, dans l'espoir de pallier l'essoufflement de ce rendez-vous annuel²⁶⁰. Pour ce faire, l'artiste avait fait jouer l'ensemble de ses relations artistiques afin de tenter d'attirer des « médaillés » du Salon de Paris. Cependant, dès 1839, de nombreuses critiques furent formulées à l'égard de ces expositions. Les principales critiques déploraient la non exclusivité d'exposition des artistes normands et soulignaient le fait que les œuvres des

²⁵⁹ « C'est définitivement, et malgré nos observations, le 1er juillet prochain que s'ouvrira, dans le Musée, l'exposition des ouvrages des artistes de notre département [...] Pourraient-ils oublier que c'est la première exposition municipale, et au commencement de goût pour les arts qui en a été le résultat, qu'ils doivent le succès vraiment extraordinaire des infatigable démarche de M.Garneray, pour la formation de la Société des Amis Arts. » dans GAUGAIN, (Henri), « Société des Amis des arts : Exposition », *Revue de Rouen*, tome troisième, 1834, p.258

²⁶⁰ *Revue de Rouen*, juillet 1838, « Musée de Rouen, exposition de 1838 », p.37-56.

artistes les plus renommés semblaient être de second plan d'un point de vue plastique. A partir de ce moment, la routine sembla s'emparer de l'exposition, où figuraient généralement toujours les mêmes artistes : Garneray, Tournemine, Morel-Fatio, Cabasson ou Morin. Elle entama alors un lent et inévitable déclin²⁶¹. Par conséquent, en 1841, face à l'intérêt de plus en plus ténu du public pour cette manifestation, le Conseil municipal décida de rendre l'exposition non plus « annuelle » mais « biennale ». Dans le même temps, la municipalité, sur les conseils d'Hippolyte Bellangé, statua également en faveur d'une suppression des médailles pour privilégier l'achat d'œuvres susceptibles d'être exposées à cette occasion. Les artistes pouvaient distinguer, en fonction de l'origine de la demande, quatre types d'achats possible : les achats de l'Etat, ceux des municipalités, ceux des Sociétés des Amis des Arts (il s'agissait alors des lots destinés à la tombola) et ceux des particuliers. Les achats des municipalités étaient destinés à l'enrichissement des collections du musée municipal. Il était fréquent que les Sociétés des Amis des Arts ou les artistes exposants eussent eux-mêmes collaboré à cet enrichissement en faisant, à cette occasion, des dons au musée de la ville.

En tant que conservateur, Hippolyte Bellangé se montra particulièrement investi dans son rôle en pratiquant une politique d'acquisition très active. Sous son patronage, de nombreuses œuvres des maîtres anciens de l'école espagnole et de l'école française firent leur entrée au musée. Même si les tendances les plus diverses étaient loin d'y être représentées, l'action du conservateur et le soutien de la municipalité avaient permis aux collections du musée de Rouen de se développer considérablement dans le domaine de la peinture contemporaine. Quelques-uns des trésors du musée, comme *le Bain de Diane* de François Clouet sont directement issus de son habile politique

²⁶¹ *Exposition de la Société des Amis des Arts de Rouen*, N. Périaud, 1837 à 1845.

d'acquisition. Bien que le musée se fût ouvert à la modernité grâce à ces nouvelles acquisitions, il n'en demeura pas moins, dans sa conception même, figé sur le modèle du musée encyclopédique hérité de la période révolutionnaire. Le statut de conservateur de musée permettait aussi à Hippolyte Bellangé d'asseoir solidement sa position d'intellectuel au sein des cercles de sociabilité rouennais. Nous aurions pu croire qu'en acceptant ce poste, le peintre allait être contraint de mettre entre parenthèse son activité de peintre. Ce ne fut pourtant pas le cas, puisque ce fut à Rouen qu'avec une ardeur exclusive, il se consacra le plus entièrement à son art. L'ensemble des tableaux destinés au musée de Versailles avaient été conçus dans l'atelier de la rue du Champ des oiseaux. Ainsi, bien que très investi dans sa mission, Hippolyte Bellangé semblait aussi avoir utilisé ce poste à la fois à des fins matérielles et comme moyen de promotion et de diffusion de ses œuvres.

Hippolyte Bellangé allait pourtant retourner à Paris, suite à plusieurs tragédies familiales. Après le décès de son père (à une date inconnue), le peintre avait consenti à recueillir sa mère, qui mourut chez lui en 1851. Quelques années après, l'artiste perdit son fils aîné, alors âgé de vingt-ans. Ces drames familiaux le poussèrent à quitter Rouen, « [...] où il était cependant bien aimé »²⁶². Le peintre pressentait qu'il ne pourrait se reconstruire que très loin de la province normande. Il rendit compte de ses motifs de départ dans une lettre aux Rouennais :

« Maintenant, mes amis, que le gouffre est comblé, il me faut songer à reconstruire dessus. Cette petite construction, si modeste que je la désire, ce n'est point ici, c'est à Paris seulement que j'en peux trouver les matériaux, et je vais consacrer le peu d'années qui me restent à cette

²⁶² CHESNEAU, (Ernest), *Op.cit*, p.14.

tâche dictée par la raison et le devoir »²⁶³.

À cette occasion, la municipalité offrit à son ancien directeur de musée une médaille d'or représentant les armes de la ville, en souvenir de ses bons services²⁶⁴. Bien qu'elle se terminât de façon douloureuse, la période rouennaise fut, dans son ensemble, une période heureuse et prospère pour Hippolyte Bellangé.

²⁶³ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.23.

²⁶⁴ Minute d'une lettre du maire de Rouen à Hippolyte Bellangé, 6 mai 1853, Archives Départementales, Rouen.

CHAPITRE IV : Le retour à Paris (1854-1866)

Bellangé et les napoléonides, le peintre du Second Empire

« En vous quittant, j'ai écrit au Prince Napoléon qui était venu voir mon tableau dans mon atelier, ainsi que le Prince Jérôme, son père »²⁶⁵. Le prince Jérôme Napoléon Bonaparte, appelé familièrement « Plon-Plon », était le cousin de Napoléon III et était connu pour être un grand collectionneur d'œuvres d'art²⁶⁶. L'étude des acheteurs de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé révèle que celle-ci était non seulement appréciée des membres de la famille Bonaparte, mais surtout du principal d'entre eux, l'Empereur Napoléon III.



Fig. 31 Dallemagne, Adolphe (1811-1872), *La princesse Mathilde*, 1866, Epreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre au collodion, Paris, Bibliothèque nationale de France

Jusqu'à son ascension au pouvoir, Napoléon III n'avait sans doute pas eu l'occasion de se constituer de collection ni de s'adonner à des activités de mécénat, à la différence de certains de ses proches, comme son cousin, le

²⁶⁵ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé à monsieur de Saint Vincent, Visite du Prince Jérôme Bonaparte, le 2 mai 1855, Collection Jacques Doucet, INHA, Paris.

²⁶⁶ Pour plus d'informations sur le prince Jérôme Napoléon, voir BATTESTI, (Michèle), *Plon-Plon, le Bonaparte Rouge*, Paris, Perrin, 2010.

prince Jérôme Napoléon, son demi-frère, le duc de Morny ou sa cousine, la princesse Mathilde (fig.31)²⁶⁷. Dès son arrivée à la tête de l'État, le nouveau souverain et sa compagne, l'Impératrice Eugénie, pallièrent à cet état de fait en se constituant une importante collection d'œuvres d'art.

La collection du souverain

Les premières acquisitions de Charles Louis Napoléon Bonaparte sont datées de 1849, peu après son élection à la présidence de la République. C'était au Salon de 1850 que, pour la première fois, le président avait fait l'acquisition d'œuvres signées de la main d'Hippolyte Bellangé. Le souverain se porta acquéreur, à cette occasion, de *La Prise de Zaatcha* et de *L'Officier des guides*. D'après les Archives nationales, ces deux œuvres avaient ensuite été envoyées au palais de l'Élysée, résidence officielle du prince²⁶⁸. Dans son catalogue, Jules Adeline note que *La Prise de Zaatcha* fut, par la suite, donnée en cadeau par l'Empereur au maréchal Canrobert²⁶⁹. En tout état de cause, à partir de cet achat, le futur Napoléon III allait devenir un collectionneur assidu de l'œuvre du peintre. Les ventes de l'artiste en attestent :

- 1850 : vente de deux aquarelles, *Un Officier des guides* et *La Prise de Zaatcha*
- 1851 : vente de l'aquarelle *La harangue du maire*
- 1853 : vente de l'aquarelle *Les guides de l'Empire*
- 1855 : vente de deux huiles sur toile *La Bataille de l'Alma* et

²⁶⁷ *Le Comte de Nieuwerkerke, art et pouvoir sous Napoléon III* : (Musée National du château de Compiègne, octobre 2000-janvier 2001), cat.expo., Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p.23.

²⁶⁸ Arch.mus.nat, X Salons, 1850.

²⁶⁹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.131.

Un traînard

- A une date inconnue : vente de deux huiles sur toile *Un Retour de l'île* et *l'Empereur en observation*.

Au début de son mandat, le président avait souhaité être conseillé dans ses choix d'acquisitions par le Comte Alfred d'Orsay, intendant des Beaux-Arts de la maison du prince-président, et par Jules Lefèvre-Deumier. Sous le Second Empire, cette mission fut transférée au comte de Nieuwerkerke, alors directeur des musées impériaux. Ce dernier était ainsi devenu l'intermédiaire entre les artistes et le souverain. L'organisation entre les deux hommes était la suivante : Nieuwerkerke voyait en premier les œuvres que les artistes voulaient présenter au souverain, afin de faire une sélection. Le souverain pouvait ensuite décider d'acquérir ou non les œuvres sélectionnées par son directeur des musées.



Fig.32 Alexandre Cabanel (1823-1889), *La Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay

Il pouvait aussi signaler des œuvres à Napoléon III lors de ses visites au Salon. Cependant, Philippe de Chennevières, chargé de l'organisation des Salons, qui avait pour habitude de suivre le souverain lors de ses visites, note que l'Empereur avait, le plus souvent, gardé l'initiative de ses choix²⁷⁰. Selon lui, la

²⁷⁰ *Le Comte de Nieuwerkerke, art et pouvoir sous Napoléon III, Op.cit., p.23.*

politique artistique de l'Empereur avait été déterminée à partir de l'Exposition universelle de 1855, date à laquelle le souverain s'était véritablement lancé dans l'achat d'œuvres capitales.

Les goûts de Napoléon III ne pouvaient cependant se résumer à ce type de sujets. L'étude des acquisitions faites par le souverain révèle qu'il affectionnait aussi bien les scènes de genre, que les thèmes historiques ou familiaux. *La Naissance de Venus* de Cabanel (fig.32), *La visite du doge de Venise* d'Edouard Hamann, ou *La Visite des parents le lendemain des noces* de Charles François Pécrus donnent à voir les goûts éclectiques de l'Empereur. Toutefois, parmi les artistes figurant dans sa collection, Bellangé occupait une place toute particulière et était abondamment représenté. L'exposition universelle de 1855 fut l'occasion pour l'Empereur de faire l'acquisition de deux toiles supplémentaires signées par Hippolyte Bellangé. L'Etat acheta au peintre *La Bataille de l'Alma* (fig.47) et *Un traînard*²⁷¹. La première fut placée au musée de Versailles, tandis que la seconde fut envoyée à Saint-Cloud. Actuellement, cette œuvre est considérée comme perdue. Il est possible qu'elle ait été détruite dans l'incendie du château de Saint-Cloud en 1870. *Le retour de l'île d'Elbe* et *L'Empereur en observation*, deux autres toiles de Bellangé qui avaient également été placées à Saint-Cloud, ont sans doute subi le même destin²⁷². Au Salon de 1863, l'Empereur acheta aussi sur sa cassette personnelle *Un jour de Revue sous l'Empire*²⁷³. Le tableau évoque le Paris de Napoléon I^{er} par le biais de la représentation du Palais des Tuileries, siège du pouvoir impérial. Par cet achat, le souverain se montrait non seulement favorable au développement et à la représentation du souvenir napoléonien, mais également à la perpétuation

²⁷¹ Les œuvres sont acquises par arrêté du 13 novembre 1855 sur le budget encouragement pour 8000 et 1500 francs, Série O5 51, n°1434, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

²⁷² GRANGER, (Catherine), *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, Ecole des Chartes, 2005, pp.473-474.

²⁷³ ADELIN, (Jules), *Op.cit.* p.157;

d'un mouvement initié depuis la monarchie de Juillet. *La Bataille de l'Alma*, destinée au musée de Versailles, montre que le nouvel Empereur souhaitait s'inscrire dans la continuité de l'entreprise initiée par son prédécesseur. Ce type de commande montre de manière évident que le monarque tentait de positionner son régime dans la lignée des précédents, dans l'espoir d'asseoir sa légitimité auprès du peuple français²⁷⁴.



Fig.33 Hippolyte Bellangé, *Les deux amis (Sébastopol, 1855)*, 1861, huile sur toile, National Trust of Scotland

La présentation des *Deux Amis* (fig.33) au Salon de 1861 valut au peintre d'être fait Officier de la Légion d'honneur par l'Empereur²⁷⁵. Cette distinction était la manifestation du succès populaire des *Deux Amis*, mais elle était aussi la récompense bien méritée dans la carrière très active d'un peintre qui, depuis 1834, époque de sa première distinction, travaillait sans relâche. Léon Lagrange, dans un compte-rendu pour *La Gazette des Beaux-arts*, nota que « Les deux Amis de M. Bellangé, furent le plus légitime succès de larmes du Salon de 1861 ». En revenant plus loin sur ce tableau, il y vanta l'adresse et le tact du peintre et décrivit le sujet en quelques lignes émues :

²⁷⁴ ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.* p.141.

²⁷⁵ ADELINÉ, (Jules), *Ibid*, p.50.

« Le combat est terminé. Une commission funèbre dresse l'état civil. Près d'un monceau de cadavres, elle s'arrête devant les corps de deux jeunes officiers tombés dans les bras l'un de l'autre ; au fond de leurs poches, on a trouvé au bout du ruban rose, doux souvenir d'amour, une lettre, un carnet. Le fourrier enregistre les noms, pendant que le vieil adjudant considère avec émotion le groupe des Deux Amis leurs humbles reliques. Cette émotion gagne bien vite le spectateur, tant la scène s'explique d'elle-même et parle aux yeux le langage du cœur. Heureux homme que M. Bellangé ! Après le bonheur de rencontrer une idée aussi sympathique, il ne pouvait lui en arriver de plus grand que de trouver pour le rendre, une exécution dont l'apparente modestie cache un savoir-faire consommé »²⁷⁶.

En lisant cette description, il est possible d'imaginer, sans même regarder l'œuvre, que la scène était très émouvante, comme le souligna Jules Adeline : « Les Deux Amis est une toile sentimentale cela est incontestable²⁷⁷. Il convient de savoir que, dans cette œuvre, qui produisit un effet irrésistible sur le public du Salon, Bellangé avait peint un fait divers de journal, précisé par Adeline :

« Hippolyte a traduit un simple fait divers de journal, et l'illustration de l'émouvant récit de la mort de deux jeunes officiers sortis récemment de Saint Cyr, et tués dans la même affaire à quelques pas l'un de l'autre »²⁷⁸.

Une ultime reconnaissance

²⁷⁶ LAGRANGE, (Léon), *Gazette des Beaux-arts*, 1861, T.X.

²⁷⁷ ADELIN, (Jules), *Op.cit.* p.43.

²⁷⁸ ADELIN, (Jules), *Ibidem*, p.43.

Quelques années plus tard, Hippolyte Bellangé recevait un ultime honneur en voyant sa *Revue sous l'Empire* (fig.34) entrer au musée du Luxembourg. Premier musée d'art contemporain en Europe, ce lieu était alors destiné à exhiber les talents contemporains, la variété et la richesse de la production nationale. Pour les artistes, avoir une œuvre exposée dans ce musée était donc une consécration officielle. Selon les mots de Marie-Claude Chaudonneret, « avoir une œuvre achetée par l'Etat était une récompense, l'entrée au Luxembourg une deuxième, puisque seules les meilleures, parmi ces acquisitions, avaient droit à cet honneur »²⁷⁹. Pour la plus grande fierté d'Hippolyte Bellangé, ces deux dernières distinctions étaient arrivées peu avant la fin de sa carrière.



Fig.34 Hippolyte Bellangé, *La Revue sous l'Empire*, 1862, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

²⁷⁹ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Op.cit.* p.36.

La Garde meurt : le testament artistique

Les cuirassiers de Waterloo ou Passage du chemin creux (fig.35) fut exposée au Salon de 1865 par Hippolyte Bellangé. Il s'agissait de la dernière œuvre monumentale d'un artiste malade. À la suite du Salon, l'œuvre fut acquise par le musée de Bordeaux. Par la suite, elle allait être présentée par ce même musée à l'Exposition universelle de 1866. Pour cette composition, l'artiste s'inspira d'un des plus beaux passages des *Misérables* de Victor Hugo. Dans son œuvre, l'écrivain décrit de manière magistrale la fulgurante et désespérée charge des cuirassiers à Waterloo :



Fig.35 Hippolyte Bellangé, *Les cuirassiers de Waterloo ou passage du chemin creux*, 1865, huile sur toile, Bordeaux, Musée des Beaux-arts

« L'infanterie anglaise ne voyait pas les cuirassiers et les cuirassiers ne la voyaient pas. Elle écoutait monter cette marée d'hommes. Elle entendait le grossissement du bruit des trois mille chevaux, le frappement alternatif et symétrique des sabots au grand trot, le froissement des cuirasses, le cliquetis des sabres et une sorte de grand souffle farouche. Il y eut un silence redoutable, puis, subitement une longue file de bras

levés brandissant des sabres apparut au-dessus de la crête, et les casques, et les trompettes, et les étendards, et trois mille têtes à moustaches grises criant : Vive l'Empereur ! Toute cette cavalerie déboucha sur le plateau, et ce fut comme l'entrée d'un tremblement de terre »²⁸⁰.

Dans cette toile, Bellangé retranscrit l'impétuosité des cuirassiers lancés à toute vitesse contre l'ennemi qu'ils auraient pu renverser sans la présence du fatal chemin creux. La production de cette composition pourrait également être inspirée d'autres lectures comme *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* de Thiers²⁸¹. Ces rattachements font de sa peinture d'histoire une peinture très documentée.

La garde meurt, l'oeuvre-testament

La Garde meurt fût présentée au Salon de 1866. Il s'agissait de la dernière manifestation à laquelle l'artiste prit part avant son décès. Le sujet, l'agencement des figures et le traitement des couleurs placent la composition au rang « d'œuvre-testament ». Peu avant l'ouverture du Salon, le peintre, conscient de son état de santé fragile, avait décidé d'entreprendre la réalisation d'une composition monumentale pouvant résumer au mieux l'ensemble de sa création artistique. *La Garde meurt* est le résultat de ce souhait. Selon les termes de Jules Adeline, cette œuvre aurait pu à elle seule consacrer la réputation de l'artiste. Sur cette dernière toile, le peintre illustre le combat entre les soldats de la coalition et les soldats de la grande Armée à Waterloo. Au centre de cette composition ne reste plus que quelques survivants, debout

²⁸⁰ HUGO, (Victor), *Les Misérables*, Paris, Lacroix, 1862.

²⁸¹ THIERS, (Adolphe), *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1884.

au milieu des corps de leurs camarades tombés au combat. Charle Blanc écrit :

« Il n'y a que le génie d'un peintre mourant, pour trouver l'expression de ces grenadiers qui, à bout de cartouches et debout sur des cadavres comme les dernières colonnes d'un monument écroulé, regardent venir la mort en désespérés qui la méprisent et la désirent {...} personne encore au Salon n'est à la hauteur de Bellangé »²⁸².

La présentation de cette œuvre valut au peintre de nombreux hommages.

L'église de la Trinité

Hippolyte Bellangé mourut le 10 avril 1866 au milieu des siens à la suite d'une longue maladie²⁸³. Les obsèques du peintre eurent lieu le matin du 12 avril, en l'église de la Trinité, rue de Chiely à Paris. Il fut ensuite enterré au cimetière Montmartre. Une note manuscrite de son fils Eugène Bellangé permet de se faire une idée du déroulement de la cérémonie funéraire. Seuls les plus proches parents ou amis de l'artiste furent invités à tenir les cordons : son fils, le général Mellinet, le sculpteur Davin et le peintre de marines Le Poittevin. Deux discours furent prononcés pendant la cérémonie, le premier par le général Lebrun, au nom de l'armée, et le second par Auguste Bry, au nom des amis. La note d'Eugène Bellangé fait l'inventaire des principaux artistes présents à l'église de la Trinité. Il y est relevé que deux officiels de l'administration des Beaux-arts étaient présents : Nieuwerkerke, directeur des musées nationaux, et Courmont. Certains amis parisiens de l'artiste étaient

²⁸² BLANC, (Charles), *Gazette des Beaux-arts*, t.XXI.

²⁸³ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.65.

également présents : Pils, Müller, Isabey, Moreau, Daugat, Phil, Rousseau, Dubufé, Durié, Huet, Lami, Sorieul, Stevens, Pasini, Valerio, ainsi que de nombreux amis originaires de Rouen. Eugène Bellangé nota aussi les principaux absents : Fleury, Gérôme et Cabanel²⁸⁴.

Au cours de l'année 1867, une exposition posthume fut organisée en l'honneur de l'artiste à l'École impériale des Beaux-arts de Paris grâce au soutien du comité de l'association des artistes peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs. Le comité était composé du fils de l'artiste, Eugène Bellangé, du Baron Taylor, collectionneur fidèle, et des amis artistes Isidore Pils, Adolphe Viollet-le-Duc, Justin Ouvrié, Jean-Léon Gérôme, Arthur Roberts, Eugène Le Poittevin, Louis David, Charles Mercier. Les anciens compagnons avaient ainsi rendu hommage à leur confrère et ami. L'exposition avait pour but de rendre hommage à la nature généreuse de l'artiste. Les bénéfices des entrées de cette exposition furent d'ailleurs reversés au profit de la caisse de secours et pensions de l'Association des Artistes.

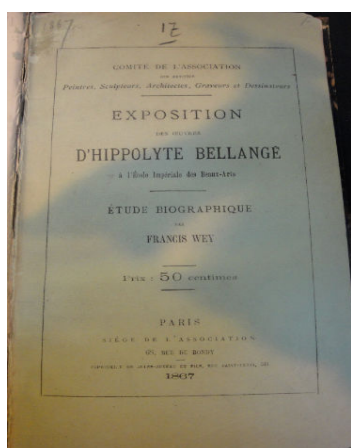


Fig.36 WEY, (Francis), *Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'école impériale des Beaux-arts, étude biographique*, Paris, ENSBA, 1867

²⁸⁴ Note manuscrite d'Eugène Bellangé, 12 avril 1866, Collection Jacques Doucet, INHA, Paris.

DEUXIÈME PARTIE : L'ŒUVRE PEINTE

De prime abord, le style d'Hippolyte Bellangé peut sembler difficile à caractériser. Durant sa jeunesse, le peintre avait subi l'influence de plusieurs de ses confrères et s'était montré très proche de Nicolas-Toussaint Charlet, au point qu'il est parfois possible de confondre leurs productions. A cela s'ajoute une autre difficulté : Bellangé avait pour habitude d'exécuter, à une même époque, des compositions très variées, selon qu'il s'agissait de tableaux de commandes ou de scènes de genre. Au-delà de cette diversité, les œuvres du peintre révèlent chez leur auteur des caractères et des qualités constantes qui font son originalité. L'art de Bellangé se rattache à une tradition de trois siècles de peintures d'histoire. L'analyse de sa peinture de bataille révèle des caractères empruntés à la tradition classique. Comme la plupart de ses compatriotes, l'artiste s'était appuyé, pour peindre ses compositions, sur une observation rigoureuse du réel. Il montre, en maintes circonstances son goût pour le rendu topographique des terrains, pour les manœuvres militaires et pour la matière, autant dans sa circonstance que dans sa couleur.

Hippolyte Bellangé a aussi pour particularité de n'avoir jamais glissé de la peinture de bataille vers une peinture d'événements, ce que faisaient pourtant beaucoup de ses contemporains. L'analyse et la comparaison de la production d'Hippolyte Bellangé avec celle d'Horace Vernet révèlent deux manières de peindre la guerre. Au sein de cette peinture militaire, la figure de Napoléon est particulièrement présente. Nous verrons que l'œuvre peinte d'Hippolyte Bellangé glorifie sans réserve la figure impériale. Cette production participe activement à la construction et à la diffusion de la légende napoléonienne, telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Mais, l'œuvre peinte de Bellangé ne se limite pas à la figure impériale. L'artiste s'était particulièrement intéressé à la vie intime des soldats. Un grand nombre de ses peintures de genre illustrent le quotidien des soldats en campagne ou dans leur quotidien de citoyens. Cette peinture participa à la construction d'une nouvelle image de l'armée. Hippolyte Bellangé était donc l'émetteur d'un grand nombre de scènes de genre. Au sein de cette production, nous trouvons non seulement la représentation du soldat, mais également celle du paysan normand. Dans sa peinture de genre, Hippolyte Bellangé s'attachait à représenter la réalité sociale et matérielle d'une région en pleine évolution.

CHAPITRE I. L'œuvre peinte d'Hippolyte Bellangé

Peintre d'histoire ou de genre mineur ?

A notre connaissance, aucun des tableaux et aquarelles signés et datés d'Hippolyte Bellangé n'est antérieur à 1821. De ce fait, *Une halte de soldats français* (fig.16) peut être considérée comme une de ses toutes premières huiles sur toile. A travers cette œuvre, Hippolyte Bellangé illustre un sujet relativement classique en peinture, le thème « de la halte ». Ce thème avait été maintes fois abordé par des peintres comme Jean-Charles Tardieu, Carle Vernet et d'autres bataillistes de l'école française de la fin du XVIII^e siècle. Ces artistes avaient pour particularité d'avoir su rendre compte dans leurs œuvres de la vie de soldat pendant la guerre.



Fig.37 Jean-Charles Tardieu, *Une Halte de l'armée française à Syène*, 1812, Versailles.

En 1812, Jean-Charles Tardieu représenta, dans *Halte de l'armée française à Syène* (fig.37), les soldats français au repos à la fin de la campagne d'Egypte. Dans cette scène, Jean-Charles Tardieu donne à voir au spectateur de nombreux détails sur ces hommes de guerre. A la même période, Louis-François Lejeune illustra lui aussi le thème de la halte militaire. Ces scènes avaient pour

objectif de rendre compte de la vie ordinaire des soldats pendant les campagnes militaires. C'était sans doute sous l'influence de ces artistes, dont les œuvres circulaient dans le commerce d'art de la capitale, qu'Hippolyte Bellangé décida de traiter pour la première fois ce thème. Ce chapitre s'attardera sur l'étude des influences du peintre et tâchera de situer sa peinture militaire dans le paysage artistique français.

Les débuts d'un jeune peintre



Fig.38 Hippolyte Bellangé, *Une fusillade de militaires français*, 1822, huile sur toile, Valence, Musée des Beaux-arts de Valence

De nombreuses faiblesses sont à relever dans *Une halte de militaires français* (fig.16). Au sein de la composition, les personnages apparaissent raides et figés, révélant la touche encore malhabile de l'artiste. Hippolyte Bellangé a utilisé une composition étagée sur deux niveaux : au premier plan, un groupe de grenadiers est peint au repos, tandis qu'au second s'ouvre un vaste horizon peuplé par des groupes de soldats. Cet arrière-plan est utilisé par l'artiste pour

traduire la perspective et l'ampleur de la Grande Armée. La subtilité de ce tableau réside dans la représentation non voilée du chef de cette armée. En effet, à la droite du groupe principal des soldats, sur un tertre, est représenté la figure mythique de l'homme à la redingote grise, debout, accompagné de deux officiers généraux.

Pour sa peinture suivante, *Une fusillade de militaires français* (fig.38), Hippolyte Bellangé fit le choix d'un sujet au caractère nettement plus belliqueux que le premier. La composition de cette œuvre permet d'apprécier les progrès accomplis par le peintre en matière d'agencement de l'espace. La focalisation est placée relativement bas, de façon à accuser les accidents de terrain et à les utiliser dans le schéma du dessin. Bien que le traitement de l'espace semble maîtrisé, l'ensemble de la composition manque à nouveau de naturel. De nombreuses autres maladresses peuvent être notées dans cette composition. Elles sont visibles dans les portraits peu expressifs et l'allure imprécise de certaines figures. Par exemple, le cavalier et les tirailleurs du premier plan offrent, là encore, une allure raide et gauche.

Au Salon de 1827, Hippolyte Bellangé présenta *Cuirassiers s'emparant d'un village occupé par des troupes hongroises (épisode de la campagne de France)*, (fig.39)²⁸⁵. Dans cette œuvre, l'artiste a, une fois de plus, adopté un schéma de composition resserré sur l'action militaire. Au centre de la toile, un cuirassier, une lance à la main, est en train d'attaquer un village. La peur est visible sur les visages des villageois qui tentent d'échapper à leur bourreau. Cette composition minimaliste permet au peintre de rendre compte de la violence de la guerre envers les populations civiles. L'étude de ces trois compositions révèle qu'en pleine période de Restauration, l'artiste ne cessait

²⁸⁵ La campagne de France est un épisode de la fin de la guerre liée à la Sixième Coalition, qui se déroule de janvier à avril 1814 et pendant laquelle Napoléon Ier tente d'arrêter l'invasion de la France et de conserver son trône.

pas pour autant de représenter, subrepticement, des sujets issus de la période napoléonienne. La quasi-totalité des sujets présentés par Hippolyte Bellangé au Salon de Paris étaient en fait tirés des guerres du Premier Empire. Cette stratégie d'opposition subtile à la monarchie était pleinement assumée par le peintre, qui se déclarait ouvertement comme un nostalgique de l'Empire. L'engagement de l'artiste ne faisait pas figure d'exception dans le paysage artistique français. Nicolas-Toussaint Charlet et Horace Vernet s'étaient eux aussi opposés, par l'intermédiaire de leurs productions, au régime de la Restauration²⁸⁶.



Fig.39 Hippolyte Bellangé, *Cuirassiers français s'emparant d'un village occupé par des troupes hongroises (épisode de la campagne de France)*, 1827, huile sur toile, Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottant

A cette période, l'estampe et les œuvres séditionnelles faisaient partie intégrante de la stratégie d'opposition, au même titre que les luttes électorales, les pamphlets littéraires et l'exposition de mementos républicains ou bonapartistes.

²⁸⁶ En ce qui concerne l'opposition de Nicolas-Toussaint Charlet durant la Restauration : BOUDON, (Jacques-Olivier), « Caricature et politique à l'époque de la monarchie constitutionnelle », dans *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845* : (La Roche-sur-Yon, octobre 2008-janvier 2009, puis Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul Marmottan, mars- juin 2009), cat.expo., Paris, 2008, pp.74-85. En ce qui concerne l'opposition d'Horace Vernet durant la Restauration : CHAUDONNERET, Marie-Claude, *L'Etat et les artistes : de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p.130.

D'illustres influences

Les premiers essais d'Hippolyte Bellangé permettent de voir qu'il utilisait les recettes de ses prédécesseurs. A cette époque, le jeune artiste ne possédait pas encore un style original et personnel. Toutefois, loin de se contenter d'une imitation servile des œuvres d'Antoine-Jean Gros, son maître d'atelier, le jeune homme fut également attentif aux productions d'autres grands peintres de batailles, comme Louis-François Lejeune.



Fig.40 Louis François Lejeune, *Esquisse de la victoire d'Aboukir, en Egypte, le 7 thermidor an VII, 1804*, huile sur toile, Versailles, Château de Versailles

L'influence de cet artiste sur la peinture d'Hippolyte Bellangé est particulièrement visible dans *La reddition du fort d'Aboukir* (fig.18). Dans ce tableau, Hippolyte Bellangé a fidèlement reproduit la topographie de la presqu'île d'Aboukir développée quelques années plus tôt par Louis-François

Lejeune dans son tableau *La victoire d'Aboukir* (fig.63)²⁸⁷. La peinture de guerre de Bellangé était aussi influencée par des artistes plus anciens, comme Jacques Callot (1592-1635) ou Peeter Snayers (1592-1666), deux artistes qui avaient su aller au-delà de la simple représentation guerrière, et donner vie aux soldats.

Depuis le Moyen Âge, la guerre était certes un sujet représenté de manière récurrente, mais la vie militaire, en tant que telle, ne bénéficiait pas de la même « couverture artistique ». Pendant la période moderne, la peinture de guerre avait privilégié la représentation des leaders militaires, comme les rois et les empereurs. Ces derniers occupaient généralement le premier plan des enluminures, des gravures et des tableaux. Ils sont reconnaissables grâce à leurs attitudes. Le plus souvent, ils caracolent fièrement dans des poses d'empereurs romains ou désignent du doigt la ville à prendre, tandis que l'armée se perd dans le paysage et la fumée des combats.



Fig.41 Adam François Van der Meulen (1632-1690), *Louis XIV au siège de Besançon en 1674*, huile sur toile, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

²⁸⁷ *Les guerres de Napoléon. Louis-François Lejeune, général et peintre (1755-1848)* : (Versailles, Musée du château, février - mai 2012), cat. expo., Paris, 2012.

Les œuvres de Van der Meulen (1632-1690) pour le Roi Louis XIV, comme *Louis XIV au siège de Besançon* (fig.64), sont caractéristiques de ce type de peinture. La représentation de la réalité d'une armée en campagne était très rare. De plus, bien souvent, il ne s'agissait que d'une vision globale de l'armée, où l'individu n'était pas distingué de la masse. Si le spectateur voulait rencontrer le soldat, il devait alors se reporter vers des œuvres marginales dans la production de l'époque. Les œuvres de Jacques Callot montrent cette réalité de la vie militaire.



Fig.42, Hippolyte Bellangé, *Bataille d'Eylau*, vers 1844, aquarelle, Collection particulière

Au début du XVII^e siècle, Jacques Callot (1592-1635) représenta les mœurs militaires de son temps dans une série de gravures intitulée *Les grandes misères de la guerre*. Presqu'un siècle après lui, Antoine Watteau (1684-1721) évoqua, lui aussi, la vie des campagnes militaires dans une série de tableaux aujourd'hui connue par la gravure. Loin de toute idéalisation de la guerre, cette dernière suggère la dureté de la vie militaire. Plus tard, dans les années 1770-1780, Louis-Nicolas Van Blarenberghe (1616-1794), peintre au département de

la guerre, introduisit au premier plan de ses tableaux de vastes vues topographiques relatant les campagnes de Louis XV, à la manière de Van der Meulen. Il y introduisit alors des petites scènes où il livrait d'infimes détails sur les uniformes, la vie des camps et l'esprit même du militaire. Mais le véritable changement n'intervint qu'avec la Révolution. À partir de cette date, apparurent des artistes qui se penchèrent véritablement sur la vie du soldat, en introduisant sa représentation dans de vastes compositions. Les scènes de guerre d'Antoine-Jean Gros ou de Théodore Géricault faisaient, à ce moment, la part belle au soldat de l'Empire en tant qu'individu. L'exemple le plus représentatif de cette évolution serait sans doute le monumental tableau *Cuirassier blessé quittant le feu* de Théodore Géricault.

Au milieu de sa carrière, Hippolyte Bellangé continuait encore à regarder et à s'inspirer des tableaux de son maître Gros. Ceci est visible dans une aquarelle du peintre sobrement intitulée *Bataille d'Eylau* (fig.42). Sommes-nous devant l'aquarelle qu'il exposa sous ce même titre au Salon de 1844 ? Rien ne permet de l'affirmer, car la pièce à l'aquarelle ne possède pas de datation. Néanmoins, nous pouvons constater dans cette composition des similitudes frappantes avec l'œuvre d'Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*. Hippolyte Bellangé choisit d'utiliser, pour son interprétation, un cadrage resserré sur la figure de l'Empereur. Le schéma de composition suit celui créé par Gros. Il est organisé en trois bandeaux horizontaux : la bataille en haut, l'état-major au centre et les blessés en bas. Parmi les membres de l'état-major, est reconnaissable, grâce à son turban, le mamelouk Roustam, mais aussi les chirurgiens Percy et Larrey. Dans le tableau de Gros, un blessé est penché aux pieds de l'Empereur. Cette scène est absente de l'aquarelle de Bellangé. L'auteur a sans doute voulu ne rien masquer de la figure de l'empereur, qui est le véritable protagoniste de cette vibrante aquarelle.

L'autre influence d'Hippolyte Bellangé était l'œuvre de Nicolas-Toussaint

Charlet. Sa production est tellement marquée par cette influence qu'elle pourrait aisément se confondre avec celle de son ami. Par exemple, il est aisé de confondre *Napoléon au bivouac* (fig.43) de Bellangé avec la représentation de ce même *Napoléon au bivouac* (fig.44) par Charlet. L'aquarelle de Bellangé s'inspire directement de la gravure de Charlet. Ces représentations traduisent l'image d'un héros constamment dans ses réflexions et ses pensées. L'homme pense, prévoit, imagine le destin de la France. Le héros de Charlet, lui, se dresse à côté d'un arbre pluri-centenaire, face à un feu vacillant, le regard fixé sur un ailleurs.



Fig.43 Hippolyte Bellangé, *Napoléon au bivouac*, 1840, aquarelle, Collection particulière



Fig.44 Nicolas-Toussaint Charlet, *Napoléon au bivouac*, 1822, lithographie,
Paris, Bibliothèque nationale de France

L'arbre, dans ses torsions et sa vitalité, traduit et accompagne les réflexions et tensions intérieures du héros. Les bras croisés et serrés soulignent la force et l'intensité de cette réflexion. A l'inverse, le héros de Bellangé se dresse aux côtés de ses soldats. Sa figure est nimbée dans une aura de lumière, le regard fixe, la main dans le gilet. Cette posture traduit, de même, l'intensité de la

réflexion et le déterminisme du modèle.

L'art de Bellangé se rattache à une tradition de trois siècles de peinture d'histoire. L'analyse de sa peinture de bataille révèle des caractères empruntés à la tradition classique. Comme la plupart de ses compatriotes, le peintre s'était appuyé, pour réaliser ses compositions, sur une observation rigoureuse du réel. Son style était aussi particulièrement influencé par l'art de certains de ses contemporains, comme Antoine-Jean Gros, Nicolas-Toussaint Charlet, Louis-François Lejeune ou Théodore Géricault. Dans la lignée de ces artistes, Hippolyte Bellangé contribua à renverser les codes établis pour s'intéresser à la représentation du soldat anonyme. Une partie de l'originalité de son œuvre réside dans cette attention portée au simple soldat et à son quotidien, et s'inscrit dans un courant qui donna naissance à une peinture de bataille située entre la peinture d'histoire et la peinture de genre.

Peinture d'histoire ou de genre mineur ?

Les premiers essais que nous venons d'étudier avaient permis au jeune artiste d'affirmer son talent en tant que peintre d'histoire spécialisé dans les scènes militaires. Jusqu'à la Restauration, la hiérarchie des genres picturaux ne s'était pas modifiée. Au contraire, elle s'était même plutôt consolidée grâce aux encouragements donnés, à des fins politiques, sous Napoléon I^{er}. En revanche, durant cette période, une donnée avait changé, celle du moyen visuel par lequel le tableau d'histoire pouvait transmettre son message. Au XVIII^e siècle, les peintres d'histoire prenaient essentiellement pour sources de leurs représentations historiques des auteurs de l'Antiquité ou des écritures saintes. Il convenait alors de rechercher des modèles dignes d'être cités afin d'en faire des *exempla virtutis*. Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, un net

changement s'opéra dans le choix des sujets. Peu à peu, les peintres se détournèrent de ces modèles antiques pour s'emparer de sujets issus de l'histoire de France. A la faveur de cette impulsion, de nombreux peintres réalisèrent des tableaux d'histoire immortalisant les prouesses des grands personnages qui avaient œuvré pour la couronne de France. Cette tendance à aller vers des sujets français, tirés soit du passé, soit de l'histoire contemporaine, imprégna rapidement l'ensemble de l'art en France au XIX^e siècle et ce, malgré la tentative de Jacques-Louis David, durant la période révolutionnaire, de freiner ces avancées en remettant à l'ordre du jour les sources antiques au sein du grand genre.

En 1800, la peinture en France était dominée par l'école de David, qui réunissait les artistes parmi les plus célèbres d'Europe, synonymes, pour beaucoup, de « l'école française ». Mais c'était aussi un moment de foisonnement de styles, où se multipliaient les essais et les divergences, entraînant l'éclatement des codifications traditionnelles. Les formes canoniques établies par l'Académie devenaient alors plus menacées que jamais. Certains artistes fidèles à la tradition se mirent à durcir les règles, de peur de les perdre, mais celles-ci furent balayées par d'autres artistes plus enclins à se libérer de ces entraves formelles, jugées anciennes. Dans tous les domaines artistiques, le désir de changement s'exprima, aussi bien dans le choix des sujets et l'interprétation des événements représentés que dans les principes de composition et le style. Le moment impérial poussa les peintres de l'école de David à emprunter leurs sujets à l'actualité militaire et politique du régime afin de réaliser des tableaux d'histoire susceptibles d'œuvrer à la propagande napoléonienne.

Dans l'esprit de David, l'antique et l'allégorie gardaient leur sublimité par rapport aux autres sources d'inspiration. Guérin, dans son *Marcus Sextus*,

exposé au Salon de 1798, traita d'un sujet contemporain par l'intermédiaire d'une source antique. Le sujet évoque le retour des nobles émigrés et de la réconciliation nationale. Pourtant, en 1808, Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts, mit en cause la permanence de cette autorité des sources antiques sur l'histoire contemporaine :

« la peinture d'histoire embrasse le cercle de l'art et [...] c'est principalement l'élévation de la pensée et la noblesse de style qui la caractérise : ce n'est pas la nature seulement du sujet »²⁸⁸.

Certainement influencé par l'intérêt de Napoléon pour les représentations de l'actualité, Le Breton soulignait la confusion entre les genres, qui entraînait la fin de la hiérarchie. De son côté, le Salon, événement incontournable de l'art contemporain, continuait à pratiquer un accrochage hiérarchique, par genres.

Cette difficulté à définir la place de l'actualité dans la hiérarchie des genres était d'autant plus manifeste que s'affirmait la perversion du genre historique tel qu'il avait été défini par Félibien²⁸⁹ et La Font de Saint-Yenne²⁹⁰.

²⁸⁸ LE BRETON, (Joachim), *Rapport sur les beaux-arts*. Paris, Institut de France, 1808, p.24.

²⁸⁹ Dans son texte, André Félibien classe les genres picturaux en fonction de leurs difficultés. Selon ses préceptes, la peinture d'histoire peut être considérée comme le genre le plus noble, car il est le plus difficile à réaliser techniquement, puisque s'agissant d'un genre qui requiert de la part des peintres de grandes compétences techniques et une maîtrise de tous les autres genres de peinture (composition, paysage, nature morte, anatomie, portrait). « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. 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 aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; Néanmoins 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 ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. L'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse et la grandeur de cet Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux Élèves » ; FELIBIEN, (André), *Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Paris, Frédéric Léonard, 1669, p.144.

²⁹⁰ Lorsque vers le milieu du XVIII^e siècle, Lafont de Saint-Yenne exige des peintres de l'Académie des Beaux-arts qu'ils se souviennent des règles édictées au siècle précédent, à son tour, il met en avant le tableau d'histoire comme le premier parmi les genres de la peinture. « De tous les genres de la peinture, le plus grand, le plus

La mésaventure de Greuze, reçu à l'Académie en 1769 comme peintre de genre avec un sujet antique, permet d'envisager le glissement de la peinture d'histoire vers la peinture de genre²⁹¹. La manifestation de l'émotion, parfois de la sentimentalité, entraînaient la contamination des genres. L'esprit égalitaire semblait l'emporter dès les années 1790, mais la hiérarchie des genres continuait de faire la distinction entre les peintres d'histoire et les peintres militaires. Ce fait persistait malgré la préférence de l'Empereur pour les représentations de faits contemporains et son souhait de les voir se propager.

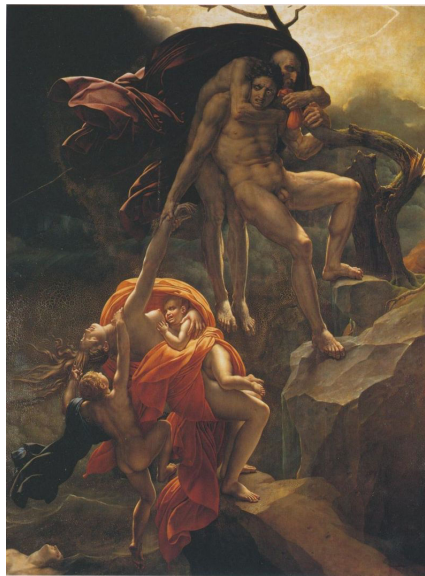


Fig.45 Girodet, *Scène de Déluge*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

La confusion était telle qu'en 1810, lorsque s'ouvrit l'exposition des prix décennaux, institués par Napoléon comme des revues solennelles de l'Etat des Lettres, des Sciences et des Arts de son Empire, il fallut réviser les catégories

noble, enfin le premier sans difficulté, c'est celui de l'histoire. Le peintre historien est seul le peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux....lui seul peut former des héros à la postérité, par les grandes actions et les vertus des hommes célèbres qu'il présente à leurs yeux, non dans une froide lecture, mais par la vue même des faits et des acteurs. Qui ne connaît l'avantage de ce sens sur tous les autres et l'empire, qu'il a sur notre âme pour la pénétrer de l'impression la plus soudaine et la plus profonde ? » ; LA FONT DE SAINT-YENNE, (Etienne), *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, pp.195-196.

²⁹¹ LAVEZZI, (Elisabeth), *La scène de genre dans les « Salons » de Diderot*, Paris, Hermann, 2009, p.35.

esthétiques : la *Scène de Déluge* (fig.45) de Girodet, inspirée de l'Ancien Testament, reçut tous les éloges alors que *Le couronnement* de David eut du mal à être primé, ne pouvant être considéré comme un tableau d'histoire puisqu'il ne comportait pas de nudité, caractéristique majeure du grand genre. S'ensuivit la création d'une section spéciale, « celle des tableaux représentant des faits honorables pour le caractère national », afin d'attribuer au maître une première médaille. La périphrase désigne ce que Girodet appelait des tableaux d'apparat, c'est-à-dire des peintures monumentales à sujets contemporains, dans lesquelles l'ordonnance et la disposition générale devaient s'accommoder du sujet et la convenance se maintenir malgré l'obligation de vraisemblance.

Ce fut justement dans le domaine de l'actualité que les principaux élèves et émules de David, Girodet, Gros et Gérard reçurent de nombreuses commandes de l'Empire. Ils se distinguaient donc du maître, qui avait peu représenté les victoires militaires, mais emboîtaient le pas de l'un de ses plus jeunes disciples, Antoine-Jean Gros. Celui-ci renouvela les liens entre l'art et la politique et ouvrit de nouvelles perspectives, résumées en ces termes par Eugène Delacroix:

«[il] a élevé les sujets modernes jusqu'à l'idéal ; il a su peindre le costume, les mœurs, les passions de son temps sans tomber dans la mesquinerie ou la trivialité, écueils ordinaires de ce genre de sujet. L'habitude, le préjugé, étaient contre lui. Dans le moment où il a paru, on avait établi en principe qu'il n'y avait que les formes et les sujets antiques qui fussent capables d'offrir quelques intérêts au double point de vue de la composition et de l'exécution »²⁹².

Son importance fut primordiale : avec lui, l'actualité valait l'antique et le sujet

²⁹² DELACROIX, (Eugène), *Revue des deux mondes*, 1848.

de ses tableaux offrait « l'histoire toute nue », pour paraphraser Delacroix.

Au Salon de 1804, les artistes couronnèrent spontanément *Les pestiférés de Jaffa*. Dans cette toile, Bonaparte est représenté en train de visiter les soldats français atteints de la peste. Le jeune général touche l'un d'eux dans un geste de roi thaumaturge. L'héroïsme empreint d'humanisme faisait son entrée en force dans la peinture et valut à Gros un important succès populaire. Pour la première fois, des mourants et des cadavres décomposés étaient exposés en grandeur nature au premier plan d'une gigantesque composition. Cette toile transpose dans le monde contemporain *Les batailles d'Alexandre* par Charles Le Brun. Le plan rapproché accentue l'immédiateté de la scène et sa charge dramatique : les héros sont musculeux, le modelé est vivant. L'énergie, qui montre la confiance que le peintre a mise dans ces corps expressifs, au risque de bouleverser les règles de la vraisemblance, impose à l'œuvre une sensualité extraordinaire. Avec une audace nouvelle, la chaire verdâtre est prise dans une lumière aveuglante. Malgré l'abandon de l'inspiration antique, de la belle nature soigneusement ordonnée et des personnages stéréotypés, le tableau ne constituait pas un abaissement de la peinture d'histoire, car il était peint justement comme un sujet antique. Il faisait figure d'art moderne et instaurait une nouvelle tradition, celle des anecdotes moralisantes visant à prouver la cruauté des troupes ennemies, turques et plus tard russes, ou tout simplement barbares, opposées aux valeurs supposées humanistes des Français. Le trait de propagande fut abondamment commenté. Mais avec son drapeau tricolore qui flotte en haut de l'hôpital, *Jaffa* n'était-il pas aussi un manifeste républicain ? Il s'opposait en cela à David qui, à travers ses œuvres, avait exprimé son culte des grands hommes à travers Robespierre, Marat et Bonaparte. Gros, lui, était davantage stimulé par la marche des événements. A l'optimisme aveugle, il répondait par un désenchantement subtil, signalant une indépendance envers l'Empire que son aîné n'avait jamais eue.

La peinture de Bellangé est caractéristique car elle nous permet d'appréhender les limites du classement par catégories. Pour sa peinture de guerre, Hippolyte Bellangé s'était servi non seulement de l'actualité – notamment à travers la représentation du costume moderne et des affrontements de son temps – mais aussi des deux formats qu'il avait à sa disposition. Il utilisait les formats monumentaux pour les commandes destinées à l'administration, et en cela, sa peinture officielle respectait la tradition du tableau d'histoire. En revanche, pour les commandes qu'il destinait à un public de particuliers, il utilisait les formats dits de chevalet. Cela illustre clairement le fait que, peu à peu, la production s'était diversifiée et ne rentrait plus dans les catégories anciennes²⁹³. Cette logique avait abouti à la naissance de la peinture de bataille, une nouvelle catégorie située entre « histoire » et « genre », dans laquelle s'était engouffré Hippolyte Bellangé. De plus, il mettait désormais l'accent sur les soldats, ce qui lui permet de présenter le peuple comme défenseur de la nation.²⁹⁴ Dans un contexte de nationalisme et de propagande, la peinture militaire s'accommodait d'une demi-vérité en fabriquant une bataille lisible, concentrée, rapide. La perspective était bien sûr l'outil idéologique par excellence de cette fiction pédagogique. La narration, essentielle à la fabrication de la composition, était reprise ensuite dans les commentaires : tout fonctionne comme si l'œuvre s'appuyait sur un discours qui, à son tour, était soutenu par l'image. Le réalisme de l'un justifiait l'autre, et vice versa. Dans tous les cas, la bataille, résumée, condensée, était falsifiée. Si Bellangé se montrait loquace, il se rapprochait de la scène de genre. Si, à l'inverse, il était laconique, il touchait à la peinture d'histoire.

²⁹³ ROBICHON, (François), *Op.cit.*, p.9.

²⁹⁴ HEBERT, (Oriane), *La peinture d'histoire sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, thèse de doctorat, université de Clermont-Ferrand, sous la direction de Jean-Paul, BOUILLON 2016. Voir le chapitre intitulé : En quoi la peinture de bataille est-elle une peinture d'histoire ?

Les anecdotes sur la vie quotidienne des armées en campagne furent une propagande nationaliste efficace. Lorsque Bellangé représente l'armée au repos, l'ordonnancement se substitue à l'impression d'agitation, les soldats reprennent alors place dans un monde presque ordinaire et familier. La description l'emporte sur l'allégorie, et la narration a toujours valeur d'exemple. Il en résulte une iconographie simplifiée des combats et de l'armée en campagne. Une rivalité avait certainement dû s'instaurer entre les peintres d'histoire et les peintres militaires. Le dialogue fut fructueux puisqu'il provoqua les interprétations les plus variées des guerres napoléoniennes. Il y eut, de part et d'autre, la volonté de prendre possession du vocabulaire théorique de la peinture. Les peintres du grand genre, qui étaient les plus éloignés de la nature, avaient été jusqu'à présent au sommet de la profession mais soudain, le réalisme et la couleur locale devenaient des qualités picturales. La lutte pour maintenir ou non la hiérarchie des genres transforma le débat sur la beauté en une véritable extension du discours politique.

Bellangé préférait le « reportage » au lyrisme et à la recherche plastique. Il se réclamait de la « vérité historique » relatée dans les journaux officiels, plus que du sens tragique. Son réalisme documentaire l'obligeait à respecter une certaine fidélité aux événements, ou du moins à afficher une vraisemblance. Il présentait bien souvent ses tableaux comme des témoignages de vie durant les campagnes militaires. Sa connaissance directe des relevés, des cartes et des dessins d'ingénieurs géographes justifiait également son choix : sa fidélité au discours officiel valait témoignage. En ce qui concerne ses commandes pour les gouvernements, Hippolyte Bellangé se situait souvent dans « le sous-genre » de « la peinture topographique narrative », celui-ci regroupe des œuvres dont les critères sont principalement la narration et l'exactitude. Dans sa thèse de doctorat, Oriane Hébert rappelle que ce sous-genre est « apparu au début du XIXe siècle, avec pour principe de représenter en grand format

les principales phases d'une bataille, et à les réinsérer dans son contexte géographique.²⁹⁵

Hippolyte Bellangé n'était cependant pas présent au moment des combats. Le rassemblement d'un certain nombre de documents lui était donc nécessaire pour parvenir à une représentation vraisemblable des événements. Les relevés topographiques des ingénieurs de l'armée, tout comme l'étude des compositions des anciens maîtres, comme Lejeune ou Gros, étaient essentiels pour lui. Elles lui permettaient notamment de connaître la topographie des terrains. Les bulletins officiels et les souvenirs de certains de ses amis militaires étaient également d'indispensables sources pour reconstituer la chronologie des combats. Son éloignement personnel influençait certainement sa manière de mettre en scène les combats et de leur donner cet aspect légèrement abstrait, propre et parfait.

A partir des documents rassemblés, l'artiste avait néanmoins pour souhait de peindre le vrai, de manière droite et concise, afin d'aboutir à des compositions simples et efficaces. La représentation tactique d'un combat était donc une affaire bien plus complexe que la simple reproduction d'un site. La principale difficulté résidait dans le fait que Bellangé dût reconstituer dans une seule composition des combats qui avaient pu durer plusieurs heures, voire plusieurs jours. Pour ce faire, il était conseillé de ne retenir qu'un moment représentatif, comme dans *Le passage du chemin creux à Waterloo* (fig.35), ou décisif, comme dans *La prise de la Smalah*. La recherche d'un épisode était donc complexe, car ce moment choisi devait rappeler l'événement dans son ensemble tout en annonçant la situation future. Par conséquent, un tableau de bataille est d'abord un résumé avant d'être une reconstruction. Ce processus était bien connu des peintres qui avaient tiré leurs sujets de la Bible, de

²⁹⁵ HEBERT, (Oriane), *La peinture d'histoire sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, thèse de doctorat, université de Clermont-Ferrand, sous la direction de Jean-Paul, BOUILLON 2016, p. 102.

l'histoire antique ou de la littérature. Leurs compositions ne consistent pas en une illustration littérale d'un texte, elles possèdent leur propre symbolique, qui ne relève pas uniquement du domaine descriptif. Art de l'ellipse par excellence, la peinture ne dispose que des effets visuels pour toute métaphore et vecteur d'imagination. En ce sens, c'est l'allégorie qui permet d'inscrire un discours moral dans l'image. Le respect de l'unité d'action, de temps et de lieu, imposé par l'art pictural, oblige à une concentration maximale du propos.

La représentation d'une bataille s'appuie pourtant sur une narration, que celle-ci fasse appel à la vérité ou à la fiction historique. De la même manière que le discours de la propagande s'ordonne autour d'une idée marquante, les toiles de Bellangé s'ordonnent autour d'une séquence.



Fig.46 Hippolyte Bellangé, *Le dernier carré de Waterloo*, 1849, Amiens, Musée des Beaux-arts

Ce parti pris synoptique utilisé dans *La Bataille de Fleurus* (fig.165), *La bataille de Wagram* (fig.59) ou *La Bataille de l'Alma* (fig.47) permet d'inscrire un temps significatif de la bataille dans une seule vue. La perspective des bataillons permet une clarté dans la lisibilité de l'événement. L'unité de temps, d'action et de lieu de la peinture d'histoire y est parfaitement maîtrisée. L'illusion du mouvement introduit dans ces tableaux traduit le rêve d'une chevauchée fantastique de l'armée napoléonienne à travers l'Europe : nous pourrions y déceler l'idée selon laquelle la mobilité et la manœuvre seraient plus à même

de provoquer les victoires que la destruction par le choc frontal.

Une vision égalitaire de la guerre

L'apport d'Hippolyte Bellangé doit également être observé dans un autre registre : ses toiles établissent une distinction entre la bataille – victoire à la gloire d'un chef – et la guerre, qui est une œuvre collective. Ses compositions ne se concentraient non plus sur la vertu royale ou princière, mais sur celle de l'armée. C'est pourquoi il tenait à représenter tout ce qui touchait de près ou de loin au champ de bataille, depuis sa préparation jusqu'à ses conséquences. Contrairement à Gros, il ne cherchait pas à délivrer une leçon morale à travers l'émotion, même si parfois il jouait lui aussi sur la sensibilité. Ses compositions ne mettent pas en scène quelque héros hors norme, elles exaltaient simplement les actes de courage et d'humanité, presque avec candeur. Bellangé rejetait l'iconographie spectaculaire, sans pour autant prendre l'envers des stéréotypes glorieux : par exemple, les cadavres qui jonchent le premier plan du *Dernier carré de Waterloo* (fig.46) sont ceux de simples soldats. Son tableau souligne ainsi la conduite héroïque de l'armée sans toutefois s'attacher à présenter des portraits individualisés : le soldat et l'officier subalterne deviennent des héros, ils touchent au mythe, mais restent les membres d'une entité militaire. La hiérarchisation des personnages qu'il met sur toiles affiche, quant à elle, des changements fondamentaux. Si Hippolyte Bellangé reprend dans *La bataille de Fleurus* (fig.165) le schéma de composition instauré par Lejeune, consistant à placer les chefs au beau milieu d'un état-major qui les protège mais les empêche de dominer la situation, il se défait par la suite de cette forme de construction. Dans *La charge de cavalerie fournie à Marengo par Kellerman* de 1847 (fig.178), son parti pris est de placer

les généraux au cœur de la mêlée, dans la fureur et l'intensité des combats.

Pour *La bataille de Fleurus* (fig.165), Hippolyte Bellangé a en effet adopté une représentation unifiée et en surplomb. Si ce choix est pratique d'un point de vue géographique pour un militaire, et d'un point de vue intellectuel pour le spectateur – le surplomb entraînant une clarté de l'information – il demeure une parabole du pouvoir. Les principes révolutionnaires, dont Bellangé se réclamait, a apporté une vision plus égalitaire du soldat : si le général est présent, il ne doit pas être représenté plus grand que ses officiers, ni forcément placé au centre de la composition dans un rôle magnifié de chef d'orchestre. Lorsqu'il s'agit d'évoquer des anecdotes de guerre, c'est même le rôle du petit soldat qui est mis en avant. *La Charge de cavalerie à Marengo par Kellerman* (fig.178) voit Bellangé adopter cette vision centrée avant tout sur le soldat et les actes militaires. A partir de cette œuvre, il ne contente plus de peindre les généraux dans une posture de domination passive mais leur fait littéralement prendre part au combat, tel le général Kellerman qu'il représente lancé dans une course folle. Avec *Le passage du chemin creux* (fig.35), l'artiste va encore plus loin et dépasse ce schéma de composition : l'individualité y est mise en retrait au profit de la notion d'entité militaire.

Imagier de la légende napoléonienne

« On ne devra jamais oublier que Bellangé a fait partie de cette génération fascinée et éblouie par le prestige de Napoléon. « Tenez, voyez-vous, pour moi, le voilà le Père Eternel. ». C'est là une de ces légendes qui caractérise une époque et les sentiments les plus intimes de l'artiste qui, sur son lit de mort formulant sa suprême pensée, indique encore à l'aide de fêvreux traits de plume « L'Empereur entouré de grenadiers de la vieille garde. »²⁹⁶.

Jules Adeline

La figure de Napoléon parcourt l'œuvre entière d'Hippolyte Bellangé. Le socle de la réputation de l'artiste est bien, selon Adeline, dans son œuvre napoléonienne, au risque de masquer le reste de sa création, quelles qu'en soient la variété et l'étendue. Le mythe personnel de Bellangé est d'être le peintre non pas officiel, mais élu de la mémoire napoléonienne. En représentant sans relâche cette même silhouette, il satisfaisait une partie de la population française, qui souhaitait avant tout se remémorer l'Empereur pour ses victoires politiques et militaires. Le contexte économique défavorable associé au régime des Bourbons puis à celui des Orléans avait en fait favorisé la naissance de regrets à l'égard du moment impérial. En somme, le peuple de cette France si glorieuse hier, vaincue et à terre aujourd'hui, se mit à voir en Napoléon l'homme qui avait su offrir au pays sa plus grande période de gloire. L'iconographie patriotique et bonapartiste inhérente à l'œuvre de Bellangé répondait à une véritable demande de la part du public et participait au travail de mémoire envers l'ancien empereur. L'utilisation de divers schémas de représentations lui

²⁹⁶ ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*, p.V.

permettait enfin d'amplifier cette tendance en contribuant à imposer l'image d'un Napoléon taillé sur mesure pour l'imaginaire collectif, aujourd'hui encore campé avec précision dans chacun de nos esprits.

De la propagande à la légende

Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé naquit le 16 février 1800 à Paris, quand Bonaparte, premier consul et général de l'armée, s'apprêtait à traverser les Alpes pour envahir l'Italie. L'enfant avait tout juste quatre ans en 1804 au moment du sacre de Napoléon et moins de quinze ans à la chute définitive de l'Empereur, en juin 1815. L'enfance et l'adolescence de l'artiste furent donc bercées par les annonces des victoires napoléoniennes, alors relayées par les *Bulletins de la Grande Armée*. Sous l'Empire, il était difficile de ne pas connaître le contenu du *Bulletin*, car sa lecture était obligatoire dans les lycées et parfois même dans les églises. En effet, dans certains villages reculés, la lecture du journal officiel du régime était assurée par les prêtres pendant l'oraison dominicale. Durant cette période, la presse était soumise à une très forte censure. Seules quelques feuilles publiant des nouvelles favorables à l'Empereur²⁹⁷ étaient officiellement admises. Hippolyte Bellangé resta tout au long de sa carrière particulièrement attaché aux *Bulletins de la Grande Armée*, car ils étaient pour lui une source première d'information lui permettant de représenter les victoires de l'Empire.

L'artiste faisait partie de cette génération qui s'était construite pendant l'effervescence et la gloire des guerres de l'Empire. La figure mythique de

²⁹⁷ TULARD, (Jean), « Aux origines du bonapartisme, le culte de Napoléon », dans *Le Bonapartisme, phénomène historique et mythe politique : actes / du 13e Colloque franco-allemand de l'Institut historique de Paris à Ausbourg, du 26 jusqu'au 30 septembre 1975*, Munchen, Artémis, 1977, p.35.

l'Empereur domine l'œuvre entière d'Hippolyte Bellangé. Inlassablement, il représentait cette légende, cette épopée que Napoléon avait lui-même contribué à bâtir. Au cours d'une intervention scientifique, Jean Tulard a démontré la méthode entreprise par Napoléon pour construire sa légende. Tout d'abord, celle-ci n'était pas uniquement née à partir de Sainte-Hélène ou à la suite de la mort de l'Empereur. En vérité, dès la première campagne d'Italie, Bonaparte s'était façonné un personnage et une légende, car le jeune général semblait avoir instinctivement compris la puissance de la presse et l'importance de la propagande. Durant l'été 1797, il fonda *Le courrier de l'Armée d'Italie*, puis *La France vue de l'Armée d'Italie*, des journaux destinés à exalter les victoires de l'armée française et à rapprocher les soldats et le peuple français de ce jeune général²⁹⁸. On ne peut pas comprendre l'engouement provoqué par Napoléon Bonaparte durant l'ensemble du XIX^e siècle si l'on ne prend pas en compte l'importance de cette propagande délivrée par ce type de journaux dès la première campagne d'Italie. Ainsi, comme l'écrit Jean Tulard : « avant même son avènement au pouvoir, Bonaparte a su créer un culte à la fois civil et militaire, célébrant le jeune général victorieux en Italie et en Égypte que l'on oppose aux politiciens âgés et corrompus du Directoire »²⁹⁹. Dans ce contexte, le génie de la propagande qu'était Napoléon Bonaparte avait parfaitement compris la portée de certaines formules tels le fameux « quarante siècles vous contemplent ! », de certaines attitudes, comme le pincement d'oreille prodigué à ceux, militaires ou civils, qu'il voulait féliciter. L'empereur avait conscience que tous ces clichés seraient colportés et qu'ils resteraient gravés dans les mémoires aussi sûrement que sa silhouette au petit chapeau ou sa main dans le gilet. Après sa mort en 1821, ces clichés continuèrent à être véhiculés par les aquarelles et les lithographies d'authentiques artistes, au premier rang

²⁹⁸ TULARD, (Jean), *Op.cit.*, p.36.

²⁹⁹ TULARD, (Jean), *Ibidem.*, p.36.

desquels il faut encore citer Bellangé, Raffet et Charlet. De ce fait, comme l'écrit justement Sylvain Pagé, « même si la chute de l'Empire provoque l'effondrement de la propagande napoléonienne et ne peut donc pas répondre à son but premier, qui aurait dû être d'asseoir durablement les bases de l'Empire [...], l'ancrage dans les esprits de cette propagande livre un personnage sur mesure à l'imaginaire romantique de nombreux artistes »³⁰⁰.

Bellangé, nostalgique de l'Empire, était à l'image de nombre de ses contemporains. En somme, si ses œuvres avaient du succès, c'est qu'elles avaient su répondre à un besoin de la part du public. A la fin des guerres napoléoniennes, il était estimé à environ 1,1 million le nombre de soldats démobilisés et revenus chez eux en France. Ils devinrent pour un grand nombre les premiers contributeurs de la cause napoléonienne³⁰¹. Cette tendance se retrouvait dans le statut des collectionneurs et amis d'Hippolyte Bellangé, qui étaient en majorité d'anciens soldats des armées révolutionnaires et impériales. Dans cette France de l'après-guerre, la renommée des vétérans était particulièrement forte auprès des populations. De même, si ces anciens soldats commandaient ce type de peinture, c'est qu'ils souhaitaient se souvenir avec fierté des triomphes du régime impérial, d'une période au cours de laquelle ils avaient eu le sentiment de faire cause commune avec leur nation.

De la légende noire à la légende dorée

Treize années durant, tout concourait à la gloire de l'Empereur, de l'architecture monumentale aux *Bulletins de la Grande Armée*, du répertoire des théâtres à la frappe des monnaies, de l'historiographie officielle au catéchisme

³⁰⁰ PAGE, (Sylvain), *Le mythe napoléonien, de Las Case à Victor Hugo*, Paris, CNRS, 2013, p.35.

³⁰¹ HAZAREESINGH, (Sudhir), *La légende de Napoléon*, Paris, Tallandier, 2005, p.289.

impérial. Dès son couronnement, Napoléon limita la liberté d'expression en censurant de nombreux titres de presse. Aucune critique ou caricature n'était tolérée par le nouveau régime. Comme cela a été vu précédemment, la propagande impériale visait à faire entrer Napoléon dans la légende. Quelques années après, *Le mémorial de Sainte-Hélène* donnait de l'Empire une image améliorée à l'usage de l'Europe de la Sainte-Alliance et de la France de Louis XVIII. Cependant, le « récit-testament » mettant en avant un génie militaire sans faille, qu'aucune circonstance ne pouvait abattre, resta singulièrement altéré par la retraite de Russie et n'avait pas empêché le développement d'une réaction anti-napoléonienne au sein de l'opinion française³⁰². Face à ce sentiment, royalistes et libéraux en profitèrent pour l'orienter dans un sens conforme à leurs intérêts. Ainsi s'explique cette profusion de caricatures et de pamphlets qui allaient créer, aussitôt après la chute de l'Empire, la légende noire de Napoléon, par opposition à la propagande développée durant le régime impérial. Le *De Buonaparte, des Bourbons* de Chateaubriand et *De l'esprit de la conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne* de Benjamin Constant sont les diatribes les plus connues à l'encontre de l'Empereur³⁰³. Il est aussi possible de citer plusieurs centaines de pamphlets, parues sous la Restauration³⁰⁴.

A la lumière de ce constat, il est intéressant de remarquer que l'imagerie napoléonienne avait suivi exactement la même trajectoire. En effet, entre 1814 et 1815, les caricatures anti-napoléoniennes s'étaient diffusées rapidement au sein de la presse française. *Du haut en bas... ou les causes et les effets* (fig.47),

³⁰² TULARD, (Jean), *L'anti-Napoléon, La légende noire de l'Empereur*, Edition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2013, p.41.

³⁰³ CHATEAUBRIAND, (François René de), *De Buonaparte, des Bourbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France, et de celui de l'Europe*, Auxerre, L. Fournier, 1814 ; CONSTANT, (Benjamin), *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, Paris, Normand, 1814.

³⁰⁴ La Bibliothèque nationale de France conserve un prodigieux fonds de brochures anti-napoléoniennes. TULARD, (Jean), *Op.cit.*, 2013, p.41.

publié de manière anonyme, en est une parfaite illustration. Cette satire représente Napoléon sur des échasses. Il passe du château de Madrid à celui de Moscou et perd un globe et son sceptre. Napoléon est représenté en homme insatiable. Cette perpétuelle insatisfaction et ce goût de la conquête l'obligent à se muer en équilibriste. A vouloir viser trop haut ou trop loin, on finit par tomber. Cette satire fait écho à l'un des événements majeurs de 1814 : l'abdication de l'Empereur. Elle est une métaphore de la chute de l'aigle. La caricature anti-napoléonienne française s'inspirait en fait de la satire graphique anglaise.



Fig. 47 Anonyme, *Du haut en bas...ou les causes et les effets*, 1810, eau-forte aquarellée, Paris, Bibliothèque Thiers



Fig 48 James Gillray, (1751-1815), *Maniac Raving's-or-Little Boney in a Strong Fit*, 1803, eau forte aquarellée, London, British Museum

C'est en Angleterre, au début du XVIII^e siècle, que se développa la satire graphique. A la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, cet art vilipendé et subversif régnait sur la production caricaturale européenne. La Révolution française, et par ricochet la figure de Bonaparte, firent alors les frais de cet intérêt de l'opinion publique anglaise pour un art en pleine expansion. Pascal Dupuy, spécialiste des images satiriques européennes autour de la Révolution française démontre les raisons de ce succès. Selon Pascale Dupuy, le développement technique et la difficulté pour les autorités d'exercer son pouvoir

de censure sont les facteurs déterminants qui expliquent l'essor de la production graphique satirique dans la deuxième partie du XVIII^e siècle. De plus, il rappelle que cette caricature bénéficiait du génie créatif d'une génération de caricaturistes : William Dent, William Holland, James Gillray, Richard Newton en étaient les principaux représentants. Enfin, l'événement révolutionnaire français, en raison de ses répercussions internationales, allait également permettre à la caricature anglaise d'atteindre une dimension politique et satirique jusqu'alors inconnue, tout en lui conférant une légitimité inattendue. C'est dans ce contexte qu'en janvier 1803, James Gillray donna naissance au personnage de Little Boney. L'estampe *Maniac raving's-or-Little Boney in a strong fit* (fig.48) montre un Bonaparte dans un accès de colère et de délire. De sa cervelle en ébullition jaillissent des imprécations enflammées. Certaines des paroles qui lui sont prêtées font allusion à ses projets d'invasion : « Invasion ! Invasion ! », alors que d'autres accusent plusieurs conspirateurs royalistes : « Georges [Cadoudal] ! [l'évêque d']Arras ! ». Les représentations du général Bonaparte par James Gallray donnaient le ton et devinrent une règle que suivirent de nombreux caricaturistes. Elles donnaient l'image d'un Bonaparte « ridiculement petit et osseux, un ogre de papier tout aussi effrayant que ridicule »³⁰⁵. A la même époque, entre 1814 et 1821, la caricature européenne et française allait rattraper son retard en matière de satire sur sa cousine anglaise et se déchaîner, elle aussi, contre « l'Ogre corse ». Toutefois, de manière inattendue, cette légende noire allait par la suite être freinée, en raison d'une légende dorée largement diffusée au lendemain de la mort de Napoléon. Hippolyte Bellangé fut de ceux qui participèrent activement à la construction de cette légende dorée.

³⁰⁵ DUPUY, (Pascal), « Un ogre de papier ? Napoléon et la caricature anglaise » dans *Napoléon...aigle ou ogre ?*, (Montreuil, Musée de l'Histoire vivante, 2005), cat.expo., Paris, RMN, 2005.

A sa mort, Napoléon devint l'objet d'un véritable culte auprès d'une partie du peuple français. La situation économique morose et difficile de la Restauration participait au développement d'un sentiment nostalgique envers l'époque précédente. Cependant, le contexte économique fragile de la Restauration n'explique qu'en partie l'attrait d'une frange de la population pour le souvenir napoléonien. Cet intérêt pouvait paraître surprenant quand nous savons qu'au fil des guerres, la plus grande partie des Français avait fini par devenir très critique vis-à-vis du régime impérial. Le retournement de situation s'opéra à la mort de l'Empereur. Peu à peu, le peuple français allait faire de l'histoire napoléonienne un véritable mythe. Comment cette transition avait-elle pu être possible ? Que l'on soit admiratif ou non face à son parcours, il est difficile de nier que Napoléon, comme d'autres dirigeants, s'était progressivement dirigé vers une forme de despotisme – fût-il éclairé par les idées révolutionnaires – qui laissait de moins en moins de place à la liberté et aux idées démocratiques. Cet enfermement de l'Empereur dans un système hégémonique l'amena à demander toujours plus d'impôts et de soldats à un peuple qui avait déjà énormément participé à l'effort de guerre. Comment expliquer alors ce sentiment d'admiration suscité au sein de la population, au sein de ce peuple même qui allait, quelques années plus tard, largement participer à l'ascension du neveu de Napoléon jusqu'au pouvoir ?

Il est certain que la destinée hors du commun de Napoléon Bonaparte, aux immenses succès et aux échecs tragiques, avait de quoi séduire et faire rêver un peuple épris de gloire. Ainsi, de la guerre, certains français préféraient ne retenir que les victoires et les aspects glorieux. Les erreurs des successeurs bourbonniens et de leurs fidèles partisans pesèrent lourdement en faveur de cette nostalgie pour l'Empire, qui ne parut peut-être jamais aussi reluisant que sous la Restauration. Mais d'autres facteurs expliquent de manière encore plus déterminante l'ampleur du phénomène. La lecture du *Mémorial de*

*Sainte-Hélène*³⁰⁶ dans les milieux les plus populaires, les récits de soldats, ainsi que la diffusion d'un grand nombre d'estampes et de divers objets avaient aussi amplement contribué à la construction du mythe napoléonien. Après 1830, le culte populaire de Napoléon était particulièrement présent et visible. Sudhir Hazareesingh parle à juste titre d' « *un vrai déluge d'objets napoléoniens* »³⁰⁷ déferlant alors sur la France de la monarchie de Juillet, allant de la statuette au buste, sans compter les dessins, assiettes, verres et autres objets. Si nous sommes aujourd'hui parfaitement armés pour discerner la part importante de réécriture historique imprégnant le *Mémorial*, la plupart des contemporains ne l'étaient sans doute pas, notamment les plus jeunes, comme Hippolyte Bellangé, qui n'avaient pas connu la conscription et qui, tel Julien Sorel³⁰⁸ dans *Le rouge et le noir*, étaient transportés par ce texte mêlant l'hagiographie et la réalité. A sa lecture, il est frappant de voir à quel point Napoléon avait pu incarner un modèle héroïque, voire un idéal de liberté.

Au niveau du petit peuple, et pas seulement celui des campagnes, l'image de l'Empereur héritier de la Révolution, proche des humbles, familier des soldats, était aussi ardemment entretenue, notamment par ces derniers, qui avaient pu voir l'extraordinaire impact de sa présence sur les champs de bataille ou sa simplicité dans les camps, les faisant alors oublier leurs propres souffrances et la dureté de ce grand homme de guerre. La population des villes, à Lyon ou à Paris, restait, quant à elle, attachée à l'image d'un souverain soucieux de l'approvisionnement et de l'emploi. De ce fait, il faut imaginer dans la France des années 1815-1840 – dont la prospérité économique était moins grande que sous l'Empire mais que le blocus protégeait de la concurrence

³⁰⁶ LAS CASES, (Emmanuel), *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Las Cases, 1823 ; voir aussi LAS CASES, (Emmanuel), LENTZ, (Thierry), HICKS, (Peter), HOUDECEK, (François), (éditeur scientifique), *Le Mémorial de Sainte-Hélène, le manuscrit retrouvé*, Paris, Perrin, 2017.

³⁰⁷ HAZAREESINGH, (Sudhir), *Op.cit.*, p. 249.

³⁰⁸ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Levasseur, 1830.

anglaise – les veillées de village ou les soirées à la taverne, où les vétérans de l'épopée napoléonienne racontaient leurs souvenirs. Cette tendance à enjoliver les faits est un phénomène typiquement humain. Ainsi, à la même époque, lorsqu'il logeait dans la capitale, le poète allemand Henri Heine témoigna de manière éloquente de l'adoration populaire dont l'Empereur faisait l'objet :

« On ne se figure pas, hors de France, combien le peuple français est encore attaché à Napoléon. « Napoléon » est pour les français une parole magique qui les électrise et les éblouit [...] Sur les boulevards et dans les carrefours se tiennent des orateurs qui célèbrent l'homme, des chanteurs populaires qui redisent ses hauts faits. Hier au soir passant dans une petite rue obscure pour rentrer chez moi, je vis un enfant, à peine âgé de trois ans, derrière une petite chandelle de suif fichée en terre ; il bégayait une chanson à la gloire du grand Empereur »³⁰⁹.

Le souvenir napoléonien hantait non seulement les milieux populaires mais aussi les sphères artistiques et littéraires. Pour preuve, quatre-vingt-dix pièces furent jouées à la gloire de l'Empereur à Paris entre 1830 et 1840³¹⁰. Nombre d'écrivains de ce siècle, tels Balzac, Chateaubriand ou Stendhal, donnaient une large place à la figure napoléonienne dans leurs œuvres. Stendhal fit même de son personnage Julien Sorel, dans *Le rouge et le noir*, le symbole parfait de cette génération qui se vouait toute entière au culte napoléonien et à laquelle Bellangé appartenait. La mémoire de Napoléon était également célébrée de manière populaire par les chansons très en vogue de Béranger. D'ailleurs, en 1834, Hippolyte Bellangé mit en images, avec d'autres

³⁰⁹ Citation prise dans HAZAREESINGH, (Sudhir), *Op.cit.* p.248. Citation tirée d'un article daté du 19 janvier 1832, cité in Henri Heine, *De la France*, Hohn et Morawe, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p.54.

³¹⁰ HAZAREESINGH, (Sudhir), *Ibid*, p.249.

illustrateurs, les chansons du célèbre chanteur. Si ces grognards, que Balzac se plaisait à faire parler dans *Le médecin de campagne*, avaient raconté l'Empire comme des historiens, ils n'auraient certainement pas eu le même impact sur l'imaginaire et les rêves d'un peuple presque désespérément avide de crédulité. Leur Empereur n'était en réalité pas plus exact que ne l'étaient Agamemnon ou Achille mais, d'une certaine manière, il était plus « vrai » ainsi, plus accessible dans leur imagination. Il est par ailleurs intéressant de constater qu'à côté du plaidoyer de Las Cases ou d'autres panégyriques, bon nombre de textes exaltant plus ou moins directement Napoléon émanaient d'écrivains qui ne lui étaient pas totalement favorables, tels Chateaubriand, Balzac, Vigny et même Hugo. Béranger, de sensibilité républicaine, avait même été un opposant à l'Empire, et c'est pourtant lui qui fit pleurer toute une génération avec sa chanson *Les souvenirs du peuple* :

« On parlera de sa gloire,
Sous le chaume bien longtemps,
l'humble toit de cinquante ans,
Ne connaîtra plus d'autre histoire
Parlez-nous de lui, grand'mère »³¹¹.

³¹¹ BERANGER, (Pierre-Jean de), *Œuvres complètes*, Paris, Perrotin, 1834.

La figure napoléonienne chez Hippolyte Bellangé

Ces clichés issus du *Mémorial*, des romans ou des récits de soldats étaient également véhiculés par les images produites par Hippolyte Bellangé, Denis Raffet ou Toussaint Charlet. Ces images que vendaient les colporteurs ou les boutiques d'éditeurs étaient, de plus, accessibles pour toutes les bourses, même les plus modestes. Ainsi, les illustrations d'Hippolyte Bellangé frappaient l'imagination populaire et participaient à la construction et au développement de la légende. Le talent de Bellangé était non seulement d'avoir su représenter un Napoléon mythique, mais également d'avoir su l'évoquer par l'intermédiaire de ceux qui avaient maintenu et perpétué sa mémoire. Cette substitution est particulièrement forte dans *Tenez, voyez-vous, monsieur le curé, pour moi le v'la...l'père éternel* (fig.49) : un paysan, ancien soldat ayant servi dans l'armée napoléonienne, montre avec enthousiasme à un vieux curé de campagne, assis dans le fauteuil familial, un portrait gravé de son ancien chef d'armée. L'artiste ajoute à cette scène une valeur générationnelle.

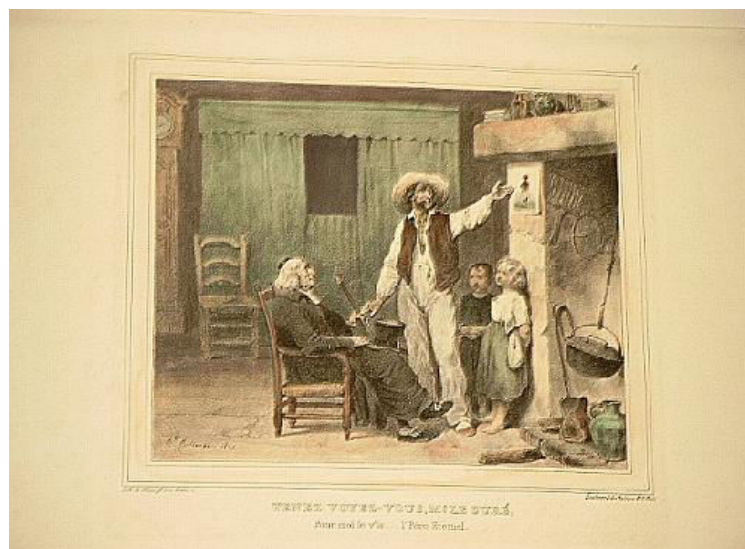


Fig.49 Hippolyte Bellangé, *Tenez voyez-vous, Mr le Curé, pour moi le v'la...l'Père éternel*, 1835, lithographie, Paris, Bibliothèque Nationale de France

Les deux petites filles du paysan sont adossées sur le bord de la cheminée et écoutent leur père avec admiration. L'analyse de cette représentation iconographique vient corroborer l'idée que les principaux porteurs de la légende napoléonienne étaient en majorité des vétérans de l'Empire, venus du monde paysan³¹². Cette lithographie est caractéristique de l'œuvre napoléonienne de Bellangé. Bien que la scène soit ancrée dans l'actualité, il découle de cette image un très fort sentiment de nostalgie à l'égard du moment impérial. Il faut également souligner l'importance accordée à la peinture du soldat, ce qui le rapproche de Charlet et Raffet, et donne naissance à un autre mythe, celui du



Fig.50 Hippolyte Bellangé, *Le marchand de plâtre ambulant*, 1833, huile sur toile,
Paris, Musée National des arts et traditions populaires

soldat paysan ou soldat laboureur. Cette scène a évidemment une double signification ; elle manifeste l'attachement de cet homme au souvenir de Napoléon qu'il vénère comme un dieu. Elle montre aussi la persistance de la culture religieuse dans les campagnes, le respect dû au prêtre, et en même temps, le progressif détachement à l'égard des croyances religieuses. Bellangé accompagne par cette lithographie le mouvement d'anticléricisme, bien incarné

³¹² HAZAREESINGH, (Sudhir), *Op.cit*, p.249.

par exemple par les chansons de Béranger.

Le marchand de plâtres ambulants (fig.50) est un autre exemple d'œuvre teintée de nostalgie et de mysticisme envers la figure napoléonienne. Durant le premier tiers du XIX^e siècle, l'Empereur était devenu l'objet d'un culte quasi-religieux. Dans ce tableau, un marchand de plâtre vend une statuette de vierge à une paysanne normande et une statuette de Napoléon à un maréchal-ferrant, sans doute un ancien soldat de l'Empire qui a gardé son admiration, sa foi ancienne, et qui croit peut-être que Napoléon est encore vivant dans les îles, comme le relataient les gens du peuple à cette époque. Le peintre décrit une scène de la vie quotidienne tout en montrant l'engouement des paysans normands pour la figure napoléonienne. La fidélité au souvenir se double ici d'un véritable culte. L'artiste reproduit ainsi, avec la focalisation d'un narrateur, l'ampleur du phénomène. L'étude de ces œuvres permet de voir que la région normande était une terre encline à accueillir les convictions politiques de l'artiste, le souvenir napoléonien y étant resté très vivace tout au long du XIX^e siècle. Il suffit de recouper entre eux d'autres exemples historiques pour prouver cette affirmation. Prenons pour preuve le témoignage du Mameluk Ali sur l'atmosphère qui entourait le trajet du convoi funèbre de Napoléon :

« Le convoi arrive à Rouen à... Toute la population se presse sur les deux rives de la Seine. [...] La Seine est des plus imposantes et le devient encore bien plus par les milliers de voix qui font retentir l'air des cris de vive l'Empereur »³¹³.

Au milieu du XIX^e siècle, la mémoire de l'Empereur était encore célébrée, puisque le 15 août 1865, les habitants inaugurèrent, dans un mouvement populaire, l'installation de la statue équestre de Napoléon I^{er}, installée place

³¹³ ALI, (Mameluck), *Journal du retour des cendres 1840*, Paris, Tallandier, Bibliothèque napoléonienne, 2003, p.208.

de l'Hôtel de Ville. Après avoir évoqué les diffuseurs de la légende napoléonienne, nous allons nous attarder sur l'étude des images que Bellangé donnait de Napoléon. Tout d'abord, ce dernier est toujours représenté dans la même tenue vestimentaire. L'Empereur lui-même avait soigneusement travaillé à rendre cette tenue parfaitement reconnaissable, avec le fameux bicorne, le frac, sa redingote, le gilet et les bottes. L'important pour Bellangé était d'inscrire une présence emblématique et parfaitement identifiable. Ainsi, la tenue simple et itérative de l'Empereur tranche et s'oppose aux tenues diversifiées et étincelantes de ses soldats de la Grande Armée. Cette flamboyance des costumes est croquée par Hippolyte Bellangé avec réalisme dans des recueils de costumes militaires. Pourtant, face à cette diversité, la tenue modeste de Napoléon incarne, à elle seule, le signe de sa reconnaissance envers cette armée. Ainsi, que Napoléon soit en redingote grise, sur un cheval dans l'aquarelle *Napoléon I^{er} sur son cheval gris* (fig.51), ou qu'il salue en habit de grenadier dans une aquarelle intitulée *Napoléon saluant des blessés* (fig.52), la figure du grand homme reste toujours identifiable. Bellangé adopte un même masque pour son Napoléon, quelle que soit la période : celui de l'Empereur au visage rond et plein. Il épouse les grandes étapes de l'iconographie impériale, telles que les ont définies David, Gros, Gérard, ou Girodet, qui vont du visage maigre du général des campagnes d'Italie et d'Égypte, en passant par le profil à l'antique du Premier Consul, pour aboutir au visage rond et plein de l'Empereur. Nous pouvons tout de même remarquer qu'au sein de sa peinture, Hippolyte Bellangé a toujours préféré représenter le Napoléon d'après le sacre, celui à la stature et au visage rond. Lorsque Bellangé représente Napoléon, une certaine solitude s'en dégage, même lorsqu'il est entouré de ses soldats. Les maréchaux de l'Empire qui l'assistent semblent écouter, veiller et attendre ses ordres, comme cela semble visible dans *Une Halte de militaires français* (fig.16).



Fig.51 Hippolyte Bellangé, *Napoléon sur son cheval gris*, 1839, aquarelle, Londres, Wallace Collection

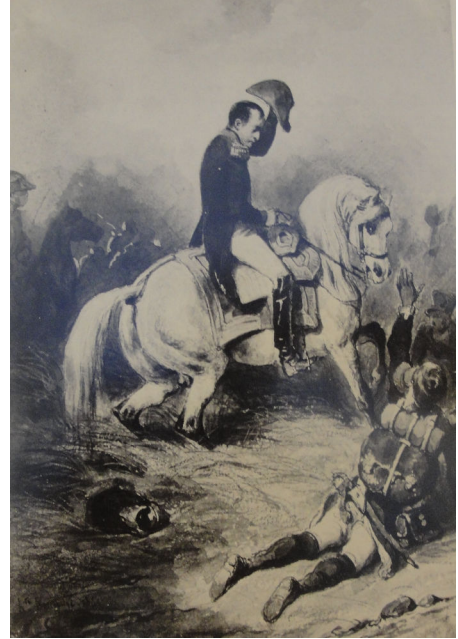


Fig. 52 Hippolyte Bellangé, *Napoléon saluant des blessés*, 1840, aquarelle, Collection particulière

Ce dernier exemple permet de voir que, lorsque la troupe est l'élément important, la figure de Napoléon supporte d'être représentée en petit format. La silhouette de l'Empereur n'a pas besoin d'être représentée au premier plan pour s'imposer, son rayonnement est si puissant qu'une simple présence subtile suffit à évoquer l'icône.

Bellangé représente également Napoléon dans des registres familiers. Il développe une image populaire et humaine de l'Empereur en le mettant en scène de manière plus triviale. Dans ce type de représentation, Napoléon n'est plus un grand héros moderne, il est un soldat parmi les autres. Le thème des campagnes militaires est illustré par la mise en scène de Napoléon en bivouac

ou dans des villages. Bellangé montre un souverain proche du peuple. Dans l'aquarelle *Napoléon debout avec un soldat* (fig.53), l'Empereur en redingote grise s'entretient avec un simple soldat. De cette façon, est mise en scène « la légende », le lien profond qui a pu unir l'Empereur à ses hommes. La représentation de la simplicité de l'Empereur, autant dans son quotidien que dans son accoutrement, montre cette volonté de l'artiste d'aller du côté du peuple et de se démarquer des démarches aristocratiques habituelles, fréquentes dans les représentations picturales de l'époque des Bourbons et même des Orléans. Bellangé semble vouloir montrer, par cette construction de



Fig.53 Hippolyte Bellangé, *Napoléon debout avec un soldat*, 1831, Brooklyn Museum

l'image de l'Empereur, que la légitimité de son règne prend sa source dans la volonté du peuple français, à la différence de la famille des Bourbons ou des Orléans. A travers son œuvre, Bellangé développe donc deux facettes de la légende napoléonienne : celle de l'icône et celle du héros moderne.

Une génération fascinée par le mythe napoléonien

Bellangé faisait partie de la génération d'artistes romantiques fascinés par la figure napoléonienne, et l'assumait en contribuant au développement de la légende par l'image. Il fréquentait le cercle des artistes libéraux, plus ou moins bonapartistes, grâce à son ami Charlet, qui évoluait dans ce milieu. Par son intermédiaire, le jeune homme se mit à fréquenter des artistes comme Géricault, Vernet, Poterlet ou Raffet. D'ailleurs, concernant la figure napoléonienne, l'œuvre de Bellangé s'inspirait abondamment de la création graphique de Charlet. Il est possible d'observer à la fois de nombreuses différences et similitudes dans leurs productions. Une chose est certaine, une forte émulation découlait de leur rencontre. Ensemble, ils contribuèrent activement à la construction de la légende impériale, sous la Restauration puis sous la monarchie de Juillet. A la différence de Bellangé, Charlet ne recherchait pas une quelconque vérité historique dans son traitement en images de la geste napoléonienne. Chez lui, il n'y eut pas de représentations des victoires militaires ou d'anecdotes rythmant l'épopée napoléonienne. Il ne pratiquait pas – ou difficilement – la peinture d'histoire et se consacrait entièrement à la lithographie, technique qu'il pratiquait en revanche avec frénésie. Comme le souligne Bruno Foucart, il avait bâti la légende iconographique de l'Empire hors de l'enseignement et des propositions de l'École³¹⁴, à la différence de son ami.

Bellangé, au contraire, pratiquait abondamment la peinture d'histoire en inscrivant l'épopée napoléonienne sur des toiles gigantesques destinées au musée de Versailles et tentait de rendre compte des victoires militaires de l'Empire de la manière la plus fidèle possible à la légende napoléonienne. Pour

³¹⁴ FOU CART, (Bruno), « Charlet premier et primaire imagier de la légende napoléonienne » dans *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845 ...Op.cit.*, p.89.

cela, il se basait sur les communiqués officiels et les témoignages de vétérans pour alimenter sa production militaire.

L'une des similitudes entre Bellangé et Charlet était en revanche de placer la figure napoléonienne dans des registres familiaux. Ceci est visible dans la représentation de Napoléon par Charlet, dans l'aquarelle *Le soir de la bataille de Champaubert* (fig. 54). L'Empereur y est représenté dans un intérieur de ferme, devant une cheminée. Cette aquarelle illustre le thème de la campagne de France.



Fig.54 Charlet (1792-1845), *Le soir de la bataille de Champaubert*, 1814, huile sur toile, Paris, Musée de Légion d'honneur

Fig.55 Hippolyte Bellangé, *La veuve du soldat*, 1847, huile sur toile, Russie, Saint-Petersbourg Museum

L'humanité du souverain ressort dans ce décor simple. Dans une telle représentation, il n'est plus ce héros mythique et inaccessible, il est un homme parmi les autres. Bellangé usait de ce même registre familier pour la représentation de Napoléon. L'Empereur, dans son iconographie, est proche du peuple et des enfants qu'il engendre, comme dans *La veuve du soldat* (fig.55) qui illustre le thème de la compassion. En ce sens, Bellangé et Charlet avaient tous deux contribué à construire l'image d'un Empereur fascinant mais humble, tandis que d'autres de leurs contemporains et amis avaient travaillé à développer d'autres schémas et facettes de la légende à travers le merveilleux et le fantastique.



Fig.56 Auguste, Raffet, *La Revue Nocturne*, lithographie, dans Barthélemy et Méry, *Napoléon en Egypte, Waterloo et le fils de l'homme* //Illustrations par Hippolyte Bellangé et Horace Vernet, Paris, Bourdin, 1834.

Par exemple, la part de fantastique est rare chez Bellangé et Charlet mais elle est traitée de manière vibrante et récurrente dans l'œuvre de Raffet. Quelques-unes des œuvres les plus célèbres de Raffet ouvrent en effet les portes du merveilleux, un des thèmes caractéristiques du Romantisme. *La Revue nocturne* (fig.56) est la plus célèbre création de son cycle de l'irréel, et prend pour inspiration les quatre derniers vers du poème *La Revue Nocturne* du Hongrois

Sedlitz, publié par Barthélemy et Méry dans les notes du *Fils de l'Homme*³¹⁵.

En parallèle à Hippolyte Bellangé, Nicolas-Toussaint Charlet ou Auguste Raffet, Paul Delaroche appliquera une méthode quelque peu différente, car plus ethno-centrée, pour dépeindre la figure napoléonienne, mais on aurait tort de les opposer. La grande série des portraits de Napoléon par Delaroche, commencée en 1838, a bien répondu, dans le contexte de l'histoire contemporaine, au désir d'une véracité palpable, ressenti par les gens du siècle. L'iconographie napoléonienne élaborée par Delaroche, à partir de 1838 (et jusqu'à sa mort) est quelque peu complexe, car dans cette suite de tableaux, les enjeux sont mêlés, sur le plan psychologique aussi bien qu'historique. Tout se passe comme si ce peintre éminent mais sujet à la mélancolie, s'était identifié de plus en plus à l'empereur, non pas dans ses heures de gloire mais dans ses moments de défaite et de désenchantement. Néanmoins, ces témoignages remarquables n'expriment pas qu'une subjectivité. En effet, ils suivent étroitement le processus historique inéluctable de l'évolution de l'image de Napoléon au gré des changements qui interviennent sur la scène politique en France.

Delaroche termine en 1838 *Napoléon dans son cabinet*, commandé par la comtesse douairière de Sandwich. Delaroche bénéficia, pour l'élaboration de son portrait, d'accessoires bien plus authentiques que ceux qu'ils avaient réunis pour *Les Enfants d'Édouard* : uniforme prêté par le valet de chambre de l'empereur, épée portée à Waterloo et même une tabatière, qu'on reconnaît à peine dans la main de Napoléon, et qui n'est autre que l'objet offert par celui-ci au comte de Flahaut. Mais ce luxe documentaire n'atténue en rien le sentiment d'inquiétude qui se dégage de ce portrait. Napoléon, de trois quarts, nous regarde de biais. Delaroche avait certainement eu l'occasion de voir, à

³¹⁵ FOUCART, (Bruno), « Napoléon et l'inspiration napoléonienne » dans *Raffet, 1804-1860, ...Op.cit.*, p.38-52.

la galerie des Batailles du château de Versailles, la Bataille d'Iéna, de son beau-père, Horace Vernet. Ce grand tableau montre Napoléon à cheval avec son état-major, qui tourne brusquement la tête, interpellé par l'un des soldats. Chez Vernet, pourtant, cette attitude est motivée. Chez Delaroche, il n'en est rien. C'est un regard « perdu ». A l'opposé de tant de portraits officiels, où Napoléon nous regarde en face, plein d'assurance, celui de Delaroche intègre probablement la préscience de la défaite. L'année même de la livraison de son premier Napoléon à lady Sandwich, Delaroche signe un de ses rares autoportraits, qui le montre avec la même expression inquiète que son modèle impérial.

La figure de Napoléon a dû exercer un attrait tout particulier, et notamment pour la génération qui, comme Delaroche lui-même, avait pu se nourrir, dès sa prime enfance, des histoires toutes fraîches de la conquête de l'Europe. Stendhal exprima mieux que personne, dans le caractère de Julien Sorel, héros du *Rouge et le Noir*, l'héritage équivoque laissé par l'empereur :

« Ah !...que Napoléon était bien l'homme envoyé de Dieu pour les jeunes Français ! » s'écrire d'abord Julien, avant de terminer moins heureusement : « Quoi qu'on fasse...ce souvenir fatal nous empêchera à jamais d'être heureux ! »³¹⁶.

Pour Julien, qui, en effet, se voit refuser le « rouge » de l'uniforme militaire et qui se voit condamner à porter le « noir » de l'habit ecclésiastique pour faire carrière, les auspices seront funestes. Pour Delaroche, ils se sont annoncés plus prometteurs, dans la mesure où il a pu conjuguer le culte napoléonien naissant avec l'expression de sa propre mélancolie.

Delaroche n'avait pas oublié de se mesurer à ses illustres prédécesseurs.

³¹⁶ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, 1960, t.1, p.144-145.

Son Napoléon traversant les Alpes, commandé par un aristocrate, le comte d'Onslow, a donné lieu à plusieurs versions, dont la première version (actuellement au musée du Louvre) est datée 1848. Bien qu'il s'inspire vraisemblablement d'une illustration faite pour *l'Histoire du Consulat* de Thiers, Delaroche a dû surtout penser au célèbre tableau de David, Napoléon traversant les Alpes. D'après le récit de Thiers, Napoléon a fait l'ascension du Saint-Bernard, à dos de mule vêtu d'un costume gris et guidé par un montagnard de la région ; même dans les passages difficiles, sa pensée était ailleurs. Quel contraste, en effet, avec l'image sereine du conquérant qui se pavane, dominant son coursier fougueux, dans le chef-d'œuvre de David ! Le Napoléon de Delaroche se présente comme un individu vulnérable, distrait, perdu dans ses pensées, démythifié, exactement peut l'être le Napoléon de Bellangé. Delaroche a signé la commande de lord Onslow dans un atelier à Nice, en 1850, après une période très difficile pour lui-même et pour les jeunes artistes qu'il protégeait. Delaroche souffrait déjà de la maladie qui allait l'emporter en 1856.³¹⁷

Le Bonapartisme de Bellangé : sincérité ou opportunisme artistique ?

Les figures de Napoléon parcourent l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Ces représentations, qu'il répétait inlassablement, ont participé à la construction d'une image renouvelée de Napoléon Bonaparte et des soldats de sa Grande Armée. La production d'Hippolyte Bellangé ne peut être séparée de la légende napoléonienne. Ces représentations montre qu'Hippolyte Bellangé était un

³¹⁷ Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire, (Nantes, Musée des beaux-arts, 22 octobre 1999, 17 janvier 2000 Montpellier, Pavillon du Musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), cat. expo., Nantes, Musée des beaux-arts, 1999, p.57-63.

nostalgique de l'Empire. Bien que nous puissions sincèrement croire à ce sentiment de nostalgie, ne serait-il pas judicieux, tout de même, de questionner la sincérité de son bonapartisme ? Hippolyte Bellangé était-il un fervent bonapartiste ou ne l'était-il que par opportunisme artistique ? Il est difficile de répondre catégoriquement à cette question, étant donné que ce terme n'apparaît dans aucune de nos sources manuscrites. Seules, l'étude de ses œuvres et de ses relations nous permettent de penser que l'artiste aurait pu être un sympathisant à la cause bonapartiste. On peut également supposer qu'Hippolyte Bellangé n'était pas bonapartiste dans le sens politique du terme. Il répond bien plus aux caractéristiques d'un « napoléoniste » que d'un bonapartiste. Dans son ouvrage sur le Bonapartisme, Frédéric Bluche définit « le « napoléonisme » comme une forme d'admiration sentimentale pour la personne de Napoléon – une émotion qui pour lui pouvait tourner au culte véritable, sans nécessairement revêtir un aspect ouvertement politique. Le « bonapartisme », en revanche, devrait être vu comme la doctrine politique et le mouvement qui cherchèrent à restaurer l'Empire (ou une forme de gouvernement napoléonien) en France après 1815. »³¹⁸ Hippolyte Bellangé appartenait en fait à cette mouvance libérale, qui vivait dans le souvenir de l'empire mais n'était pas prêt à tout pour le restaurer.

Après avoir interrogé le bonapartisme d'Hippolyte Bellangé, nous pourrions aussi questionner son adhésion à Napoléon en s'interrogeant sur le choix des sujets. Hippolyte Bellangé a beaucoup représenté des épisodes issus de la fin de l'Empire, comme la campagne de Russie, de France ou encore Waterloo. Il en est de même de la représentation de Napoléon généralement dépeint comme replet et donc pas toujours à son avantage. Dès lors, est-il possible de voir dans ces sujets de fin de règne, une critique à l'encontre de

³¹⁸ BLUCHE, (Frédéric), *Le Bonapartisme*, Paris, Presse universitaire de France, 1981, p.15.

l'Empire ? Ou du moins, la manifestation d'une adhésion relative à l'homme et à son œuvre ? Nous nous tromperions pourtant si nous voulions y voir une charge antimilitariste ou pacifiste. Au contraire, pour Bellangé, le temps de l'échec était la manifestation la plus élevée du caractère national, car il exprimait le courage et le patriotisme. D'ailleurs, Sudhir Hazareensingh écrit dans *sa légende de Napoléon* : « après l'Empire, le temps de l'échec évoque le courage, la détermination, le sacrifice personnel et le patriotisme – qui a bien des égards transformèrent ces défaites en un phénomène plus complexe et plus positif »³¹⁹. Nous pourrions aussi y voir le concept du perdant magnifique avec l'idée que la défaite possède dans son essence même une forme de beauté et une forme d'élévation morale.

En ce qui concerne la représentation de la figure de Napoléon, plus qu'un rejet politique du personnage ou une volonté de le dépeindre sous un mauvais jour, cette méthode iconographique fait partie intégrante d'une esthétique de la mélancolie. Celle-ci irrigue constamment son art et traduit au contraire toute la nostalgie qu'il éprouve vis-à-vis de l'Empire. Ce sentiment personnel qu'il projette à travers le personnage de Napoléon est également une des approches de la création propre au Romantisme.

Il faut enfin s'interroger sur l'opportunité de Bellangé. Il commence à peindre après la mort de Napoléon, lorsque le sujet redevient porteur. Il bénéficie ensuite de l'intérêt porté à Napoléon par la Monarchie de Juillet, puis de l'avènement du Second Empire. Il est aussi contemporain du succès des mémoires des acteurs de l'épopée, et de l'utilisation du mythe de Napoléon dans la littérature, ou encore dans la poésie. En représentant sans relâche la silhouette de Napoléon, aussi bien en peinture, qu'en gravure, Hippolyte Bellangé prenait certes le risque de masquer une partie de sa création, mais

³¹⁹ HAZAREESINGH, (Sudhir), *Op.cit.*, p.22.

il savait aussi pertinemment qu'il s'assurait aussi un certain succès auprès d'un public féru d'iconographie nationaliste et bonapartiste. En cela, nous pouvons bien entendu parler d'opportunisme artistique. Mais devons-nous systématiquement en vouloir aux artistes d'avoir simplement voulu exercer et vivre de leur métier ?

La profusion d'images consacrées à la légende napoléonienne révèle donc la fascination profonde que le personnage de Napoléon Bonaparte exerçait sur les artistes contemporains à Bellangé. L'engouement de ce dernier pour ce moment de l'histoire est, quant à lui, révélateur d'une période où la figure de l'Empereur fascinait les nostalgiques d'une France puissante et souveraine. La présence écrasante du moment impérial dans son œuvre donne l'impression qu'il s'identifiait à cette génération de sacrifiés ou de vaincus de l'histoire, qui avaient le sentiment d'avoir raté leur rendez-vous avec l'histoire. Hippolyte Bellangé était trop jeune au moment des guerres de l'Empire pour pouvoir être un acteur de l'épopée. L'artiste devint donc l'émetteur d'images qui tombaient à point nommé pour combler l'ennui suscité par le nouveau régime, qui ne bousculait plus aucun ordre établi. De plus, depuis Waterloo et le Traité de Vienne, la France était reléguée en position de pupille dans le concert des nations. Cette situation engendrait un sentiment de frustration nationale qui semblait être le moteur de l'admiration d'Hippolyte Bellangé pour l'Empire. Il était le peintre d'une « légende nostalgique de l'empereur », et bien que ce leitmotiv participât largement à la réussite de sa carrière, cette « invariabilité » artistique peut aussi être un élément explicatif de son oubli progressif dans l'histoire de la peinture.

Au cours de sa carrière, Hippolyte Bellangé entretenait un dialogue continu avec la figure de Napoléon et mettait en images aussi bien l'histoire que la légende du grand homme. Il avait eu le talent de populariser une image

de l'Empereur susceptible de créer un véritable phénomène de cristallisation de la part du public et d'imprimer ainsi cette figure dans les esprits à la manière d'une icône. Le génie iconographique de Bellangé, par ailleurs lithographe et caricaturiste, était d'avoir su saisir par son intuition l'ampleur symbolique que l'image de Napoléon allait revêtir à travers les siècles. Au cours du XIX^e siècle, d'autres artistes participèrent à la genèse et au développement de la légende napoléonienne. L'impact considérable que ce travail de mythification allait avoir sur les générations futures peut être aisément mesuré, puisque de nos jours encore, c'est ce même Napoléon qui, le plus souvent, s'incarne dans l'imaginaire collectif.

Bellangé, Vernet, deux peintres romantiques à l'épreuve de la guerre

Dès les premières lignes du catalogue de l'exposition posthume consacrée à Hippolyte Bellangé à l'École impériale des Beaux-arts de Paris, Francis Wey met en exergue les similitudes entre l'œuvre d'Hippolyte Bellangé et celle d'Horace Vernet : « c'est ainsi qu'à la terrestre Iliade de Vernet, répondra une épisodique Odyssée, détaillée, distique par distique dans les huit cents lithographies populaires, dans les douze cents dessins ou aquarelles, dans les deux cent cinquante tableaux, œuvre immense de notre Hippolyte Bellangé³²⁰ ». Il n'a pas été le seul à faire ce rapprochement, que l'on retrouve sous la plume de nombreux auteurs, tels le critique Alexandre Arsène³²¹ ou Jules Adeline³²². Les deux hommes avaient effectivement connu de longues carrières qui se sont étendues de la Restauration au Second Empire. Dès les premières années du régime des Bourbons, ils s'étaient imposés sur la scène artistique comme les principaux représentants de la peinture de bataille. Leurs productions peuvent être mises en vis-vis en cela qu'elles utilisent une iconographie et des sujets similaires. Cependant, bien que leurs ambitions intellectuelles convergent, leur manière d'appréhender la peinture de bataille diffère. Dans ce chapitre, il s'agira de confronter, à la fois la proximité des deux artistes dans leurs convictions politiques, leurs relations et leur parcours artistique, ainsi que dans leurs manières de peindre la guerre.

³²⁰ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.8.

³²¹ ARSENE, (Alexandre), *Op.cit.*, p.207.

³²² ADELIN, (Jules), *Ibid*, p.61.

Des carrières officielles

Hippolyte Bellangé exposa pour la première fois au Salon de Paris de 1822. Comme nous l'avons vu précédemment, les quatre tableaux qu'il présenta à cette occasion avaient pour thème la représentation des soldats dans leur quotidien de militaires. Le plus souvent, ce militaire était le soldat d'une armée bien déterminée, celui de l'armée napoléonienne. Des grognards aux voltigeurs, tous les soldats de la Grande Armée étaient les héros de cette œuvre à l'iconographie très spécialisée. Un tel choix revêtait une signification politique particulière pour Hippolyte Bellangé, puisqu'il était un nostalgique de l'Empire et un sympathisant de l'opposition libérale contre les Bourbons. Cette opposition ne lui avait pas permis d'obtenir des commandes prestigieuses de la part du régime de la Restauration, en revanche, il s'était rapidement rallié au Duc d'Orléans, chef de l'opposition libérale durant cette période. Cette alliance se vérifia dans les nombreuses commandes qu'il avait reçues de la part du gouvernement de Louis-Philippe. La carrière d'Horace Vernet fut, en de nombreux points, similaire à celle d'Hippolyte Bellangé. De dix ans son aîné, il avait débuté au Salon de Paris de 1812 avec un tableau à sujet militaire, ayant pour thème la prise d'un camp retranché. Le jeune peintre avait alors été repéré par Jérôme Bonaparte, frère de Napoléon et roi de Westphalie, qui lui passa commande d'un portrait équestre.

En 1814, alors que l'Empire était menacé par la coalition, Vernet s'était engagé dans la garde Nationale sous les ordres du général Moncey. Il prit part aux combats de la barrière de Clichy contre les troupes alliées, affrontement qui est dépeint dans son tableau intitulé *La Défense de Paris, le 30 mars 1814*. A l'instar de Bellangé, Vernet était, à cette époque, un fervent nostalgique de

l'Empire et un sympathisant de l'opposition libérale. *L'Atelier* (fig.57) est un témoignage de ses opinions politiques. L'artiste y dépeint son cercle d'amitiés, composé en majorité de célèbres opposants de l'époque³²³. Au centre de la toile, Horace Vernet s'est représenté, la palette au pouce gauche, en train de se battre en duel avec son élève Lediou. A gauche, le jeune Robert Fleury est représenté en train de peindre une toile sous les yeux de l'élégant de Forbin, derrière lui, penché sur une table, Eugène Lami observe le travail de son confrère, tandis



Fig.57 Horace Vernet, *L'Atelier*, 1822, huile sur toile, Collection particulière

qu'Amédée de Beauplan fredonne une romance. Ensuite, à droite de la toile, le colonel Bro fume un cigare avec Jean-Charles Langlois, ancien militaire et peintre des batailles napoléoniennes ; enfin, Montfort et Lehoux sont représentés en tenue de boxeur, nus jusqu'à la ceinture. Durant la Restauration, Horace Vernet avait reçu de nombreuses fois la visite de Louis-Philippe dans son atelier. Par le biais de ces visites, le duc d'Orléans cherchait à rallier à

³²³ CHAUDONNERET, (Marie-Claude,) *Op.cit.*, p.130.

sa cause les sympathisants bonapartistes et libéraux³²⁴.

L'opposition politique du peintre ne l'empêcha pas de recevoir de nombreuses commandes de la part du régime de la Restauration. Bien que sept de ses tableaux eussent été refusés au Salon de 1822, pour leur tendance antimonarchiste, en 1826, le peintre reçut et accepta de participer au décor des plafonds du musée Charles X. Cette même année, il fut fait membre de l'Institut, depuis peu rattaché à l'Académie des Beaux-arts. Par la suite, en 1828, Vernet fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome. A son retour à Paris en 1835, il fut nommé professeur de l'Académie des Beaux-arts par le nouveau gouvernement de la monarchie de Juillet. Les relations nouées avec Louis-Philippe, durant la Restauration, lui permirent de devenir le peintre officiel du nouveau régime. A la différence de Bellangé, Horace Vernet était un grand voyageur. Il accompagna, dès 1833, l'Armée française dans la conquête de l'Algérie. Cette expédition avait permis au peintre, en tant que chroniqueur officiel, de se rendre sur les champs de batailles. Suite à ce séjour, l'artiste avait gardé un goût profond pour les voyages lointains. Il s'était plusieurs fois rendu en Algérie, en Syrie, en Palestine, en Turquie et en Russie. A l'image de son contemporain, la carrière de Vernet s'était prolongée jusqu'au Second Empire. Le peintre reçut plusieurs commandes de la part du régime de Napoléon III³²⁵.

Le Musée de l'Histoire de France, voulu par Louis-Philippe au sein du château de Versailles, donne un aperçu particulièrement édifiant de ce que pouvait être la peinture de bataille au XIX^e siècle et permet de retracer les grandes tendances iconographiques liées à ce genre. La mise en comparaison de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé avec celle d'Horace Vernet permet de dégager

³²⁴ *Horace Vernet, 1789-1863, Op.cit*, pp.5-15.

³²⁵ *Horace Vernet, 1789-1863, Ibidem*, pp.5-15.

ces différentes traditions picturales. En effet, bien que les deux hommes étaient issus d'un milieu artistique similaire, ils ne partageaient pas la même conception de ce que devait être la peinture de bataille. Ceci est particulièrement visible dans l'illustration qu'ils firent de la Bataille de Wagram. Alors que la peinture de Vernet réinterprète la tradition classique d'un Pierre de Cortone et d'un Charles Le Brun, la peinture de bataille de Bellangé est influencée par la tradition topographique de Jacques Callot et Peeter Snayers.

De l'Iliade à l'Odysée



Fig.58 Horace Vernet, *Bataille de Wagram, 6 juillet 1809, 1835*,
huile sur toile, Versailles, Château de Versailles

En 1835, la monarchie de Juillet passa commande auprès d'Horace Vernet d'un tableau illustrant la bataille de Wagram pour le musée historique de Versailles (fig.58). Le tableau situe l'action au moment où l'Empereur Napoléon I^{er}, installé sur une hauteur et monté sur un cheval blanc, s'expose au feu de l'artillerie pour suivre de près le déroulement des opérations. Vu en parfait profil, l'empereur est tellement absorbé par l'observation des combats, qu'il en laisse tomber une carte qu'un officier s'empresse de rattraper. Derrière

lui, le cheval de Bessières a chuté, entraînant avec lui le maréchal. Il aura fallu cet incident pour décider le chef de l'armée à se mettre en sécurité. A l'époque, cette anecdote fut relayée dans les Bulletins officiels. A l'image des journaux officiels, dans cette œuvre, ce n'est pas l'action militaire qui est l'enjeu de la scène, mais bien la personne prédominante de l'Empereur. A travers cette composition, Vernet avait créé le modèle du Napoléon héros. Cette méthode de composition avait été élaborée par Charles Le Brun pour glorifier le Roi. Tout comme Louis XIV, Napoléon dans ce tableau défie le feu ennemi dans une attitude imprudente qui permet de souligner l'héroïsme du souverain. La composition de Vernet prend donc directement ses racines dans les formes du XVII^e siècle, car l'on retrouve le schéma typiquement utilisé dans les peintures de guerre de cette époque, avec au premier plan les figures représentant le « commandement », et au second plan, par effet de contraste, l'armée et ses centaines de silhouettes de soldats anonymes. Les compositions d'Horace Vernet montrent aussi que l'artiste s'était inspiré des compositions de Jean-Antoine Gros.

Dans le tableau de Vernet, la vision de la bataille n'occupe qu'une part infime de la composition, le premier plan étant occupé par la figure du souverain et le rendu d'une anecdote historique. Par ce schéma, Horace Vernet visait à édifier une légende fondée sur des faits historiques entièrement manipulés au bénéfice de Napoléon, dont la représentation incarnait à elle seule l'événement. Par ce processus, l'artiste avait réussi à créer l'image d'un héros des temps modernes. Au vu de son sujet, l'œuvre aurait pu prendre place parmi les tableaux de genre. Cependant, son format monumental et sa destination, qui n'était autre que la Galerie des Batailles, empêchaient cette catégorisation et la destinaient au genre historique. Cette analyse avait été faite par la critique, qui reprochait à Vernet de ne pas avoir montré l'action, mais une scène sans importance, certains remettaient même en cause la

légitimité de ce parti pris vis-à-vis de la représentation de l'histoire. Cette critique avait été clairement formulée par Barbier dans son compte rendu du Salon de 1836 :

« Il est vrai que d'après les compositions de M. Horace Vernet, le programme de ces trois batailles pourrait se réduire à ceci :

1° L'empereur, en redingote grise, passe la revue d'un peloton de grenadiers de la garde.

2° L'empereur, en redingote grise, donne des ordres à un officier général.

3° L'empereur, toujours en redingote grise, remet un plan à son page.

Nous avouons à notre honte peut-être, qu'il nous a été impossible d'y voir autre chose, et c'est là ce que nous permettons d'appeler des batailles réduites à leur plus simple expression »³²⁶.



Fig.59 Hippolyte Bellangé, *La Bataille de Wagram*, Salon de 1837, huile sur toile, Versailles, Musée National des châteaux de Versailles

³²⁶ BARBIER, *Salon de 1836* : suite d'articles publiée dans le Journal de Paris, p.17.

À la différence de son contemporain, Bellangé met l'action militaire au centre sa *Bataille de Wagram* (fig.59). Il y retrace l'intervention qui se déroulait sur le champ de bataille l'après-midi du deuxième jour. La scène, mise en avant par Horace Vernet, y est ici traitée de manière réduite par Bellangé. Cet exemple montre qu'Hippolyte Bellangé ne partageait pas la même conception idéologique de la peinture de guerre qu'Horace Vernet. Le but de Bellangé n'était pas de glorifier uniquement l'Empereur, mais de tenter d'associer à cette gloire l'ensemble des soldats. Cette manière de peindre la guerre était issue des idées engendrées par la Révolution et souhaitait offrir une représentation égalitaire du peuple et de l'armée. Si le général est toujours présent, il n'est pas plus grand que ses officiers, ni forcément placé au centre de la composition. Au sein de cette œuvre, Hippolyte Bellangé souligne la conduite héroïque de l'armée sans s'attacher à représenter des individualités. Le soldat et l'officier subalterne deviennent des héros, mais restent les membres d'une entité militaire. Ce parti pris topographique permet à celui qui l'observe de voir le combat dans son ensemble. Le spectateur peut alors s'identifier au chef des armées en observant le combat de loin et de haut. La représentation unifiée, pratique d'un point de vue géographique pour un militaire, est également pratique pour le spectateur d'un point de vue intellectuel. Elle reste une métaphore du pouvoir, le surplomb entraînant une clarté de l'information. Cet angle visuel laisse la possibilité au spectateur de s'identifier en tant que général de cette armée. Ce choix de composition montre qu'Hippolyte Bellangé avait parfaitement conscience du caractère nostalgique de ses acheteurs et de leur besoin d'identification. Il y avait chez l'artiste une forme de lucidité vis-à-vis du fait que beaucoup de ses collectionneurs vivaient d'illusions, de procurations et dans la nostalgie d'un sentiment d'héroïsme. L'autre caractéristique de la peinture d'Hippolyte Bellangé est de mettre en valeur et de répartir les épisodes

et les intervenants, tout en essayant de raconter les événements de la manière la plus complète et prenante possible. Hippolyte Bellangé prenait le plus souvent appuie sur les versions proposées par les Bulletins et communiqués officiels et sur les commentaires de certains de ses amis généraux, comme le lieutenant-général Comte Dupont.

Cette différence de vision entre les deux hommes, concernant l'art de peindre la guerre, était par ailleurs due aux positionnements géographiques de leurs tableaux respectifs au sein du musée de Versailles. *La Bataille de Wagram* (fig.59) de Bellangé était destinée à l'aile méridionale du musée. Cet emplacement regroupait les salles des époques révolutionnaire et napoléonienne. Le thème central du programme iconographique de ces salles ne servait pas seulement à illustrer des campagnes et des victoires militaires, mais célébrait aussi la participation des citoyens à la défense de la patrie, en la présentant celle-ci comme une action des plus glorieuses. Ainsi, la représentation des soldats, pris dans leur individualité, montrait que la nation avait su faire front commun dans ces épreuves. Le tableau de Vernet, en revanche, était destiné à la Galerie des Batailles. Le programme iconographique de la galerie ne cherchait pas à représenter la réalité des combats, mais à glorifier les souverains qui avaient su, par leurs exploits militaires et leur engagement, fédérer un peuple et donner naissance à la nation française.

Un autre exemple de sujet similaire permet de voir que, si la peinture de bataille d'Horace Vernet avait fortement évolué au cours de sa carrière, celle d'Hippolyte Bellangé était restée cantonnée aux mêmes principes. *La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader* (fig.60), rend parfaitement compte de l'évolution picturale du peintre. La toile représente l'une des scènes principales dans la conquête de l'Algérie. Durant ce conflit, l'émir Abd el-Kader incarnait l'âme de la résistance. Les troupes françaises avaient tenté à de nombreuses reprises

de capturer le sultan, dans l'espoir de faire sonner le glas de l'opposition algérienne. Suite à de nombreux échecs, le jeune Henri d'Orléans, fils du roi Louis-Philippe, alors à la tête des troupes française, élaborait une tactique dont le but était de toucher la smalah, point stratégique de l'émir Abd el Kader. La smalah était la capitale mobile de l'émir, qu'il avait conçue pour accroître sa rapidité de mouvement et pour conserver l'autorité sur toutes les tribus. En 1843, elle était peuplée de près de 60 000 hommes, femmes et enfants, sans compter les élevages, les réserves alimentaires et toutes les richesses du sultan. La difficulté pour l'armée française était de la localiser, car le point fort de cette capitale était sa mobilité. Le sultan avait la possibilité de la déplacer en permanence, ceci expliquant pourquoi les armées françaises avaient tant de mal à la défaire. Cependant, le 16 mai 1843, les Français réussirent à la localiser dans le désert Saharien. Ce jour-là, le gros de l'infanterie française était en arrière.



Fig.60 Horace Vernet (1789-1863), *Prise de la Smalah d'Abd el Kader*, 1844, huile sur toile, Versailles, Musée national du château de Versailles et de Trianon

Henri d'Orléans et ses 350 cavaliers disponibles usèrent alors de la seule manœuvre possible : charger pour prendre par surprise les habitants présents. Cette manœuvre se révéla aisée, car l'émir et son armée n'étaient pas sur place. Les Français ne trouvèrent donc qu'un camp peuplé de femmes et de vieillards. Au cours de cette attaque, le nombre de prisonniers fut considérable et le butin se révéla immense pour l'armée française. De plus, malgré certaines

résistances locales, cette victoire sonna la fin de l'indépendance algérienne³²⁷

Le tableau de Vernet présente la situation des troupes d'assaut pendant l'attaque. L'artiste décrit avec une précision extrême les troupes présentes et les officiers qui les mènent, en réalisant de très nombreux portraits, y compris de simples soldats. La galerie de portraits se compose du duc d'Aumale, du sous-lieutenant de Canclaux, de Delage, au centre de la composition, d'Ysont, du lieutenant-colonel Morris, du capitaine d'Épinay, à l'extrême gauche, et du capitaine Dupin. Topographiquement, l'œuvre fait preuve d'exactitude, avec le ruisseau au centre de la vallée, l'emplacement du fort turc ruiné et les montagnes arides.



Fig.61 Hippolyte Bellangé, *Prise de Smala d'Abd-el-Kader, 16 mai 1843 à Taguin, 1847*, huile sur toile, Chantilly, musée Condé

³²⁷ *Abd El-Kader et l'Algérie au XIX^e siècle, dans les collections du musée Condé à Chantilly* : (Paris, Jeu de Paume, février – avril 2003), cat. expo., Paris, 2003.

Il en est de même pour la situation des tentes blanches de l'émir et de la position des troupes. Nous la voyons, le travail scrupuleux de Vernet était nourri de ses voyages officiels et des esquisses des dessinateurs qui avaient suivi l'expédition de 1837. L'ambition documentaire du tableau, commune à la plupart des entreprises de Versailles, est ici poussée à l'extrême, ce qui confère à la toile une certaine sécheresse dans le traitement pictural. Baudelaire écrit dans son Salon de 1845 :

« Cette peinture africaine est plus froide qu'une belle journée d'hiver. Tout y est d'une blancheur et d'une clarté désespérante. L'unité nulle, mais une foule de petites anecdotes intéressantes, un vaste panorama de cabaret »³²⁸.

Par rapport à ses toiles précédentes, le travail de Vernet pour *La Prise de la Smalah d'Abd el Kader* (fig.60) était une étape supplémentaire vers la rigueur du témoignage. La composition historique, dans son ambition documentaire et sa précision, tend ici vers des moyens d'expressions plus vastes, proche de la notion de panorama. L'éclatement de l'événement en épisodes juxtaposés, sans hiérarchie apparente, déconcerta la critique, mais il n'en demeurait pas moins une invention réelle du peintre.

En 1847, le duc d'Aumale, fils de Louis-Philippe, commanda à Hippolyte Bellangé la représentation de *La Prise de la Smalah d'Abd el Kader* (fig.61). Dans ce tableau, le duc d'Aumale charge à cheval, presque au milieu de la composition, l'épée à la main. Émergeant de la mêlée, sa silhouette se détache sur un cheval blanc à la tête de ses troupes. L'assaut, très violent, arrive de la gauche et traverse la composition. Avec cette toile, nous retrouvons une façon de peindre la guerre caractéristique d'Hippolyte Bellangé. L'artiste s'était, comme à son habitude, basé sur les comptes rendus officiels et sur les croquis

³²⁸ BAUDELAIRE, (Charles), *Salon de 1845*, Jules Labitte, 1845, p.13.

des dessinateurs. Cette représentation est un autre exemple d'utilisation de la peinture par les souverains à des fins de propagande politique. Le but de cette composition était de magnifier le courage et l'héroïsme d'un membre de la famille royale et de prouver à quel point cette dernière œuvrait à la grandeur de la France. Bien que le dessin soit d'une grande rigueur, la toile d'Hippolyte Bellangé ne possède pas la force de composition de celle d'Horace Vernet.

Versailles ou la tentation nationale

En passant commande auprès de peintres comme Hippolyte Bellangé et Horace Vernet, la famille d'Orléans tentait de rallier à elle des personnalités aux convictions politiques quelques peu éloignées des leurs, puisque les deux artistes avaient toujours ouvertement affiché dans leurs œuvres leurs sympathies pour le mouvement bonapartiste. Le ralliement au régime des deux artistes aurait pu paraître contradictoire, or ce ne fut nullement le cas. Hippolyte Bellangé et Horace Vernet appartenaient en fait à cette mouvance libérale, qui vivait dans le souvenir de l'empire, mais n'était pas prêt à tout pour le restaurer. En permettant à ces peintres de manifester leurs convictions politiques avec l'illustration de victoires napoléoniennes, la famille royale souhaitait montrer qu'elle était au-dessus de la politique de censure pratiquée par le régime précédent. Cette tactique de rassemblement comportait principalement le risque qu'elle se retourne contre son instigateur et ravive une nouvelle montée des mouvements d'oppositions. La Révolution de 1848 chassa le roi de son trône et le contraignit à l'exil. Ainsi, l'espoir de Louis-Philippe de réconcilier les partis en faisant appel à la grandeur commune de la nation n'avait été, semble-il, qu'une illusion et ne suffit pas à consolider un régime aux pieds d'argile.

Par leurs œuvres et leurs implications dans les institutions, Hippolyte

Bellangé et Horace Vernet s'étaient révélés être des acteurs majeurs de la vie artistique sous la monarchie de Juillet. Les deux artistes partageaient le fait d'avoir réalisé des carrières officielles qui les avaient amenés à participer activement à la construction du programme iconographique du musée de l'Histoire de France de Versailles. L'iconographie à tendance bonapartiste et les convictions politiques d'Hippolyte Bellangé et d'Horace avaient été utilisées par le régime de la monarchie de Juillet pour tenter d'asseoir une légitimité fragile. Hippolyte Bellangé et Horace Vernet n'avaient pas la même conception de ce que devait être la peinture de bataille, le premier étant dans un rendu topographique, quasi historique, de l'action militaire, tandis que le second était dans la glorification d'un souverain par le biais de l'anecdote. Hippolyte Bellangé se situait souvent dans « le sous-genre » de « la peinture topographique narrative », dont les critères sont principalement la narration et l'exactitude. En revanche, la peinture d'Horace Vernet allie recherche de l'exactitude et la glorification d'un souverain. Si, pour la critique, Vernet était illégitime dans sa démarche de mise en scène de l'Histoire, le succès populaire de ses œuvres pencha pourtant en sa faveur. Le modèle du Napoléon héros créé par Vernet connaît aujourd'hui encore un succès qui ne se dément pas, alors que les œuvres de Bellangé sont, elles, quasiment tombées dans l'oubli. Au cours de sa carrière, Horace Vernet avait fait évoluer sa manière de peindre la guerre, en développant une nouvelle approche qui semblait annoncer les panoramas militaires. Cette conception fut portée à son apogée, quelques années plus tard, par Jean-Charles Langlois. En revanche, Hippolyte Bellangé, durant l'ensemble de sa carrière, était resté attaché au rendu topographique et à une vision plus égalitaire dans la représentation de l'armée. Ce schéma iconographique n'aura pas de prise sur la postérité.

Hippolyte Bellangé et Horace Vernet avaient plus d'une fois été amenés à illustrer les mêmes sujets. Cette similitude permet de voir que les deux

artistes se réclamaient de deux traditions iconographiques opposées. Dans le catalogue de l'exposition posthume d'Hippolyte Bellangé, Francis Wey rend compte de cette différence : « Passionné pour le mouvement, pour l'éclat, pour le bruit, pour la pompe extérieure, manœuvrier des foules guerrières, nature primesautière et peu profonde, Vernet est le peintre des armées, plutôt que du soldat, c'est l'annaliste officiel des grandes aventures militaires. Moins complexe en ses ambitions, plus pensif, plus humoristique aussi et plus enclin par sa philosophie à concentrer sa pensée dans un épisode où l'observation s'exerce et le sentiment trouve à se satisfaire, Hippolyte Bellangé est le conteur des veillées, l'écrivain délicat qui vient avec des Mémoires donner le dernier trait à la physionomie de l'histoire³²⁹ ».

³²⁹ WEY, Francis, *Op.cit.* p.7.

CHAPITRE II. L'expérience du quotidien

Peindre le paysan, une vision de la ruralité normande

« Hippolyte Bellangé répond plus fréquemment à la vie intime, ayant en commun avec son ami Charlet cette fibre populaire qui se plaît à célébrer, dans le troupiér et dans l'habitant des campagnes, le double élément de la grandeur et des prospérités françaises »³³⁰.

Francis Wey

Outre la peinture d'histoire, en parallèle, Hippolyte Bellangé pratiquait allègrement la peinture de scènes de genre. Petit, grand maître ou respectable petit maître ? Peintre reconnu, Bellangé était-il pour autant considéré comme un grand peintre ? Et, de fait, a-t-il été suffisamment pris en compte par les historiens de l'art, ou fut-il cité exclusivement par les amateurs de légende napoléonienne ? Peintre populaire en son temps, faut-il pourtant le juger seulement sur son œuvre militaire, aux sujets patriotiques et napoléoniens ? L'étude et l'analyse de la peinture de genre de l'artiste permet de mettre en lumière un pan injustement oublié de sa production, et prouve, qu'une fois de plus, l'artiste s'inscrivait parfaitement dans la production artistique de son époque.

Un petit maître de la peinture de genre

³³⁰ WEY, (Francis), *Op.cit*, p.7.

Au XIX^e siècle, la peinture de genre connaissait un véritable succès populaire dont le mouvement impressionniste marquait l'apogée et en fut la représentation ultime. Contrairement à ce que la croyance populaire avait tendance à véhiculer, la peinture de genre n'était pas une invention de l'impressionnisme. En réalité, l'omniprésence de ce type de peinture était antérieure à la naissance du mouvement. Au juste, qu'est-ce que la peinture de genre ? Comment était-elle définie par les contemporains de ce milieu du XIX^e siècle ? Le terme « peinture de genre » est sans doute une des notions difficiles à définir en histoire de l'art, car le sens de cette formule évoluait au cours des siècles, passant d'un terme générique englobant tout ce qui n'était pas en rapport avec la peinture d'histoire (portrait, nature morte, animaux, paysage...) à la représentation des scènes de la vie quotidienne³³¹. Cette définition était reprise dans *le Grand Larousse universel du XIX^e siècle* :

« Le mot genre [...] ne s'emploie plus que pour désigner les peintures de mœurs familières, les scènes de l'existence rurale, les tableaux d'intérieur, la représentation des usages, des coutumes, des fêtes, des cérémonies, des travaux et des divertissements populaires ; il s'applique en un mot, à toute œuvre qui exprime un côté quelconque de la vie réelle, élégant ou misérable. Les paysages, les portraits, la nature morte, les fleurs, qu'on rangeait jadis dans le genre, forment aujourd'hui des catégories distinctes »³³².

Au cours de sa carrière, Bellangé a produit de nombreuses scènes de genre. Comment expliquer cet engouement du peintre pour la représentation du quotidien ? Plusieurs facteurs doivent être envisagés pour comprendre son

³³¹ VOTTERO, (Michael), *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p.55.

³³² *Grand Larousse universel du XIX^e siècle*, Paris, 1866-1877, t.8, p.1170.

intérêt pour ce type de représentation. En premier lieu, notons qu'Hippolyte Bellangé semble s'être toujours intéressé à la représentation du quotidien de ses contemporains. Dans sa production, cette inclinaison est particulièrement visible dans ses séries d'*Albums lithographiques*, au sein desquelles il avait développé son goût pour la représentation de scènes issues du quotidien. Hippolyte Bellangé avait pratiqué la peinture de genre tout au long de sa carrière. Cette production s'accroît au fil des années pour atteindre son apogée durant son séjour à Rouen. L'entourage artistique et familial est un autre facteur qui pourrait expliquer cet attrait. La Normandie est un lieu qu'affectionnait particulièrement Bellangé. La situation familiale et professionnelle de l'artiste avait sans doute profondément façonné cet attachement du peintre à cette région. Pour lui, elle évoquait à la fois le lieu de naissance de sa femme, son lieu de vie et celui de ses proches, ainsi que le lieu de tous ses projets et de tous ses rêves. Cet ensemble, qu'il mobilisait dans toute sa peinture de genre, constitua son patrimoine identitaire. De plus, il est intéressant de le mettre en corrélation avec la transformation du marché de l'art qui avait lieu au même moment.

Par le passé, les peintres avaient tendance à produire en majorité des scènes historiques ou religieuses. Jusqu'au début du XIX^e siècle, le premier objectif pour un peintre était de s'assurer d'obtenir des commandes émanant des mécènes traditionnels, comme l'Etat et l'Eglise. Au milieu du XIX^e siècle, les bouleversements politiques et les transformations économiques du marché de l'art bousculèrent ce mécénat traditionnel. Les artistes se tournèrent alors progressivement vers un nouveau type de clientèle, comme la bourgeoisie, avec pour principal objectif de réaliser une peinture en accord avec les aspirations et les préoccupations de leurs nouveaux clients, et ainsi vendre relativement

facilement leur production³³³. La peinture de genre avait justement pour particularité de savoir répondre aux besoins et aux attentes de cette nouvelle clientèle. Un précédent chapitre nous a permis de voir que le réseau de clients d'Hippolyte Bellangé se basait sur l'appui de nombreux clients privés. La demande de cette clientèle lui permettait de pratiquer une peinture de genre particulièrement en accord avec les envies et les aspirations de son époque. De plus, si l'artiste produisait ce type d'ouvrage, c'était parce qu'il avait conscience que cette production serait soutenue par les instances officielles. Dans son étude, Jules Adeline remarque que : « Bellangé a souvent aimé à réunir dans un même Salon les tableaux de bataille et les sujets de genres »³³⁴. En effet, de 1822, à 1866, dates de sa première et, dernière participation, Hippolyte Bellangé avait présenté des dizaines de scènes de genre au Salon de Paris. Or, l'événement parisien était non seulement une formidable vitrine pour les artistes, mais aussi un formidable outil de communication, voire de propagande pour le pouvoir en place. Cette idée est développée par Michaël Vottero dans sa thèse consacrée à la peinture de genre. Il démontre que l'Etat avait particulièrement soutenu et encouragé les œuvres picturales et littéraires ayant pour cadre les régions françaises, car ce type de production venait soutenir les projets d'études régionalistes pratiqués par le gouvernement de la monarchie de Juillet et du Second Empire³³⁵. Dans un tel contexte artistique, il n'était donc pas surprenant de voir un peintre comme Hippolyte Bellangé s'empresse de présenter au Salon des œuvres ayant pour cadre les provinces françaises.

³³³ VOTTERO, (Michaël), *Op.cit.* p.47.

³³⁴ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.11.

³³⁵ VOTTERO, (Michaël), *Op.cit.*, p.209. Pour l'auteur, la littérature spécialisée sur les régions françaises était l'autre versant de ce soutien aux enquêtes régionalistes. Cette presse spécialisée a eu une grande influence sur les artistes de cette époque. Par exemple, *la Description générale et particulière de France ou Voyage pittoresque* de Jean-Baptiste Laborde sont devenues des références pour de nombreux peintres. Ce type de littérature offrait pour la première fois des descriptions précises des coutumes, de costumes et d'architectures folkloriques.



Fig.62 Hippolyte Bellangé, *Poste de douaniers (côtes de basse Normandie)*, 1838, huile sur toile, Brazil, Rio de Janeiro, Museu Chacara do Ceu



Fig.63 Hippolyte Bellangé, *Le Retour au pays (Normandie)*, 1842, huile sur toile, Collection particulière



Fig.64 Hippolyte Bellangé, *Le Retour de la ville*, 1848, huile sur toile, Rouen, Musée des Beaux-arts

Redécouverte de la Normandie

Au milieu du XIX^e siècle, la Normandie était la région la plus visitée après l'Ile-de-France. Le positionnement géographique avantageux de la région, proche de la capitale, expliquait son pouvoir d'attraction sur les populations urbaines. Par ailleurs, le développement des réseaux routiers et des chemins de fer tout au long du XIX^e siècle contribua à désenclaver la région de manière profonde, permit d'attirer de manière durable artistes et touristes. Dès le début de la monarchie de Juillet, le nouveau gouvernement entreprit des travaux d'amélioration des routes. En 1840, la Normandie comptait 3000 km de routes nationales et départementales³³⁶. La ligne de chemin de fer reliant Paris à Rouen fut inaugurée en mai 1843³³⁷. Ces données structurelles avaient pu jouer dans la décision de Bellangé d'installer son atelier et sa famille à Rouen. En s'installant dans cette région, l'artiste avait sûrement conscience qu'il pourrait effectuer des voyages réguliers entre Paris et Rouen. Ce qui fut le cas, puisque durant l'ensemble de son séjour, Hippolyte Bellangé ne se coupa absolument pas de sa clientèle parisienne. De nombreuses lettres de l'artiste attestent de ses fréquents déplacements dans la capitale. L'homme s'installa à Rouen en 1837, dans une période où la Normandie était encore un lieu peu exploré par les artistes, à l'exception de certains peintres anglais. Turner est certainement celui qui incarne le mieux cette tendance du paysage artistique anglais. De ce fait, les scènes de genre normandes d'Hippolyte Bellangé étaient des sujets relativement neufs pour le public du Salon parisien. En cela, l'art de Bellangé avait joué un véritable rôle de découvreur, au même titre que celui de Gustave Courbet ou de Jean-François Millet par exemple.

³³⁶ MAREC, (Yannick) (sous la dir.), *La Normandie au XIX^e siècle, entre tradition et modernité*, Rennes, Ouest-France, 2015, p.83.

³³⁷ MAREC, (Yannick) (sous la dir.), *Ibid.*, p.140.

Hippolyte Bellangé a immortalisé les villages et le littoral normand dans de nombreux tableaux de chevalet. Au Salon de 1833, fut présenté *Un retour de la pêche à Etretat*. Cette œuvre s'inscrit dans la tradition des scènes de pêches normandes développées par Richard-Parkes Bonington dans les années 1820³³⁸. Les envois suivants confirmeront l'engouement du peintre pour la région normande et ses habitants. Ainsi, en 1839, il présenta un tableau intitulé *Poste de douaniers (côte de basse Normandie)* (fig.62). Dans cette toile, les douaniers s'affairent dans leur pénible travail de surveillance des denrées sortis par les pêcheurs. Outre les scènes de bord de mer, Hippolyte Bellangé s'intéressait aussi à la représentation des habitants de la campagne normande. Ceci est visible dans *Retour (normandie)* (fig.63), qui présente un paysage de la campagne normande, et ses nombreux *retours au village*. Dans *Retour de la ville* (fig.64), conservé au musée des Beaux-arts de Rouen, le peintre présente une famille de paysans en train de rentrer chez eux après avoir vendu les produits de leur ferme au marché du village. Les cinq figures, une femme, un homme et leurs trois enfants, sont vêtus de costumes typiques de la région normande. Au milieu du XIX^e siècle, la région normande était majoritairement composée d'artisans et de paysans. L'étude de François Guillet, *Naissance de la Normandie, Genèse et épanouissement d'une image régionale en France*, rend compte de ce nouvel imaginaire provincial : « paysans et habitants des rivages forment l'un des motifs qui met en valeur la vision pittoresque qui se déploie sur la province entre le milieu du XVIII^e siècle et le milieu du siècle suivant et qui accompagne sa découverte par les voyageurs et les dessinateurs : ils participent de plein-pied à l'élaboration d'une imagerie provinciale qui s'applique à la Normandie comme à d'autres régions françaises »³³⁹. Dans cette toile,

³³⁸ NOON, (Patrick), *Richard-Parkes-Bonington, the complete paintings*, London, New Haven, 2008.

³³⁹ GUILLET, (François), *Naissance de la Normandie, genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750-1850*, Caen : Annales de la Normandie : Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, 2000, p.165.

Hippolyte Bellangé fait référence aux nombreux marchés et foires qui participent au dynamisme de la région³⁴⁰. Le style du tableau rappelle, à certains égards, l'imagerie populaire. Par cette image, Hippolyte Bellangé s'inscrivait non seulement dans un mouvement de redécouverte de la province française, mais contribuait aussi à son rayonnement.

Peindre le paysan

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la campagne et le paysan étaient au cœur des enjeux de la société. Ce repositionnement dans le contexte politique de ce milieu du XIX^e siècle permet de comprendre l'attrait qu'exerçaient les campagnes sur les populations urbaines. A cette époque, la paysannerie était un véritable enjeu politique et la France était alors en pleine « Révolution rurale ». Le phénomène s'accroît après 1848 lorsque les campagnes commencèrent à se libérer. A ce moment-là, les grands bourgeois avaient délaissé leurs terres à leurs exploitants pour investir massivement dans l'industrie. Très vite, le paysan s'était donc retrouvé au cœur d'un débat sur le rapport des classes. Ce débat agita l'ensemble des élites et des intellectuels sous le Second Empire. La « Révolution rurale » avait entraîné le déracinement d'un grand nombre de paysans. L'une des principales peurs du régime était donc de voir ces anciens paysans devenus ouvriers et pauvres de la ville se soulever dans un élan populaire.

Face à la ville qui effrayait, le paysan rassurait et apparaissait comme la dernière figure de la société à connaître cette union primitive entre l'homme et la nature, que les citadins allaient avoir de plus en plus de mal à assouvir.

³⁴⁰MAREC, (Yannick) (sous la dir.), *Op.cit.*, p.87.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, les Beaux-arts et la littérature étaient parcourus dans leur ensemble par ce sentiment nostalgique de perte de lien avec la nature³⁴¹.

En témoignent les écrits d'Albert de la Fizelière qui faisaient l'éloge de la paysannerie : « il serait bon, dans une époque où toutes les croyances s'amointrissent, où l'industrie nous durcit et nous rétrécit le cœur, de faire



Fig.55 Gustave Courbet (1819-1877), *Les paysans de Flagey*, 1850, huile sur toile, Besançon, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie

l'apothéose de ce modeste, de ce rude, de ce noble joueur, qui remue la terre depuis des siècles pour nourrir le monde. Je ne vois pas dans la guerre, dans la politique, dans les sciences, de plus belle physionomie que celle de cet homme au regard profond et mélancolique, qui va religieusement, de sillon en sillon, confier à la terre le trésor de ses labeurs, l'espoir de l'avenir, la prospérité de la patrie »³⁴². Face à ce sentiment, le paysan devenait alors un véritable héros et son labour une dédicace à la patrie. Il pouvait apparaître aussi comme un être bien éloigné de l'égoïsme des productions urbaines. Ainsi, le *Retour au village* (fig.54) de Bellangé, *les Paysans de Flagey revenant de la*

³⁴¹ JUNEJA, (Monica), *Peindre le paysan, l'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, Paris, Makar, 1998, p.25. Nous pouvons retrouver ce sentiment nostalgique dans les écrits de Jean-Jacques Rousseau.

³⁴² MANTZ, (Paul), « Salon de 1857 », *Revue française*, t.X, p.121.

Foire (fig.55) de Courbet, ou *l'Angelus* de Millet participèrent à cette construction d'un « héros » des temps modernes.

Cet intérêt pour la campagne et ses populations reflétait aussi une prise de conscience, ou du moins une intuition, quant à la disparition progressive de ce milieu. Ce sentiment est évoqué dans la préface aux *Noces de campagne* de Georges Sand, dans laquelle son auteur soulignait l'évolution des populations et des paysans ruraux : « Depuis seulement que j'existe, il s'est fait plus de mouvement dans les idées et les coutumes de mon village, qu'il ne s'en était vu durant des siècles avant la Révolution.



Fig.66 Hippolyte Bellangé, *Le Barbier du pays de Caux*, 1846, huile sur toile, Martainville-Epreville, Musée des Traditions et Arts Normands

Déjà la moitié des cérémonies celtiques, païennes ou du Moyen-Âge, que j'ai vues encore en pleine vigueur dans mon enfance se sont effacées. Encore un ou deux ans peut-être, et les chemins de fer passeront leur niveau sur nos vallées profondes, emportant avec la rapidité de la foudre nos antiques traditions et nos merveilleuses légendes³⁴³ ». À l'image de ses homologues littéraires, Hippolyte Bellangé avait lui aussi pris conscience du maintien fragile

³⁴³ SAND, (Georges), « La mare au diable », *œuvre illustrée de Georges Sand*, Paris, Librairie Blanchard, 1852, p.28.

des coutumes de ces populations face aux progrès technologiques et à l'évolution des mœurs au sein de la société.

À travers son œuvre, l'artiste tentait, à sa mesure, de sauvegarder une trace des traditions, des coutumes et des croyances des populations rurales. *Le barbier du pays de Caux* (fig.66) relate cette vie typiquement provinciale, très éloignée des mœurs et coutumes de la capitale. Cette œuvre témoigne des coutumes, des costumes, des outils, fatalement amenés à disparaître avec l'évolution de la société. La scène se passe au bord du rivage, au pied d'une falaise, près d'habitations de pêcheurs. Une femme est en train de raser un homme. Autour d'eux diverses figures : pêcheurs, enfants, citadins vaquent à leurs occupations. La scène se déroule à Dieppe, la figure principale portant une coiffe typique des environs de cette localité. Ce tableau est particulièrement intéressant d'un point de vue ethnographique, car outre les costumes des figures, la toile est parsemée d'outils typiques de la région. Dans cet artefact d'objets sont visibles une benne³⁴⁴, une canne à lait en cuivre, provenant de la Manche et un pichet en grès typique de Martincamp.

Au cours du XIX^e siècle, le développement de l'anthropologie, de l'ethnologie et de l'étude du folklore avait eu pour conséquence un changement dans l'image du paysan. L'imagerie d'un être de peu d'esprit et rustre notamment envers la gente féminine, auquel se référait encore Edmond About, « indiquant que de tous les animaux, la femme est celui que le paysan romain emploie avec le plus de profit », avait tendu à disparaître au profit d'une vision folkloriste et populaire.

³⁴⁴ Benne : panier destiné à supporter les bébés.



Fig.67 Hippolyte Bellangé, *Prière familiale*, 1829, aquarelle, Collection particulière



Fig.68 Hippolyte Bellangé, *Soldat assistant un curé*, 1860, aquarelle, Baltimore, The Walters Art Museum

La période de présence d'Hippolyte Bellangé à Rouen correspondait à l'affirmation de cette évolution iconographique. La figure du paysan chez Bellangé est représentative des valeurs universelles. Pour certains, la vie paysanne était assimilée à des valeurs « saines », par opposition aux valeurs supposées « corrompues » attribuées à la vie urbaine. *La prière familiale* (fig.67) ou *soldat assistant un curé* (fig.68) témoignent de ces valeurs. Ces œuvres montrent la prédominance de la religion catholique dans le quotidien des habitants des campagnes. Cette iconographie trouve ses racines dans une tradition picturale à l'œuvre depuis la fin du XVIII^e siècle. *La leçon de labourage* de François-André Vincent est un témoignage de cette tradition classique. Ces « exempla virtutis ruraux » s'étaient développés dans l'ensemble de la littérature et des Beaux-arts. Jean-Baptiste Greuze avait porté à son paroxysme cette tendance stylistique et esthétique. À travers cette production, le paysan devenait un sujet de réflexion morale offert au citoyen. Par cette imagerie Greuze s'était chargé de diffuser à son spectateur la société des gestes, des mœurs et des valeurs, auprès notamment des habitants des villes qui les

oubliaient parfois. Les figures représentées devenaient le plus souvent des allégories de la paysannerie française, offrant au public, de véritables icônes du travail et des croyances rurales.

La peinture de genre de Bellangé traitait des sujets contemporains, il s'agissait d'une peinture particulièrement ancrée dans l'actualité et la modernité. Si Hippolyte Bellangé s'était tourné vers les représentations de la vie contemporaine, il ne semblait pas avoir cherché à développer un nouveau style, préférant rester dans un style académique ancré dans une tradition classique. Le traitement stylistique de ses scènes de genre était similaire à celui employé dans sa peinture de guerre. La touche était lisse et léchée, il rejoignait en cela un traitement classique des images. Il était très proche du style développé par Eugène Le Poittevin.³⁴⁵ En effet, nous ne pouvons que songer aux *Pêcheurs halant un bateau à terre, Port-en-Bessin* de Le Poittevin lorsque l'on regarde *Poste de Douaniers (côte de basse Normandie)* (fig.62) ou *Hallage de bateaux dans le pays de Caux* de Bellangé. Au cours du XIX^e siècle, la question du sujet contemporain posait inévitablement la question du style. Le questionnement des peintres était le suivant : fallait-il conserver un style idéaliste hérité d'une formation académique, ou proposer un style plus moderne, plus authentique ? Ces deux approches stylistiques de la peinture de genre étaient incarnées d'un côté par Jules Breton, avec son « académisme paysan », et de l'autre par Gustave Courbet, avec son réalisme « enlaidisseur ». Entre ces deux approches de la paysannerie s'était développé une multitude de scènes de genre, à laquelle était rattaché le style d'Hippolyte Bellangé³⁴⁶.

A l'image de sa peinture d'histoire, Hippolyte Bellangé s'était intéressé à

³⁴⁵ DELARUE, (Bruno), *Les peintres à Etretat, 1786-1940*, Y. Port, B. Delarue, 2005.

³⁴⁶ Pour plus d'informations sur le style de Jules Breton ou Gustave Courbet : Vottero (Michael), *Op.cit* ; p. 209-229.

la représentation de la vie contemporaine. Un de ses thèmes de prédilection était la représentation du paysan normand. Hippolyte Bellangé avait choisi d'ancrer sa peinture de genre dans la représentation de la vie contemporaine. Au sein de cette production, le paysan était soustrait du domaine de la nature transcendante pour s'insérer dans celui d'une histoire contemporaine soumise au changement et au progrès. L'importance du thème rural dans cette œuvre se situait plus au niveau de l'influence qu'elle avait pu avoir, que de leur qualité ou de leur nombre. Elle ne représentait, en fait, qu'une petite partie de sa production. À travers ces images, le peintre s'était non seulement révélé le découvreur de la région normande, mais aussi un garant de sa mémoire et de son identité.

Une nouvelle image de l'armée

« Tout à coup, le jeune homme est réveillé : par une voie peu harmonieuse qui chante un air de Fanfan la Tulipe. C'était un soldat qui se livrait sur tremble au laborieux exercice de la sculpture sur bois. Sa sculpture était peut-être un peu superficielle, car il attaquait seulement l'écorce de l'arbre et après une courte hésitation je repris mes crayons et le croquai en quelques traits.

« Il me regarda à son tour d'un air étonné.

« Je lui montrai alors mon papier, sans ajouter une parole.

« - Mon portrait ! s'écria-t-il.

« -Vous trouvez ?

« Parbleu, ça y est ! Jusqu'au passe poil, qui est tout à fait d'ordonnance.

« - Si vous le trouvez ressemblant, acceptez-le, » reprit le jeune homme.

Et le troupiér emporta l'œuvre du début de l'artiste en lui souhaitant bonne chance.

« Il me porte bonheur, en effet, conclut Bellangé, car ma vocation était décidé »³⁴⁷.

Emile Bayard

³⁴⁷ BAYARD, (Emile), *L'illustration et les illustrateurs*, Paris, Delagrave, 1898.

Par cette anecdote, peut-être légendaire, Emile Bayard indiquait de quoi était constitué l'essentiel de l'iconographie du peintre, peuplée de grognards, de troupiers, de généraux, de soldats de la légendaire Grande Armée. Bellangé était né en 1800 dans le 6^{ème} arrondissement de Paris. Il n'était alors qu'un adolescent de quinze ans, lorsque l'Empire s'était effondré sur le champ de bataille de Waterloo. Il faisait donc partie de cette génération d'enfants et d'adolescents bercée par la gloire de la France impériale. Ancien gamin de Paris, il était en admiration devant les soldats qu'il dessinait. Il avait retenu tous les détails de la silhouette de ces hommes et de leurs habitudes. Il avait mis en scène les moindres de leurs attitudes et habitudes et cela, aussi bien sur le champ de bataille que dans le quotidien de leur vie militaire ou familiale. Ainsi, outre les représentations du quotidien du paysan normand, la peinture de genre de Bellangé offrait aussi une image renouvelée de l'armée.

Le militaire dans son quotidien

Après les guerres de l'Empire, la France n'était plus engagée que dans de lointains combats, passant du désert algérien aux plateaux de Solferino. Si Louis-Philippe et Napoléon III n'avaient pas brillé sur les champs de batailles, les deux souverains avaient pris part, en revanche, à deux campagnes militaires. Ces lointaines victoires avaient inspiré de nombreux tableaux monumentaux aussi bien à Bellangé qu'aux autres artistes « militaires » de cette époque. Bien que ce type de peinture fût encore soutenue par les gouvernements et continuaient de recevoir un accueil favorable auprès des critiques. Elle avait progressivement fini par lasser un public de plus en plus en demande d'une peinture de genre aux accents bien plus réalistes que ces vastes compositions mouvementées. Dans une étude sur les artistes contemporains, Victor Fournel

a illustré ce sentiment vis-à-vis de la peinture militaire :

« Rien n'est plus funèbre que ces galeries de tableaux militaires, malgré tout ce qu'ils ont de flatteur pour l'amour propre national. Cela vous grise d'abord, comme la musique d'un régiment qui passe ; mais pour peu qu'on y regarde de près, l'impression change bien vite, et l'on s'en veut de cette exaltation d'un moment »³⁴⁸.

En se modernisant, la guerre ne pouvait plus rivaliser avec les mêlées d'autrefois et l'individu prenait rapidement le dessus sur la troupe. La peinture d'Hippolyte Bellangé avait suivi cette évolution et cette transformation de l'iconographie militaire.

Cette évolution de la peinture militaire faisait écho aux paroles de Charles Baudelaire, pour qui une œuvre de ce type n'était « intelligible et intéressant qu'à condition d'être un simple épisode de la vie militaire »³⁴⁹. Alors que la figure du soldat était devenue de plus en plus autonome dans les tableaux du Premier Empire, notamment, à travers les œuvres de Lejeune ou de Géricault, la figure du soldat avait continué de s'autodéterminer durant la monarchie de Juillet. Dès lors, deux types d'images militaires coexistaient, avec d'une part, la représentation du quotidien du soldat en campagne et dans son intimité et, d'autre part, la mise en scène de ce même soldat au sein de gigantesques et violents combats. Durant l'ensemble de sa carrière, Hippolyte Bellangé avait fait coexister ces deux types d'images du soldat. Tout en étant l'émetteur d'une peinture de bataille monumentale, l'artiste n'avait jamais cessé de s'intéresser aux à-côtés des campagnes militaires. Pour Victor Fournel, Hippolyte Bellangé

³⁴⁸ FOURNEL, (Victor), « Hippolyte Bellangé », *Les Artistes français contemporains : peintres - sculpteurs*, Tours, 1884, p.210.

³⁴⁹ BAUDELAIRE, (Charles), « Salon de 1859 », *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Livre de poche classique, 1999, p.394.

était « le peintre ordinaire du troupier français »³⁵⁰, qu'il mettait en scène dans une peinture de genre anecdotique et émouvante. D'ailleurs, disait-il, c'est dans ce genre qu'il réussissait « le mieux à intéresser et à émouvoir »³⁵¹. « L'anecdote et l'épisode, là est décidément le triomphe de Bellangé »³⁵².

Hippolyte Bellangé avait franchement abordé la vie militaire dès ses premières toiles, comme en témoigne *Une halte de militaires français* (fig.16), qu'il avait présenté durant sa première participation au Salon. Au sein de cette composition, cinq grenadiers, assis au pied d'un arbre brisé, écoutent les propos d'un sergent debout devant eux et dont le geste se fait celui d'un orateur. À gauche, sur un tertre, se tient l'homme à la redingote grise, debout, accompagné de deux officiers généraux. Au fond, dans la plaine, l'Empereur, les troupes sont au repos. L'artiste représente des militaires en train de se reposer durant l'une des nombreuses campagnes qui ont rythmé la vie sous l'Empire. Le thème de la halte militaire est à nouveau abordé par Hippolyte Bellangé dans *La dépêche* (fig.69), une œuvre plus tardive de 1845. Alors qu'un officier général est en train de lire les dernières instructions de l'empereur, que vient d'apporter un messager, à leurs côtés, un soldat dort à point fermé. Au fond du tableau, les tentes du bivouac sont visibles. Pour un soldat en campagne, les haltes et les nuits à la belle étoile dans de vastes plaines ou forêts étaient l'affaire du quotidien³⁵³.

Au cours du XIX^e siècle, le militaire était devenu une figure familière. Dès lors, pouvait-il constituer un « type » artistique, et si tel était le cas, qui étaient ses plus fidèles représentants ? Hippolyte Bellangé n'était pas le seul artiste de sa génération à s'intéresser au quotidien du militaire en campagne.

³⁵⁰ FOURNEL, (Victor), *Op.cit.*, p.218.

³⁵¹ FOURNEL, (Victor), *Ibid*, p.224.

³⁵² FOURNEL, (Victor), *Ibidem*, p.224.

³⁵³ PIGEARD, (Alain), *L'armée de Napoléon, organisation et vie quotidienne*, Paris, Tallandier, (2000), 2003.

Horace Vernet fut incontestablement l'autre peintre de la vie militaire. L'artiste avait débuté sa carrière par des représentations de soldats, dans des albums lithographiques, comme *La Vie d'un soldat*. Ces gravures étaient fortement inspirées du style de son père Carle³⁵⁴. Horace Vernet avait par la suite mis en scène ce type de militaire dans sa peinture de chevalet. *Chien du régiment blessé* (fig.70) est un exemple de ce type de composition. Au centre, deux soldats sont représentés en train de porter secours au chien du régiment, blessé par une balle ennemie. L'enjeu de ce type de peinture n'était pas de représenter la violence des combats, mais bien de montrer, à travers l'illustration d'une anecdote, l'humanité et les valeurs de ces soldats français.



Fig.69 Hippolyte Bellangé, *La dépêche*, 1845, huile sur toile, Londres, Wallace Collection

Fig.70 Horace Vernet (1789-1863), *Chien du régiment blessé*, 1819, huile sur toile, Collection particulière

³⁵⁴PARIS, (Xavier), Carle Vernet, *peintre de père en fils*, Paris, Artna, 2010.



Fig.71 Hippolyte Bellangé, *La Vivandière, (toast à la victoire)*, 1835, huile sur toile,
Boulogne Billancourt, Bibliothèque Marmottant

Charlet était l'autre illustrateur de la vie du soldat. À travers l'évocation des guerres de la Révolution et de l'Empire, il s'était lui aussi appliqué à reproduire les multiples épisodes de la vie militaire. La production de Bellangé était particulièrement influencée par l'œuvre de son ami. Enfin, l'élève de Charlet, Auguste Raffet avait lui aussi représenté le soldat en campagne, avec un véritable souci d'exactitude, à tel point qu'il avait suivi plus d'une fois l'armée en campagne – au siège d'Anvers en 1832, au siège de Rome en 1849 et durant la campagne d'Italie en 1859 – et avait fréquenté à deux reprises le camp de Compiègne, en 1836 et 1841. Pour lui, Compiègne était l'endroit où devaient avoir lieu les manœuvres qu'il avait besoin d'étudier³⁵⁵. Hippolyte Bellangé s'était d'ailleurs lui aussi rendu au siège d'Anvers et au camp de Compiègne pour étudier ces manœuvres militaires et nourrir sa production³⁵⁶.

La peinture militaire d'Hippolyte Bellangé est traversée par de nombreux thèmes allant du départ, du bivouac, au combat, tout en passant, par le retour du soldat. Dans les tableaux de Bellangé, nous remarquons que lorsque l'armée

³⁵⁵ RAFFET, (Auguste, fils), *Notes et croquis de Raffet*, Paris, 1878, p.59.

³⁵⁶ Voir chapitre « Les compagnons de jeunesse », pp.50-67.

se déplace. Elle n'est jamais seule, autour d'elle gravitaient des personnes qui vivaient et commerçaient avec cette masse mouvante. Au premier rang, se trouvent des femmes qui partagent la vie quotidienne des soldats. L'image des cantinières et des vivandières avait été à de nombreuses reprises véhiculée par Hippolyte Bellangé. *Vivandière (toast à la victoire)*, (fig.71) en est une illustration. Une vivandière est représentée en train de verser à boire à deux soldats pour fêter une victoire toute récente, comme l'indique dans le fond de la toile la fumée des combats. Elle arbore, pour être reconnue, un tonnelet qui, autant que faire se peut, contient de l'eau-de-vie, ou à défaut un autre remontant. Ces femmes étaient la plupart du temps au centre de l'action, sinon immédiatement derrière la Ligne. Cette toile inspira quelques mots à Victor Fournel dans son étude sur *les Artistes français et contemporains* :



© The Wallace Collection

Fig.72 Hippolyte Bellangé, *Le Retour au pays (Normandie)*, 1862, huile sur toile, Collection particulière

Fig.73 Horace Vernet (1789-1863), *Vétéran chez lui*, 1818, huile sur toile, Collection particulière

« Un de ses plus jolis tableaux anecdotiques est celui où l'on voit un dragon à cheval, d'une main serrant le drapeau sur son cœur, de l'autre soulevant son verre pour « un toast à la victoire », tout en clignant de l'œil à la cantinière, qui lui verse à crédit. Ce dragon héroïque et bon enfant, c'est Bellangé lui-même : toute son œuvre n'est qu'un toast à la victoire »³⁵⁷ .

Hippolyte Bellangé n'a pas seulement peint le soldat dans le quotidien des campements militaires, mais aussi dans son quotidien de civil revenu au sein de son cercle intime et familial. La Restauration et la monarchie de Juillet avaient marqué une longue période de paix au cours de laquelle de nombreux soldats furent démobilisés et durent reprendre leur activité d'ouvrier ou de paysan³⁵⁸. C'est cette situation que représente Hippolyte Bellangé dans *Le retour au pays (Normandie)* (fig.72), ou encore dans *Sapeur amusant deux enfants en tirant les ficelles d'un polichinelle* (fig.74). La même iconographie, se retrouve dans l'œuvre d'Horace Vernet, *le Vétéran chez lui* (fig.73). Dans ce tableau, l'artiste représente un soldat en grande tenue en train de jouer avec un enfant. L'homme semble avoir rencontré moins de difficulté au combat, qu'avec l'enfant qu'il tient dans ses bras. De toutes ces toiles se dégage un certain réalisme mais aussi une envie d'illustrer des moments empreints d'émotion.

³⁵⁷ FOURNEL, (Victor), *Op.cit.*, p.218.

³⁵⁸ PETITEAU, (Natalie), *Lendemain d'Empire Les soldats de Napoléon dans la France du XIXe siècle*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2003.

Dans sa peinture, Hippolyte Bellangé fixe la stature du soldat de la Grande Armée par quelques portraits en pied, dont *Grenadier de la garde au repos* (fig.75) ou *Grognard au tambour* (fig.76) sont des exemples. Le premier, un grenadier de la garde, est représenté de trois quart dos, en poste d'observation. Quant au second, le grognard à pied, il est représenté en train de battre la marche de l'armée. Ils sont tous deux en tenue de campagne militaire.



Fig.74 Hippolyte Bellangé, *Sapeur amusant deux enfants en tirant les ficelles d'un polichinelle*, 1835, huile sur toile, Dijon, Musée National Magnin

La connaissance des uniformes chez Bellangé était complète, et les détails étaient reproduits avec exactitude. Les deux soldats sont représentés dans l'environnement des campagnes militaires. A l'arrière-plan du *Grenadier de la garde au repos* (fig.75) se dessine la figure de l'homme au bicorne, debout, accompagné de trois officiers généraux. Le drapeau tricolore, symbole de la révolution française que défend glorieusement cette Grande Armée flotte fièrement dans le ciel menaçant. La composition de ces deux portraits est à rapprocher de certaines œuvres de Vernet et de Charlet qui, comme Bellangé, se sont abondamment intéressés à la figure du militaire. *Grenadier à l'île d'Elbe*

(fig.77) d'Horace Vernet ou *Grenadier de la Garde* (fig.78) de Charlet en sont des témoignages éloquents. La composition de ces portraits est similaire à celle employée par Bellangé. Au centre de la toile, sont présentés en pied les grenadiers en grande tenue de campagne dans un environnement lié aux campagnes militaires, au fond duquel se détachent les figures des soldats et de l'Empereur. L'exécution de portraits des soldats de la Grande Armée fut courante tout au long du XIX^e siècle, contribuant ainsi au développement de la légende napoléonienne et de son armée.

Nostalgie et patriotisme sont les deux notions qui caractérisent le mieux la peinture militaire d'Hippolyte Bellangé. Ce type de peinture avait souvent rencontré un vif succès auprès du public, nous révélant qu'en cette période d'instabilité gouvernementale, il existait une réelle demande de la part du public d'une iconographie nationaliste et bonapartiste pour ce type de représentations. Qui était cette clientèle ? Qui étaient ces hommes dont les cœurs semblaient rivés vers un passé fantasmé ? Les collectionneurs et amis de Bellangé étaient en grande majorité d'anciens soldats des armées révolutionnaire et impériale, tels le lieutenant-colonel Joseph-Felix Blanc De La Combe ou le lieutenant-général Comte Dupont. La clientèle de Bellangé était aussi constituée d'anciens hauts dignitaires de l'armée, comme le Comte de Richemont, qui avait œuvré en tant que général durant la bataille de Pozzolo, ou le vicomte de Lostange, qui s'était illustré au cours de la bataille de l'Alma.



Fig.75 Hippolyte Bellangé, *Grenadier de la garde au repos*, 1852, huile sur toile, Royaume-Unis, Wallace Collection

Fig.76 Hippolyte Bellangé, *Le grognard au tambour*, 1860, huile sur toile, Collection particulière



© The Wallace Collection



Fig.77 Horace Vernet (1789-1863), *Grenadier à l'île d'Elbe*, 1818-1819, huile sur toile, Londres Wallace Collection

Fig.78 Nicolas Toussaint Charlet (1792-1845), *Grenadier de la garde*, 1842, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

Mais les collectionneurs de Bellangé pouvaient aussi être de simples citoyens nostalgiques de l'Empire. À la suite des guerres de la Révolution et de l'Empire, les vétérans étaient nombreux à vouloir se faire représenter dans leurs costumes d'anciens combattants. De cette demande se dégageait une forme de nostalgie envers un passé glorieux, et une volonté de montrer avec fierté le service rendu à cette France révolutionnaire et impériale.

Saynètes militaires

Artiste aux multiples talents, Bellangé avait développé son art sous diverses formes et techniques. Il savait aussi bien manier la technique de l'huile sur toile, que le dessin à l'aquarelle. Les aquarelles d'Hippolyte Bellangé puisaient leurs sources dans l'imagination et dans la capacité narrative de l'artiste. Elles pouvaient apparaître comme une continuation de son travail sur la scène de genre. Cependant, le recourt à cette technique permit à l'artiste d'aborder certains sujets d'une manière bien plus caustique qu'il ne l'aurait fait dans une peinture à l'huile. Au sein de ses aquarelles, Hippolyte Bellangé racontait les heurts et malheurs du soldat de l'armée napoléonienne. Il se plaisait à représenter les activités des soldats durant les campagnes et les permissions. Au cours de ces échappés souvent de courtes durées, les soldats avaient pour habitudes de retrouver la compagnie des femmes et de la boisson. En partant à la guerre, les soldats avaient le plus souvent laissé derrière eux quotidien et compagnes. Cependant, loin de verser dans la grivoiserie, l'artiste avait plutôt fait preuve de retenue lorsque les femmes étaient mises en scène. Dans l'aquarelle *Une Galanterie militaire* (fig.79), Hippolyte Bellangé montre un soldat en train d'enlacer une jeune paysanne. Cette approche quelque peu cavalière fait rire aux éclats la jeune femme. On retrouve une

scène similaire dans le *Salut d'adieu* (fig.80) dont le sujet est véritablement cocasse. Tandis que la jeune paysanne du premier plan est en pleurs, à cause du départ de son amant de soldat, la deuxième tente de se défendre, comme elle peut, face aux avances du second soldat. Hippolyte Bellangé reste dans le domaine de l'anecdote mince et de la plaisanterie militaire. *L'adieu du hussard* (fig.81) est la représentation d'une scène similaire, à la seule différence que celle-ci est empreinte d'une émotion plus tendre. Un soldat est représenté en train de faire ses adieux à la femme qu'il chérit. D'un geste tendre, il lui baise la main qu'elle lui tend depuis sa fenêtre. Tendresse et ironie émanent de ces scènes avec des demoiselles.

Il n'y a aucune allusion dans son œuvre aux violences faites aux femmes par les soldats durant les guerres. Les représentations de ces violences auraient sans doute été bien plus réalistes, surtout qu'à cette époque, ces violences avaient déjà été évoquées par certains mémorialistes de l'Empire, comme le pharmacien de la maison de l'Empereur Cadet de Gassicourt. Dans son récit, l'homme admet ne pas être parvenu, malgré l'aide d'un médecin, à empêcher le viol de deux allemandes par cinq grenadiers français³⁵⁹. La vie du soldat peinte par Bellangé était celle d'un citoyen en uniforme, cher à son cœur, en même temps que celle de l'éternel militaire. La description des relations des soldats avec les femmes n'était pas l'apanage des aquarelles d'Hippolyte Bellangé, puisque ce thème est aussi visible dans certaines des aquarelles de Nicolas-Toussaint Charlet, comme par exemple *Soldat embrassant une femme dans un cabaret* (fig.82), une toile qui avait sans doute inspiré Hippolyte Bellangé.

L'aquarelle et la peinture de genre militaire avait permis au peintre de

³⁵⁹CADET DE GASSICOURT, *Voyages en Autriche en Moravie et en Bavière fait à la suite de l'armée française pendant la campagne de 1809*, Paris, 1818, p.66-67. Citation dans BENOIT, (Christian), « Charlet ou l'ancien soldat de Napoléon », dans Charlet, p.111.

montrer une autre activité bien connue des soldats : la boisson. Dans *Sergent et voltigeurs ivres* (fig.83), Bellangé s'emploie à montrer les affres de l'ivresse. Un sergent, accompagné de deux femmes, venues sans doute se plaindre à lui, gronde ses quatre officiers ivres, qui sont en train de semer le désordre dans la taverne. Les fautifs ont tous la mine de l'ivrogne et ont peine à se tenir debout ou à se relever. Le temps des permissions était aussi l'occasion pour les soldats de s'enivrer bien plus qu'ils ne pouvaient le faire d'ordinaire et d'oublier pour un temps la dureté de la guerre. La taverne était, non seulement, l'occasion pour les soldats de s'enivrer, mais aussi de se retrouver autour des jeux. *Le déjeuner champêtre* (fig.84), petite huile sur panneau, datée de 1851, présente cette réalité du soldat en campagne.

Un dragon de la garde impériale, accompagné d'une femme, tente de se relever d'un déjeuner qu'ils ont fait dans les champs. Les bouteilles de vin vides du premier plan, la coiffe du soldat, qui n'est autre que le chapeau à fleurs du personnage féminin, et leurs postures chancelantes, laissent supposer qu'ils ont dû particulièrement arroser ce déjeuner. Le penchant des soldats pour le vin fait visiblement naître plaisanteries et chahuts, une réalité historique que Bellangé fait revivre dans ses aquarelles. Au cours de sa jeunesse, Bellangé, en compagnie de Charlet avait assidûment fréquenté ces estaminets et en avaient fait le sujet de plusieurs de leurs aquarelles et de leurs lithographies. Dans la plupart des cas, d'anciens soldats de Napoléon, épris de boissons, y chantent et proclament les anciens fastes de l'Empire dans un esprit de revanche.



Fig.79 Hippolyte Bellangé, *Galanterie militaire*, 1829, aquarelle, crayon noir et rehauts de gouache,
Londres, Wallace Collection



Fig.80 Hippolyte Bellangé, *Le Salut d'adieu*, 1859, aquarelle, Londres, Wallace Collection



Fig.81 Hippolyte Bellangé, *Les adieux du hussard*, 1829, aquarelle, Collection particulière

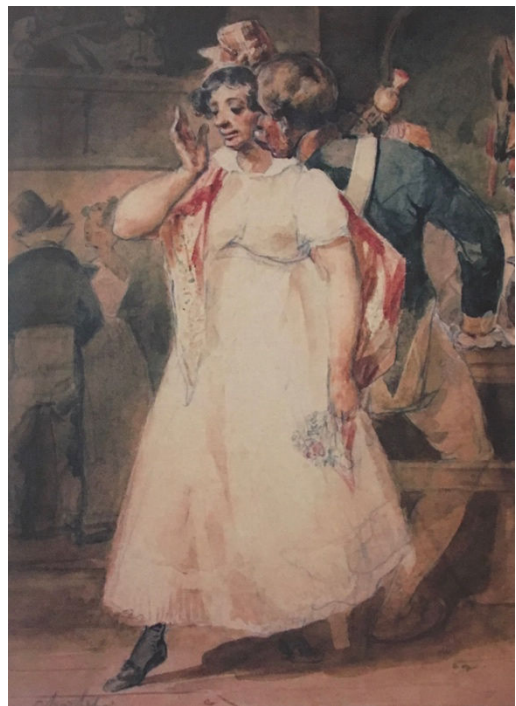


Fig.82 Nicolas-Toussaint Charlet, *Soldat embrassant une femme dans un cabaret*, aquarelle,
Paris, Collection particulière

Au cours du XIX^e siècle, le soldat n'était pas seulement mis en avant dans des portraits, mais également dans une peinture de genre le représentant dans le quotidien de sa fonction. Par cette peinture, Bellangé rendait hommage à ces combattants qui avaient contribué à la gloire militaire de la France en Europe. L'artiste peignait avec un certain réalisme le quotidien de ces militaires, fait de bivouacs, d'alcool et parfois même de rencontres féminines. Peintre intimiste du soldat, il le représente aussi bien sur les champs de batailles, qu'au bivouac ou dans les guinguettes. Avec lui, le soldat est représenté dans tous les détails de sa vie ballotée. A cette époque, ce type de représentations constitua alors un nouveau « type artistique » celui de la peinture de genre



Fig.83 Hippolyte Bellangé, *Sergents et voltigeurs ivres*, 1847, huile sur toile, Collection particulière



Fig.84 Hippolyte Bellangé, *Déjeuner champêtre*, 1851, huile sur panneau, Collection particulière

militaire. Ce type de peinture se retrouvait également sous le pinceau d'Horace Vernet, Nicolas Toussaint Charlet ou encore Auguste Raffet. A travers ses représentations, Hippolyte Bellangé et ses contemporains livraient une image renouvelée de l'armée. Ces représentations étaient l'illustration de l'état d'esprit dans lequel la France se trouvait en ce milieu de XIX^e siècle. L'artiste mettait en image la nostalgie éprouvée par toute une partie de la population de cette époque. Cette nostalgie se portait vers un passé glorieux, certes révolu, mais que le peintre ravivait et rendait de nouveau réel à travers ses œuvres.



Normandie Université

THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité

HISTOIRE, HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

Préparée au sein de l'Université de Rouen-Normandie

Hippolyte Bellangé (1800-1866), reconnaissance et oubli d'un artiste aux origines de la légende napoléonienne

Texte 2

Présentée et soutenue par

Solène SAZIO

Thèse soutenue publiquement le 23 mars 2018
devant le jury composé de

M. Yannick MAREC	Professeur d'Histoire contemporaine Université Rouen-Normandie	Directeur de thèse
Mme Ségolène LE MEN	Professeure émérite d'Histoire de l'art contemporaine, Université Paris 10 Nanterre	Co-directrice de thèse
M. Jacques-Olivier BOUDON	Professeur d'Histoire contemporaine, Université Paris-Sorbonne	Rapporteur
M. Laurent BARIDON	Professeur d'Histoire de l'art contemporaine, Université Lyon 2	Rapporteur
Mme Claire MAINGON	Maître de conférences d'Histoire de l'art contemporaine, Université Rouen	Examinatrice
M. Diederik BAKHUÿS	Conservateur du Patrimoine, Musée des Beaux-arts de Rouen	Examineur

Thèse dirigée par Yannick MAREC et Ségolène LE MEN

GRHis - Groupe de Recherche d'Histoire de l'Université de Rouen - EA

TROISIÈME PARTIE : L'ŒUVRE GRAVÉE ET ILLUSTRÉE

Nous soulignerons aussi qu'Hippolyte Bellangé, en plus d'être un peintre d'histoire et de scènes de genre reconnu, était aussi un grand fournisseur de lithographies et d'illustrations pour la presse. Nous pouvons aujourd'hui évaluer cette œuvre gravée à environ mille pièces. Si Bellangé s'intéressa très tôt à la gravure, c'était parce qu'il s'était rapidement rendu compte des nombreux avantages qu'il pouvait retirer de cette activité. D'une part, il s'agissait d'une discipline qu'il pouvait pratiquer en parallèle de son activité de peintre, d'autre part, elle lui permettait de toucher un public plus large et d'obtenir une plus grande popularité. En ce milieu de XIX^e siècle, il n'était pas rare de voir un artiste pratiquer plusieurs activités artistiques en même temps. A travers cette production, Hippolyte Bellangé se transformait en « chansonnier » des courants et des bouleversements d'une époque. Dans ses séries de dessins transparait son patriotisme. Il représentait magnifiquement le fameux « esprit de Juillet », tout comme il sut donner corps au personnage de Nicolas Chauvin. Ses séries de gravures montrent un artiste pleinement ancré dans l'actualité de son temps.

Enfin, nous analyserons sa production illustrée. Sous le règne de la monarchie de Juillet, Hippolyte Bellangé commença à se tourner vers l'illustration de livres. A cette époque, l'illustration d'ouvrages imprimés constituait un nouveau débouché pour les artistes contemporains. Bellangé ne fit pas exception et se spécialisa très vite dans le domaine du livre d'histoire contemporaine, en particulier dans l'illustration du moment révolutionnaire et de la geste napoléonienne. Au sein de ces dessins, Hippolyte Bellangé développe des schémas d'illustration fondés sur la peinture officielle et la recherche d'un réalisme ethnographique. Nous verrons que cet intérêt pour l'illustration n'atténuait en rien sa notoriété en tant que peintre d'histoire. Au

contraire, cela lui permit de gagner une plus grande popularité auprès de ses contemporains.

Chapitre I Hippolyte Bellangé et la gravure

Les albums lithographiques, annales et chroniques d'une société

Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé, peintre d'histoire reconnu, était aussi un graveur prolifique. Le jeune homme s'était rapidement passionné pour la gravure, en particulier pour la lithographie. Il avait été initié à cette nouvelle technique de gravure par l'intermédiaire de son son ami Charlet. Au début du XIX^e siècle, la lithographie était considérée comme une innovation technologique. Elle fut introduite à Paris en 1802, par Friedrich André d'Offenbach-sur-le-Main et Aloys Senefelder.

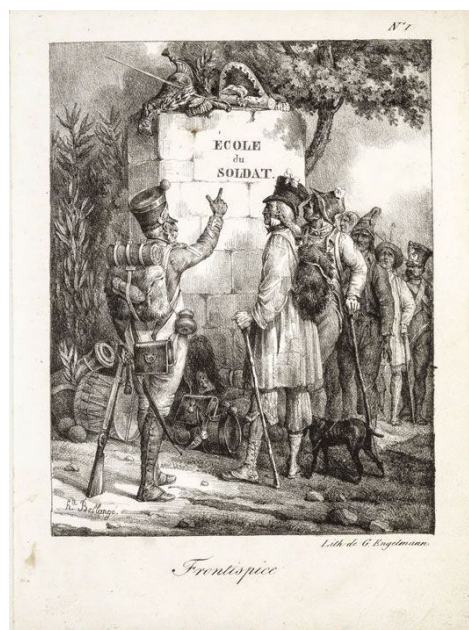


Fig.85 Hippolyte Bellangé *L'école du Soldat*, frontispice, 1820, lithographie, Londres, British Museum

Cependant, ce ne fut qu'à partir de 1815 que la lithographie connut un véritable succès populaire grâce à l'ouverture de deux imprimeries, l'une rue du Bac, par le comte Charles Philibert de Lasteyrie en 1815, puis l'autre rue Cassette,

par Godefroy Engelmann en 1816³⁶⁰. Bellangé ne compte pas parmi les incunables de la lithographie, à la différence de Louis Léopold Boilly ou Vivant Denon, qui peuvent être considérés comme les véritables précurseurs de cette technique. « Les vrais incunables de la lithographie s'arrêtent au moment précis où cet art, reconnu et lancé, devient courant, c'est-à-dire au commencement de l'année 1817 »³⁶¹. Or, à notre connaissance, les premiers travaux lithographiques d'Hippolyte Bellangé datent de 1818. L'image *Vive le vin* (fig.86) est d'ailleurs datée de cette même année. Cette illustration est à considérer comme l'un des tous premiers dessins sur pierre lithographique de l'artiste, tandis que *l'École du soldat* (fig.85) est à considérer comme le premier travail significatif dans cette technique de l'artiste. Le recueil rassemble des lithographies de costumes, imprimées par l'éditeur Engelmann en 1820. Après cette publication s'ensuivit une œuvre considérable ce qui fit de Bellangé l'un des principaux représentants de l'art lithographique de cette époque, à l'égal de Théodore Géricault, Horace Vernet ou encore Nicolas-Toussaint Charlet.

Un proluxe lithographe

La lithographie était la première activité que Bellangé exerçait en parallèle à sa carrière de peintre. Son entrée dans le monde de la gravure correspond à sa période de formation au sein de l'atelier de Gros. Il avait été initié à cette technique par Charlet, son fidèle camarade d'atelier. Charlet avait également formé Théodore Géricault, en 1820³⁶², et Auguste Raffet, en 1832³⁶³,

³⁶⁰ GRIVEL, (Marianne), « La modernité de Charlet lithographe », dans *Charlet aux origines de la légende napoléonienne (1792-1845)*,...*Op.cit.*, p.38.

³⁶¹ BOUCHOT, (Henri), *Lithographie*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, p. 46.

³⁶² JAGOT, (Hélène), « Nicolas-Toussaint Charlet en son temps », dans *Op.cit.*, p.18.

³⁶³ FOUCART, (Bruno), « Raffet, une vie à la Balzac » dans *Raffet, 1804-1860*,...*Op.cit.* p.12.

cette technique révolutionnaire. L'adoption de la technique lithographique par Bellangé avait été aussi fortuite pour lui que pour son ami Charlet. En effet, comme le démontre Hélène Jagot, alors que Charlet cherchait à se former en tant que peintre auprès de Jean-Antoine Gros, le maître décela chez son élève un don de dessinateur. A la suite de cette découverte, Gros l'encouragea à quitter son atelier et à poursuivre vers une carrière dans la lithographie, en le recommandant auprès de l'éditeur Charles de Lasteyrie. Ainsi, dès 1817, ce fut aux côtés de cet éditeur que Charlet apprit les bases de son nouveau métier³⁶⁴. Si on se base sur les dates des premières lithographies de Bellangé, on peut supposer que ce fut au cours de l'année 1818 que Charlet initia Bellangé à la lithographie. L'artiste fut immédiatement séduit par ce nouveau procédé, à cause de sa facilité d'exécution, qui n'exigeait pas d'apprendre une technique particulière de gravure. Cette simplification d'exécution permettait non seulement au concepteur de l'image de réduire le temps nécessaire à la réalisation d'une estampe, mais aussi d'acquérir une notoriété rapide, grâce à la diffusion quasi immédiate de ces images gravées auprès du grand public. Cet état de fait technologique explique pourquoi la lithographie devint très vite « pour les artistes, dans la période romantique, une alternative alimentaire et commerciale à la carrière de peintre, plus noble mais plus étroite, à laquelle tous aspiraient »³⁶⁵.

L'aspect financier était probablement la principale raison qui avait poussé le jeune Bellangé à produire ce type d'ouvrage. Jules Adeline évoque cette hypothèse de la manière suivante :

« leur pauvreté les força de produire sans attendre l'agrément de leur chef d'école, et le nouveau procédé de la lithographie semble avoir été créé pour ouvrir carrière aux deux camarades »³⁶⁶.

³⁶⁴ JAGOT, (Hélène), « Nicolas-Toussaint Charlet en son temps », dans *Op.cit.* p.16.

³⁶⁵ LE MEN, (Sécolène), « La lithographie romantique », *Encyclopaedia Universalis*, CD-rom.

³⁶⁶ ADELIN, (Jules), *Op.cit.* p.4.

Il faut cependant souligner que la lithographie constituait pour Charlet le principal de son activité d'artiste, à la différence de Bellangé, qui l'utilisait avant tout comme un procédé « accessoire ».



Fig.86 Hippolyte Bellangé *Vive le vin*, frontispice, 1818, lithographie, Paris, Bibliothèque Nationale de France

Dans un précédent chapitre, nous avons vu qu'Hippolyte Bellangé et Nicolas-Toussaint Charlet avaient partagé une sincère amitié artistique. Au-delà de la simple pratique d'une même technique, les deux hommes avaient aussi des influences artistiques et politiques communes. Néanmoins, à l'image de leurs œuvres peintes, leurs œuvres gravées différaient dans leurs procédés créatifs et leurs ambitions stylistiques. Avant de prendre le pinceau lithographique, Bellangé aimait à travailler d'après de nombreuses esquisses et études préparatoires, en revanche, Charlet, en lithographe productif, aimait à saisir directement sur la pierre lithographique les scènes et anecdotes du quotidien. L'œuvre lithographique de Bellangé est considérable. Jules Adeline en avait dressé un inventaire qu'il évaluait à environ huit-cents pièces, constituées de feuilles isolées ou d'albums lithographiques. Cependant, cet inventaire n'était pas exhaustif, de l'aveu de son auteur : « On a évalué à un

chiffre considérable les lithographies dues au crayon d'Hippolyte Bellangé, malheureusement l'œuvre complète de l'artiste est impossible à rassembler »³⁶⁷. Quelques années plus tard, Henri Béraldi tenta aussi de dresser le catalogue de l'œuvre lithographique de l'artiste. Cet ultime inventaire peut apparaître comme sommaire car il avait été entièrement basé sur le catalogue de Jules Adeline³⁶⁸. Il est cependant possible de classer grossièrement le travail de Bellangé. Ce dernier débuta en 1818 par des planches isolées, puis s'ensuivit les planches du recueil de costume *l'École du Soldat* publiées entre 1823 et 1835. Après cela, l'artiste réalisa quinze albums lithographiques pour les frères Gihaut. Ils étaient édités annuellement. « Les albums lithographiques que les frères Gihaut éditaient chaque année étaient considérés alors comme le feuillet de la peinture et réunissaient parfois des sujets sérieux et de véritables charges »³⁶⁹. Deux séries d'albums furent également publiées en 1824 et 1825, et certaines lithographies furent par ailleurs vendues à la pièce chez le marchand d'estampes.

Au cours de cette même période, l'artiste réalisa une série de costumes militaires, composée de cent-seize planches, ainsi qu'une série de costumes russes, composée d'une vingtaine de planches. Puis, en 1830, des croquis de l'artiste furent édités sous forme lithographique chez Ritner. Enfin entre 1830 et 1838, l'artiste donna de nombreux dessins pour la presse illustrée. Ceci constitua pour lui l'occasion de travailler avec les quotidiens suivants : *l'Artiste*, *les cent et un*, *la Caricature*, *l'Album* et *l'école de dessin*. Durant son séjour à Rouen, Hippolyte Bellangé exécuta une dizaine de planches lithographiques pour *la Revue de Rouen*. C'est à ce moment que nous pouvons observer un net ralentissement de sa production lithographique. Bien qu'Henri Béraldi mît

³⁶⁷ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.167.

³⁶⁸ BERARDI (Henri), *Op.cit.*, p.16-25.

³⁶⁹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.82.

cette diminution de sa production en corrélation avec son obtention de la croix de la Légion d'honneur³⁷⁰, nous pouvons aussi rattacher cette situation au contexte politique. En 1835, la caricature politique, pourtant très présente entre 1830 et 1835, avait été interdite par le gouvernement de Louis-Philippe. Ainsi, pour ne pas se mettre en disgrâce vis-à-vis du nouveau gouvernement, Hippolyte Bellangé avait sans doute préféré abandonner pour un temps l'exercice de la caricature de mœurs. De plus, c'est dans ce même intervalle de temps que l'artiste reçut des commandes officielles importantes. Enfin, c'est aussi à cette époque qu'il fut nommé conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen. La multiplication de ses fonctions et de ses tâches avait sans doute contribué à son abandon progressif de la pratique lithographique. Ce ne fut qu'à son retour à Paris en 1853, qu'Hippolyte Bellangé eut de nouveau recours à cette technique. Il réalisa notamment une série de dessins consacrée à la guerre d'Orient³⁷¹.



Fig.87 Hippolyte Bellangé, *Toi méchant galopin de censeur ! Si tu caponne, t'auras des calottes après la classe*, chromolithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France`

³⁷⁰ « Son dernier album date de 1834, c'est-à-dire de l'année où il obtint la croix comme peintre, qu'à partir de ce moment, il se voua à peu près entièrement à la peinture et ne pris plus que rarement le crayon lithographique. » dans BERALDI, (Henri), *Op.cit*, p.7.

³⁷¹ Voir « Dessins relatifs à la révolution de 1830 et à la guerre de Crimée », p.244-258.

En 1820 fut édité et imprimé chez Engelmann le recueil de costumes *l'École du Soldat*, composé de douze planches. Elles étaient les premières lithographies d'une longue série d'estampes. En 1825, le recueil fut réédité et augmenté de 6 planches lithographiques. Cette année-là, Engelmann était encore installé rue Louis-le-Grand. La collaboration de Bellangé avec ce dernier fut importante et fructueuse, puisque « c'est en 1821, qu'il lança son lavis lithographique, sorte de procédé au pinceau, sous le couvert de Bellangé, de Bacler d'Albe et de Swebach »³⁷². Ce fut également sous le couvert de Bellangé et d'autres artistes qu'Engelmann put éditer ses premières chromolithographies. Ce procédé, dont il était l'inventeur, décrit une méthode d'impression lithographique en couleurs. La palette utilisée se composait de l'encre jaune, rouge, bleue et noire. Elles permettaient de rendre une gamme de tons et de nuances diverses en gravure³⁷³. Les premières chromolithographies de Bellangé sont visibles dans l'album lithographique de 1828. La gravure intitulée *Toi méchant galopin de censeur ! Si tu caponnes, t'auras des calottes après la classe* (fig.87) est un exemple de ce type de production pour Engelmann. Léon Lang note que « ceux qui deviendront les plus célèbres artistes de leur temps firent alors appel à ses conseils et utilisèrent ses presses »³⁷⁴. Malgré le succès du recueil *l'École du Soldat*, Bellangé allait rapidement avec d'autres éditeurs. A partir de 1830, il débuta une longue collaboration avec Jean-François et Michel-Ange Gihaut. Les deux frères étaient installés aux 5 et 7 boulevard des Italiens à Paris, d'abord comme éditeurs, puis comme imprimeurs-lithographes, lorsque Jean-François obtint son brevet le 28 janvier 1829³⁷⁵. Ils furent les

³⁷² BOUCHOT, (Henri), *Op.cit.* p.60.

³⁷³ TWYMAN, (Michael), *Images en couleur, Godefroy Engelmann, Charles Hullmandel et les débuts de la chromolithographie*, Paris, Éditions du Panama / Lyon, Musée de l'Imprimerie, 2007.

³⁷⁴ GRIVEL, (Marianne), « La modernité de Charlet lithographe », Charlet, ...*Op.cit.*, p.38.

³⁷⁵ BOUQUIN, Corinne, « Les Frères Gihaut : éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes (1815-1871) », dans *Nouvelles de l'estampe*, n°108, décembre 1989, pp.4-13.

principaux éditeurs de l'œuvre lithographique de Bellangé, production au sein de laquelle se mêlaient caricature, satire et critique sociale. Le dernier éditeur d'Hippolyte Bellangé fut François Delarue, un professionnel installé place du Louvre.

Les imprimeurs des lithographies de Bellangé furent pour l'essentiel Jean-François Villain et Auguste Bry. Dès 1823, le peintre entama une longue collaboration avec l'imprimeur Jean-François Villain, qui avait été breveté imprimeur le 25 juillet 1818³⁷⁶. Les quinze albums édités par les frères Gihaut furent imprimés par Villain, dont l'imprimerie était alors installée au 11 rue de Sèvres à Paris. L'autre imprimeur de Bellangé fut Auguste Bry, ancien chef d'atelier de l'imprimerie Senefelder. Dans un premier temps, Auguste Bry s'installa au 8 rue Favart, puis à partir de 1842, il s'établit au 134 rue du Bac³⁷⁷. L'année 1823 marqua le début d'une longue collaboration avec les frères Gihaut, De cette collaboration naquit quinze albums, édités annuellement entre 1823 et 1835 par les éditeurs parisiens et lithographiés par l'imprimeur Villain³⁷⁸. Cette production fut éditée sous diverses formes, suivant le marché de l'estampe. La diffusion pouvait se faire sous plusieurs aspects, allant de la feuille séparée vendue à la pièce, à la série reliée sous forme d'album afin d'adopter l'aspect d'un livre d'images³⁷⁹.

Un caricaturiste confirmé

Les frères Gihaut furent les premiers à développer la forme des albums lithographiques. Elle permit de développer une nouvelle approche et une

³⁷⁶ LE MEN, (Ségolène), « La modernité de Charlet lithographe », dans *Charlet : aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845*: (La Roche-sur-Yon, octobre 2008- janvier 2009, puis Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul Marmottan, mars-juin 2009), cat.expo., Paris, 2008, p.40.

³⁷⁷ LE MEN, (Ségolène), *Ibidem.* p.40.

³⁷⁸ Voir Catalogue « Albums lithographiques, édités par Gihaut », p.702.

³⁷⁹ LE MEN, (Ségolène), « La lithographie romantique », dans *op.cit.*, CD-rom.

nouvelle diffusion de l'estampe. Ce nouveau format alors en plein essor obtint un rapide succès populaire et profita aux artistes-lithographes. Une citation du *Journal des Artistes et des Amateurs* du 23 mars 1828 permet de percevoir cet engouement du public pour les albums :

« La lithographie, par ces procédés expéditifs et reproductifs, a merveilleusement favorisé ces dispositions, et à la passion des albums de 12 000 francs a succédé celle des albums à 12 francs, objet de spéculation de la part d'habiles éditeurs, et souvent d'une ingénieuse philanthropie exercée au profit d'un artiste malheureux ou tribut annuels offert au public, par les artistes eux-mêmes, de la variété et de la fécondité de leurs inspirations. C'est ainsi que, depuis quelques années, la circonstance des étrennes, surtout, donne annuellement naissance à un grand nombre de recueils lithographiques où nos artistes, même du premier ordre, tantôt confondant leurs productions, font aux yeux et au profit du public, assaut d'originalité et de talents »³⁸⁰.



Fig.88 Hippolyte Bellangé, *Au bureau ! Au bureau ! Pr.....renez vos billers ! c'est l'instant, c'est le moment*, 1823, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig.89 Hippolyte Bellangé, *Entrez Messieurs et Dames...*, 1824, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

³⁸⁰ *Journal des Artistes et des Amateurs*, n°12, 1^{ère} série, 2^e année, 23 mars 1828, citation dans Bouquin, Corinne, « Les Frères Gihaut : éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes (1815-1871) », dans *Nouvelles de l'estampe*, n°108, décembre 1989, p.7.

À travers ces albums lithographiques, Hippolyte Bellangé et ses éditeurs visaient un large public allant de l'enfant à l'adulte. Les albums de l'artiste étaient donc perçus comme des objets de récréation destinés à être feuilletés en famille ou de manière solitaire.

Le frontispice du premier album (fig.88) est identifiable par un titre à la manière des almanachs, ce qui tend à former une collection périodique, où figure l'expression « *Croquis lithographique* », suivie par le nom de Bellangé et le millésime 1823. Au sein de cette image se cache un clin d'œil : l'artiste s'est représenté avec son ami Charlet dans la foule des spectateurs, une allusion sans doute, comme l'a évoqué Adeline, à leur « modeste dévergondage des premiers temps »³⁸¹, mais aussi à leur fidèle amitié. Un schéma identique est employé pour le frontispice du deuxième album (fig.89), au sein duquel les deux amis sont à nouveau identifiables. Ils sont représentés en train de graver leurs productions sur une pierre lithographique. Au fil des années, les albums eurent tendance à s'uniformiser, afin d'être facilement identifiables par les lecteurs. Bellangé publiait un album par an (deux albums furent exceptionnellement publiés en 1825 et 1830), avec un frontispice sans encadrement, puis un ensemble de dix à quinze planches numérotées et encadrées d'un filet. Les sujets traités par ces albums étaient divers, allant de la scène militaire, à la scène de genre rurale, ainsi qu'à la satire de mœurs bourgeoises et ouvrières.

Les albums lithographiques eurent un tel succès populaire que Ségolène Le Men parle de « manie des albums »³⁸². Le phénomène est d'ailleurs caricaturé dans le frontispice de l'album de 1824 de Bellangé (fig.89). Suivant l'ancienne coutume du cri des denrées, l'éditeur, « le célèbre Capitaine

³⁸¹ ADELINÉ, (Jules), *Op.cit*, p.77.

³⁸² LE MEN, (Ségolène), « Quelques définition romantiques de l'album » dans *Art et Métiers du livre*, février 1987, n°143, p.47.

Crayoniziwkhytsy », baguettes en mains, mène une sorte de parade au son d'une caisse claire pour annoncer l'ouvrage de « la famille des fameux LITHGRAPHANTOCCINI apportée du Sénégal ». Ce n'est en fait qu'un atelier laborieux de lithographes que dévoile un pan relevé du rideau, où sont accrochées côte à côte, comme sur une devanture de magasin, des lithographies. Assis les uns à côté des autres, les artistes dessinent comme dans une fabrique. Les artistes sont les ouvriers de la demande de nouveauté des lecteurs.



Fig.90 Hippolyte Bellangé, *Le marchand de dessins lithographiques*, 1829, aquarelle, Collection particulière

Bellangé y caricature en fait le nouveau rapport censé s'être établi entre le public, demandeur insatiable de nouveautés, et l'artiste qui serait désormais à la solde de cette exigence. Les lithographies de Bellangé étaient diffusées par ces éditeurs, notamment les frères Gihaut, véritables marchands d'estampes. L'aspect de la devanture d'un de ces éditeurs nous est d'ailleurs connu grâce à une aquarelle intitulée *Le marchand de dessins lithographiques* (fig.90). Celle-ci montre que les passants dans la rue étaient bien souvent le premier public

de la presse quotidienne et des dessins lithographiques. Durant la première moitié du XIX^e siècle, les journaux de caricatures étaient diffusés par abonnement et s'adressaient à un lectorat fortuné. Cependant, au cours du siècle, le spectre des lecteurs tendait à se démocratiser grâce à la progression de l'alphabétisation de la population. Les caricatures lithographiques des journaux satiriques bénéficiaient aussi, du fait de leur affichage en vitrine, d'un mode de diffusion gratuit et direct, même s'il se limitait à la devanture de l'éditeur.

Le lieu d'exposition revendiqué par les caricaturistes n'était donc plus tant le Salon, mais bien ce « musée de plein vent »³⁸³. Il permettait aussi aux illustrateurs de toucher un public plus large, ce qui tendait à donner un rôle social aux lithographies. Dans une de ses études, Ségolène Le Men démontre l'ensemble des enjeux liés à l'apparition de cette nouvelle technique de diffusion. D'une part, elle rappelle que celle-ci permettait aux éditeurs de capter un large spectre de citoyens allant de l'enfant jusqu'au vieil homme et que, d'autre part, si les éditeurs pouvaient bénéficier de ce levier quantitatif, les artistes bénéficiaient eux-aussi des mêmes avantages. Les artistes avaient pour souhait de capter ce nouveau public, ce qu'ils parvenaient à faire grâce à des croquis de mœurs, simples à comprendre. Ces scènes étaient interprétées avec un réalisme mi-sentimental, mi-caricatural³⁸⁴. *Au bureau ! au bureau. pr...renez vos billets ! c'est l'instant, c'est le moment*, peut-on lire sur le frontispice du premier album (fig.88). Jules Adeline décrit cette scène de la manière suivante : « Une queue est disposée à l'entrée d'un théâtre, "Prix des places" est écrit sur le bureau, on s'y presse en foule, soldats, enfants, jeunes femmes, bourgeois, ouvriers et l'aboyeur, baguette à la main, à l'aide d'une baguette

³⁸³LE MEN, (Ségolène), « Quelques définition romantiques de l'album », p.40-47.

³⁸⁴LE MEN, Ségolène), *Op.cit*, p.47.

l'immense "croquis lithographié" »³⁸⁵.

Les cabarets étaient des lieux particulièrement prisés des parisiens à cette époque. Hippolyte Bellangé se plaisait à croquer les mœurs et les vices des parisiens. Cette lithographie évoque aussi le public de ses premières lithographies, celui des théâtres parisiens du boulevard et des flâneurs du dimanche. Les albums lithographiques d'Hippolyte Bellangé caricaturaient une société en pleine évolution. Dans *Moi aussi j'ai servi...blanc bec !* (fig.91), l'artiste caricature une classe bourgeoise, toujours prompte à s'enrichir, et ce, malgré les secousses politiques. « Pourquoi aussi ce bon bourgeois et sa femme se sont-ils aventurés dans un cabaret, majestueux, endimanchés et superbes tout deux pourtant. [...] il apostrophe vivement les deux sous-officiers attablés l'un en face de l'autre. Tous lui rient au nez, l'un applaudit et dans le fond deux spectateurs debout partagent cette hilarité, tandis que la femme essaye vainement de calmer la fureur de son époux »³⁸⁶.

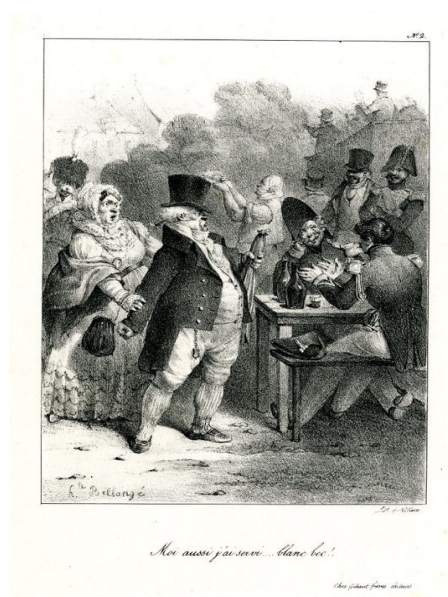


Fig.91 Hippolyte Bellangé, *Moi aussi j'ai servi...blanc bec !*, lithographie, 1826, Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig.92 Hippolyte Bellangé, *Les extrêmes se touchent*, lithographie, 1823, Paris, Bibliothèque Nationale de France

³⁸⁵ ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*, p.82.

³⁸⁶ ADELINÉ, (Jules), *Ibid.*,p.85.

La critique et la caricature sont sensibles dans cette scène où deux classes sociales se côtoient. Si l'affrontement est ici envisagé, ce n'est pas toujours le parti pris de l'artiste.

Dans la lithographie *Les extrêmes se touchent* (fig.92), Bellangé évoquait, une fois de plus, le mélange des classes. Un bourgeois demande du feu à un chiffonnier, sous les yeux amusés d'un commerçant. Deux mondes se croisent, aux antipodes l'un de l'autre, sans vraiment se rencontrer, illustrant le mélange des classes et de son irrésistible attraction mêlée à la répulsion. La critique sociale est rendue de manière humoristique et caricaturale. Le bourgeois, en bon conservateur et épargnant, est flanqué d'une forte corpulence tandis que l'ouvrier en raison de ses conditions de travail est maigrelet. Hippolyte Bellangé dévoile aussi bien ses interrogations sur la misère et la pauvreté des plus démunis et misérables que sur l'enrichissement et la prospérité des plus riches. Il met ici en lumière la montée de la paupérisation au sein de la population parisienne, en forte croissance en cette première moitié de XIX^e siècle. La modernisation urbaine favorisait le développement du commerce et la prise de pouvoir par la classe bourgeoise. Cependant, elle avait aussi pour conséquence la prolétarisation de la population issue du monde rural et d'une partie des couches populaires. Hippolyte Bellangé exprime, en terme d'opposition des classes, ce malaise à la fois social et politique dont rendent compte plusieurs enquêtes sociales de l'époque, en particulier celle du docteur Villermé³⁸⁷.

Le Bellangé lithographe ne se contentait pas de montrer les conséquences urbaines de ce malaise social, il montre aussi les conséquences qu'il avait engendré au sein des campagnes et des relations sociales. La suite *Le départ des petits savoyards* (fig.93) et *Le retour des petits savoyards* (fig.94)

³⁸⁷ VILLERMÉ, (Louis-René), *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers, employés dans la manufacture de coton, laine et de soie, Paris, Etudes et documentations internationales, 2^e édition, 1989, (1^{ère} édition, 1840). Préface de Jean-Pierre Chaline et Francis Démier, 670 p.*



Fig.93 Hippolyte Bellangé, *Le départ des petits savoyards*, 1823, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.94 Hippolyte Bellangé, *Le retour des petits savoyards*, lithographie, 1823, Paris, Bibliothèque nationale de France

illustre cette réalité sociale profondément ancrée dans les mœurs du XIX^e siècle par l'exemple de l'immigration savoyarde et du travail des jeunes enfants.

À l'arrivée de la mauvaise saison, les populations montagnardes ne pouvaient plus vivre de l'agriculture et de l'élevage, les hommes et les jeunes enfants partaient donc à la ville, au premier rang desquelles se trouvaient Paris et Lyon, pour tenter de gagner leur vie grâce à de multiples activités. Ils devenaient ainsi journaliers, domestiques, ouvriers, décrotteurs, colporteurs ou ramoneurs. Le ramonage était alors une activité que l'on confiait majoritairement aux enfants, seuls capables, en raison de leur petite taille, de se glisser dans les cheminées³⁸⁸. La représentation de ces enfants contraints d'exercer ce travail est traitée à la fois avec sérieux et tendresse par l'artiste.

Le Salon était aussi l'occasion pour l'artiste de caricaturer le public

³⁸⁸ Pour plus d'informations sur la question des migrations en France au XIX^e siècle :

CHATELAIN, (Abel), *Les migrations temporaires en France de 1800 à 1914, Histoire économique et sociale des migrants temporaires des campagnes françaises au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Publication de l'université de Lille 3, 1976, 577 p.

NOIRIEL, (Gérard), *Le Creuset français, Histoire de l'immigration XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Le Seuil, 1988, 441 p.

GUICHONNET, (PAUL), *L'émigration des savoyards aux XIX^e et XX^e siècles*, société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 2015, 145 p.

parisien. Les caricatures de Bellangé ne s'attaquaient pas à un tableau en particulier, mais visaient le public de ces œuvres. L'artiste se posait en observateur du comportement des visiteurs qui venaient scruter et commenter les œuvres d'art. Dans une lithographie intitulée *Les importuns* (fig.95), Hippolyte Bellangé détaille les comportements et les expressions. La légende, agrémentée de points d'exclamation et de suspension et précédée d'un tiret, annonce le dialogue et transforme la pantomime muette et expressive de l'image en une saynète. Elle renforce aussi le comique de la situation en le rendant plus explicite.

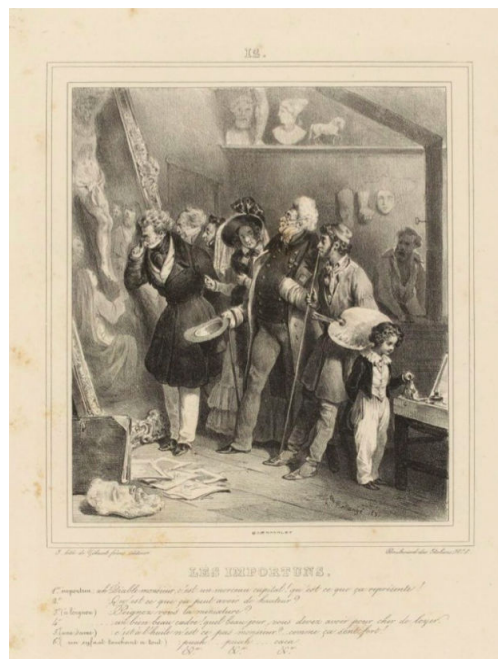


Fig.95 Hippolyte Bellangé, *Les Importuns*, 1832, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

La légende donne un aperçu des commentaires que pouvait entendre le peintre à propos de sa production :

« 1er importun : Ah ! Diable c'est un morceau capital ! Qu'est-ce que ça représente ? 2e importun : Qu'est-ce ça peut avoir de hauteur ? 3e importun (à lorgnon) : Peigniez-vous la miniature ? 4e importun : Un bien beau cadre ! Un bien beau jour ! Vous devez avoir pour cher de loyer 5e importun (une dame) C'est à l'huile n'est-ce pas monsieur...? Comme

ça sent fort ! 6e importun (un enfant qui touche à tout).-
Puah...puah...puah...caca...etc.,etc.

Elle est la représentation de l'un des aphorismes qu'aimait répéter l'artiste :
il y avait « trois pestes à fuir : les bavards, les critiques et les hypocondres »³⁸⁹.

Chroniques militaires

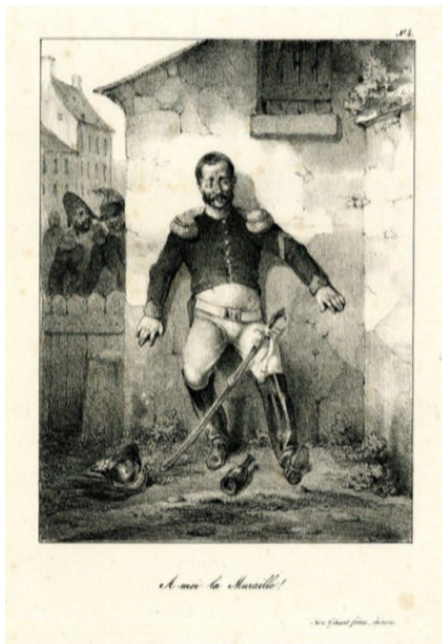


Fig.96 Hippolyte Bellangé, *A moi la muraille*, 1826, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

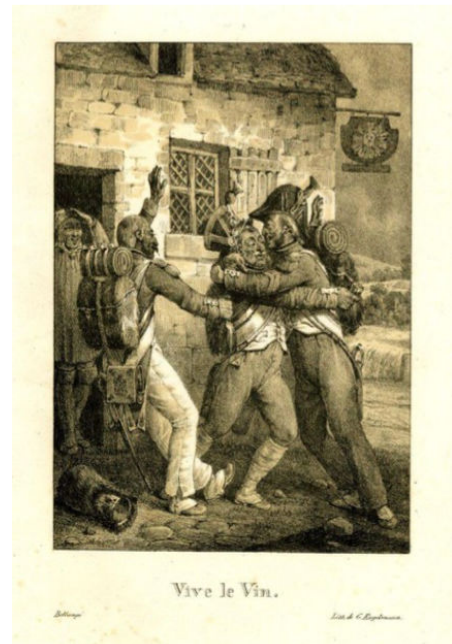


Fig.97 Hippolyte Bellangé, *Vive le Vin*, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Le public de Bellangé était aussi celui des soldats de la Grande Armée, patriotes et fidèles à l'Empereur. Hippolyte Bellangé croquait les qualités et les vices de ces hommes, dont le retour à la vie civile était parfois particulièrement douloureux. Tout comme dans sa peinture de genre, le thème de l'alcoolisme des soldats occupait une place prépondérante dans ses albums lithographiques. Entre deux combats, la vie du soldat oscillait, sans surprise entre le vin et les femmes. Le peintre restait très pudique dans ses descriptions. Seules les scènes

³⁸⁹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.87.

d'auberge ou de cabaret montrent l'ivresse et ses conséquences. « *A moi la muraille !* » (fig.96) s'écrit un soldat à la trogne de soiffard dans le sixième album. La bouteille de vin, au premier plan, explique la pose chancelante et la mine réjouie de ce personnage. Dans une autre pièce lithographique de 1830, trois soldats se soutiennent pour éviter de tomber, et l'auteur d'ironiser : *Vive le vin !* (fig.97). Les mêmes soldats éméchés peuplent les aquarelles et les scènes de genre de l'artiste. Dans l'huile sur toile *Sergent et voltigeurs ivres* (fig.83), un sous-officier tente de remettre un peu d'ordre dans une troupe de quatre voltigeurs un peu trop avinés. Le temps des permissions, ou du repos forcé pour cause de blessures, permettaient de continuer à écluser tous les



Fig.98 Albrecht Adam, *Les vrais soldats de Napoléon*, lithographie, 1815, Munich, Nouvelle Pinacothèque

litres qu'ils n'avaient pas eu le temps de boire en campagne. Certains avaient sans doute le vin mauvais et c'était de là que naissaient souvent les querelles. Bellangé passait cependant sous silence ces scènes de pillages au cours desquelles les hommes visitaient les caves et buvaient jusqu'à tomber de cheval. A l'inverse, Albrecht Adam, décrivait, lui, des scènes de pillages et de viols par les cuirassiers français à Moscou dans la planche *Les vrais soldats de Napoléon* (fig.98).

Hippolyte Bellangé faisait preuve de cette même retenue dans toutes les scènes où apparaissaient des femmes. Le plus souvent, il décrivait de sages rencontres, avec des femmes ayant passé l'âge d'avoir un chaperon. Les braves sont représentés tout empêtrés de timidité devant les belles, à qui ils essaient de faire leur déclaration. Et quand ils se lancent, c'est en termes militaires qu'ils le font, tous vieux briscards décorés de la croix qu'ils soient, comme dans *Mamzelle est-elle engagée pour la première ?* (fig.99). Les femmes font aussi parfois leur déclaration à ces messieurs, tous étourdis de l'affaire, *Dieux, Pas, q'vous êtes beau sous les armes ! Vous trouvez pas ?* (fig.100). Une douce ironie émane de cette scène. Ainsi que nous l'avons évoqué dans un chapitre précédent, rien dans les lithographies de Bellangé n'évoquait les violences faites aux femmes par les soldats.



Fig.99 Hippolyte Bellangé, *Mamzelle est-elle engagée pour la première ?*, 1823, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig.100 Hippolyte Bellangé, *Dieux, Pas, q'vous êtes beau sous les armes ! Vous trouvez pas ?*, 1824, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

La vie du soldat dans les lithographies de Bellangé est celle du citoyen en uniforme cher à son cœur. Une fois revenu de la guerre, ce citoyen s'attelait à la vie de famille. L'image du soldat accompagné de ses enfants est récurrente

Les albums lithographiques d'Hippolyte Bellangé permettent d'observer une interpénétration des sujets de ses peintures et de ses lithographies. Chez Bellangé, les deux techniques se répondent à la manière d'un miroir. *Entrez vieux crocodile...il y a de l'eau chaude*, dit une robuste normande, occupée à tailler la barbe d'un client, à l'homme en train d'ouvrir la porte de son commerce. Cette lithographie répond à l'huile sur toile *Le barbier du pays de Caux* (fig.66). La lithographie avait sans doute servi de modèle à cette huile sur toile. Nous pouvons remarquer que la scène de genre normande est particulièrement présente dans l'œuvre gravée de Bellangé et semble répondre à la peinture de genre de l'artiste.

Une satire sociale en aquarelle

La critique sociale était également présente dans l'œuvre à l'aquarelle de l'artiste. Il traitait des scènes relatant les « faits divers » de son temps, quel qu'en fût le moteur (l'actualité militaire, artistique, les loisirs) ou la classe sociale. L'aquarelliste s'était fait le chroniqueur, voire le « chansonnier », d'une société. Ces aquarelles étaient stylistiquement influencées par la touche de Louis-Léopold Boilly ou de Jean-Baptiste Isabey. La feuille de Bellangé *La lecture de la Gazette* (fig.102) plonge le spectateur dans l'atmosphère d'un café parisien. Si ces endroits de plaisir avaient généralement une couleur politique bien définie – royaliste ou bonapartiste – il pouvait arriver que des représentants des deux sensibilités s'y rencontrassent, ce qui, bien souvent, aboutissait à des duels.



Fig.102 Hippolyte Bellangé, *La lecture de la gazette*, 1824, aquarelle, Paris, Musée Carnavalet



Fig.103 Louis-Léopold Boilly (1761-1845), *Un cabaret à Paris en 1815*, plume, encre noire et rehaut d'aquarelle, Collection particulière

Mais les tenues très contrastées des personnages – perruques poudrées, culotte et bas pour celui du centre, et cheveux courts, pantalons et hauts de forme pour les deux hommes du second plan – suffisent à symboliser deux types de lecteurs, celui des journaux ultras et ceux des gazettes libérales. Dans cette aquarelle, Hippolyte Bellangé avait sans doute voulu montrer qu'une cohabitation pacifique des tendances et de milieux divers étaient possible. Le spectateur de l'époque pouvait aussi voir dans cette feuille une caricature subtile du régime de la Restauration. Au premier plan, le personnage à la perruque et aux traits d'un vieillard semble symboliser la décadence et la vieillesse de la monarchie, tandis que les deux jeunes bourgeois symbolisent l'avenir, un parti libéral dynamique et plein de fougue. Cette aquarelle peut être mise en rapport avec un dessin de Louis-Léopold Boilly, *Un Cabaret à Paris en 1815* (fig.103), qui montre l'engouement pour les scènes de genre. Hippolyte Bellangé a mis en scène ce personnage de la monarchie décadente dans de nombreuses autres lithographies, comme dans *Il faut bien que tout le*

monde vive ou dans *C'est uniquement l'espoir de quelques rentes*. Alors que l'imagerie militaire renvoie au sentiment nostalgique d'un passé glorieux mais révolu, la satire sociale dévoile une réflexion sur un présent concret. Les albums lithographiques de Bellangé développaient une satire des mœurs, tout en illustrant les occupations et les préférences d'une société en pleine mutation.

Dessins relatifs à la Révolution de 1830 et à la guerre de Crimée

Au cours de sa carrière, Hippolyte Bellangé participa à l'illustration de nombreux conflits contemporains, ce qui lui permit de répondre à une immédiate actualité historique. Il dessina, le plus souvent, des événements, dont il n'avait pas été un témoin direct. Dans le cas de la guerre de Crimée, des milliers de kilomètres le séparaient des combats, qu'il illustra avec une grande distance géographique. A contrario, les images de la Révolution de 1830 étaient issues de son propre témoignage et de diverses sources extérieures. L'artiste fit appel à divers matériaux, comme les textes officiels ou les récits de témoins pour représenter ces événements. Ces sources primaires lui permettaient de s'imprégner indirectement de l'atmosphère particulière des combats ou de retranscrire une anecdote significative. L'analyse des planches lithographiques ayant pour thème la Révolution de Juillet et la guerre de Crimée rendent compte de la sensibilité du peintre face aux événements de son temps et confirment l'omniprésence de ces deux événements dans le paysage des images populaires de l'époque.

Pièces relatives à la Révolution de 1830

De concert avec la Révolution de 1830, le pinceau de Bellangé s'était comme affranchi, en laissant libre cours à des dessins aux accents plus révolutionnaires. Au sein de ces études, l'artiste se plut à raconter les scènes de barricades responsables de la chute des Bourbons. Au matin du 27 juillet 1830, le peuple parisien s'était effectivement soulevé à la suite de la diffusion

des ordonnances du Roi Charles X publiées dans le *Moniteur*, dont les principales prérogatives muselaient la presse et ouvraient la voie du pouvoir aux ultras. Ces dernières faisaient suite à la volonté du roi de maintenir le gouvernement de Polignac, cela malgré la victoire des libéraux aux dernières élections législatives de juin et juillet. En publiant ces ordonnances, Charles X voulait tenter un coup de force politique pour maintenir les ultras au pouvoir. Cependant, cette décision provoqua la colère du peuple parisien et déboucha sur trois jours de manifestations révolutionnaires. Le 27, 28 et 29 juillet, la capitale fut secouée par de violentes scènes de barricades et de combats opposant l'armée du roi au peuple parisien. Durant ces trois jours, Hippolyte Bellangé se mit à croquer ce peuple en armes responsable de la chute de la Restauration des Bourbons et de l'ascension de la famille d'Orléans³⁹⁰. Par ces images, Hippolyte Bellangé apporta sa contribution à une importante iconographie sur ce thème³⁹¹.



Fig.104 Hippolyte Bellangé, *La Formation des barricades*, 1830, lithographie,
Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.105 Hippolyte Bellangé, *Le Départ pour Rambouillet*, 1830, lithographie,
Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.106 Hippolyte Bellangé, *L'attaque du Louvre par le quai de l'École*, 1830, lithographie,
Paris, Bibliothèque nationale de France

³⁹⁰ PINKNEY, (David H.), *La révolution de 1830 en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

³⁹¹ PAUQUET, (Alain), « Les représentations de la barricade dans l'iconographie de 1830 à 1848 », dans Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, pp.97-108.

Les différentes biographies sur Hippolyte Bellangé ne permettent pas de savoir s'il avait été un acteur ou seulement un témoin de ces trois journées historiques. Cependant, elles nous apprennent qu'il n'avait aucune sympathie pour le gouvernement de Charles X. Bien au contraire, il se revendiquait ouvertement bonapartiste. Ceci laisse penser que l'artiste avait dû accueillir avec enthousiasme l'annonce de ce soulèvement populaire. Les images qu'il donne de cet événement peuvent-elles être perçues comme la manifestation de son ralliement à la cause révolutionnaire ? Et quel fut le rôle des bonapartistes dans l'insurrection de 1830 ? Alors que les espoirs en un rétablissement de l'Empire semblaient vains, en 1830, le mouvement bonapartiste ne s'était pas encore trouvé de leader parmi les membres de leur clan. Malgré cela, il apparaît que certains sympathisants bonapartistes profitèrent de la confusion qui découlait de cet événement pour faire entendre leur voix et tenter une vaine percée dans l'opinion³⁹². D'après le témoignage du Dr. Prosper Ménière, les anciens soldats de l'Empire furent nombreux à rallier la cause de la Révolution et à se mêler aux insurgés. Selon lui, cette Révolution aurait largement été l'œuvre des nostalgiques de l'Empire :

« Les citoyens qui ont pris une part très-active au combat, sont pour la plupart d'anciens soldats. Le relevé de nos notes prouve que les deux tiers environ de nos blessés sont dans ce cas. Ceux-là se sont battus avec sang-froid, comme des hommes du métier peuvent le faire, sans s'exposer inutilement, combinant la prudence et la bravoure, et payant de leur personne dans toutes les occasions qui l'exigeaient. Il nous est arrivé des militaires en congé, de vieux sous-officiers retraités, beaucoup d'anciens légionnaires et jusqu'à des invasions, dont le sang tant de fois versé dans les guerres de l'Empire, s'est réchauffé dans ces jours de

³⁹² BERTIER DE SAUVIGNY, (Guillaume de), *La Révolution de 1830 en France*, Paris, A. Collin, 1970, p.187.

fête et a coulé de nouveau pour la patrie »³⁹³.

Si ces propos doivent être nuancés et ramenés à leur juste valeur numérique, les dernières études historiques ont eu tendance à valider ce témoignage. Pour Guillaume de Berthier de Sauvigny, il ne fait aucun doute que la grande partie des sympathisants envers les idées bonapartistes avaient accompagné ce soulèvement ou, d'une manière ou d'une autre, y avaient joué un rôle. A regard de cela, nous comprenons mieux pourquoi Hippolyte Bellangé illustra abondamment ces événements : ils lui permettaient de mettre à l'honneur des sympathisants bonapartistes. Le soulèvement populaire inspira à Bellangé plusieurs dessins lithographiques et de nombreuses aquarelles.



Fig.107 Hippolyte Bellangé, *Episode du 28 juillet 1830*, 1830, aquarelle, Collection particulière

Ces œuvres constituent deux albums patriotiques, éditées par les frères Gihaut : *Seulement de l'eau rougie, la petite mère, Et de deux...vive la charte, Les scélérats ils l'ont tué !, Oh ! cré nom, Thérèse, c'est ça un brave homme du gouvernement qu'on peut dire qu'est pas fier que je lui ai pris la main tout comme je te parle et qu'il m'a appelé son brave camarade, Vive la ligne, Eh ben as-tu touche, jean louis?*³⁹⁴. Il s'agit notamment d'une série de trois

³⁹³ MENIERE, (Dr Prosper), *L'Hôtel-Dieu de Paris en juillet et août 1830*, pp.168-172. Citation dans BERTIER DE SAUVIGNY, (Guillaume de), *Op.cit.*, p.144.

³⁹⁴ Voir « Albums lithographiques éditées par Gihaut », p.743.

planches, dédiée aux citoyens patriotes de la ville de Paris : la *Formation des barricades* (fig.104); le *Départ pour Rambouillet* (fig.105) ; et *l'attaque du Louvre par le quai de l'Ecole* (fig.106) et de quelques autres feuilles isolées : *l'Adjudication définitive de l'entreprise générale du balayage de notre bonne ville de Paris* (fig.108), *la Lecture des ordonnances dans le Moniteur au jardin du Palais-Royal* (fig.109) et la célèbre planche *Eh ben oui!... Charbonnier est maître chez lui* (fig.110). Une grande homogénéité stylistique se dégage de ces quelques lithographies. Plusieurs huiles sur toile et aquarelles complètent cet ensemble.

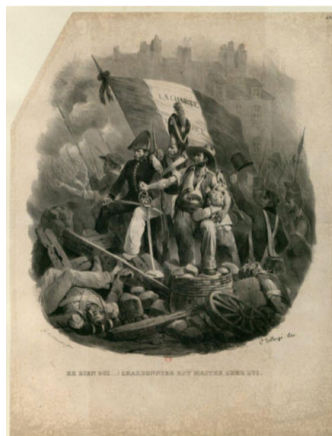


Fig.108 Hippolyte Bellangé, *l'Adjudication définitive de l'entreprise générale du balayage de notre bonne ville de Paris*, 1830, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.109 Hippolyte Bellangé, *Lecture des ordonnances dans le Moniteur au jardin du Palais-Royal*, 1830, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.110 Hippolyte Bellangé, *Eh ben oui !... Charbonnier est maître chez lui*, 1830, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Dans *Episode du 28 juillet 1830* (fig.107), Hippolyte Bellangé présente un groupe d'insurgés faisant face à une troupe de militaires. Au sein de la barricade, stylisée par quelques pavés, de jeunes bourgeois, reconnaissables à leurs chapeaux, se mêlent à des hommes et à des enfants du peuple. Les armes brandies par les insurgés se composent de fusils, de sabres, de pistolets, mais aussi de piques. La mise en scène de l'union du peuple en armes donne un véritable ton social à ces planches lithographiques. Par exemple, dans le dessin de *la Lecture des ordonnances dans le Moniteur au jardin du Palais-Royal* (fig.109), Hippolyte Bellangé illustre le début du conflit entre le peuple et le roi, et symbolise la tentative par ce dernier de museler la liberté d'expression.

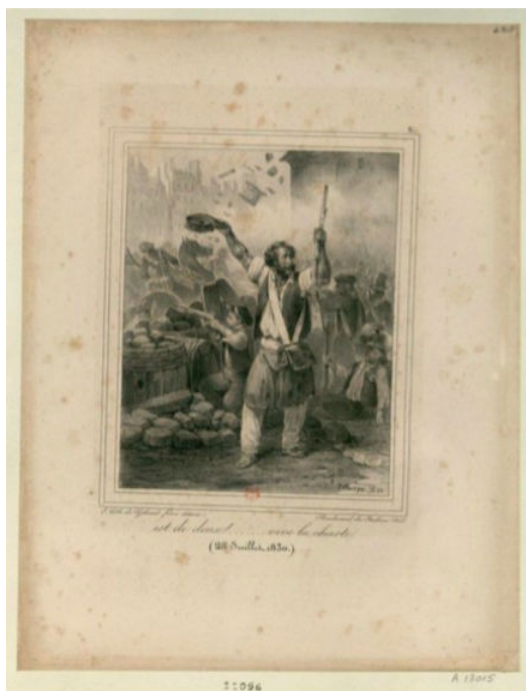


Fig.111 Hippolyte Bellangé, *Et de deux...vive la charte*, 1830, lithographie,
Paris, Bibliothèque Nationale de France

Fig.112 Hippolyte Bellangé, *Croquis de circonstance*, n°1, 1830, lithographie,
Paris, Bibliothèque Nationale de France

Fig.112 bis Hippolyte Bellangé, *Croquis de circonstances* n°2, 1830, lithographie,
Paris, Bibliothèque Nationale de France

La mise en scène de l'union du peuple en armes donne un véritable ton social à ces planches lithographiques. Par exemple, dans le dessin de *la Lecture des ordonnances dans le Moniteur au jardin du Palais-Royal* (fig.109), Hippolyte Bellangé illustre le début du conflit entre le peuple et le roi, et symbolise la tentative par ce dernier de museler la liberté d'expression. Cet épisode du 26 juillet 1830 représente la tentative des gendarmes du roi d'arrêter la lecture des ordonnances par les journalistes, afin d'éviter un soulèvement populaire. En fait, la première des quatre ordonnances de Saint-Cloud, signées par le 25 juillet 1830, durcissait considérablement le régime auquel était soumise la presse depuis l'octroi par Louis XVIII de la charte de 1814. Effectivement, une autorisation préalable devenait nécessaire avant toute publication. Cette seule ordonnance provoqua la colère des journalistes, qui décidèrent de se soulever contre la Charte, et entraînent dans leur lutte les opposants au régime de la Restauration. Hippolyte Bellangé met en scène les acteurs de cette révolution, composés d'ouvriers, d'artisans, d'étudiants, de gamins et femmes du peuple, et de vieux vétérans de l'Empire qui mirent leur expérience au service de l'insurrection, sous l'étendard toujours présent du drapeau tricolore³⁹⁵.

Cette situation est visible dans *Eh bien oui !...charbonnier est maître chez lui* (fig.110). Les combattants deviennent des types, saisis dans de superbes croquis de circonstance, tout à fait exceptionnels (fig.112 et fig.112 bis). Dans ses dessins lithographiques, Bellangé pénètre au cœur des barricades en montrant les vrais visages des combattants. Au sein de ces combats, les enfants tiennent une place importante. Cette réalité est visible dans *Et de deux...vive la Charte* (fig.111). Derrière un ouvrier, un enfant tire avec deux pistolets. Le duc de Broglie rapporte dans ses souvenirs avoir vu le courage de ces « gavroches » en action. « La retraite fut continuellement inquiétée

³⁹⁵ BERTIER SAUVIGNY, (Guillaume de), *Op.cit.*, p.143.

par le mouvement de la banlieue, qui commençait à se prononcer, et par des bandes d'enfants de Paris, ivres de joie et de poudre à canon. On s'est plu à raconter bien des prouesses de ces gamins »³⁹⁶. Au sein de ces planches lithographiques, Hippolyte Bellangé saisit ce qui fit la singularité des Trois Glorieuses, l'unité du peuple tout entier.

Le bourgeois, l'ouvrier, l'artisan, l'ancien soldat, les enfants et les femmes étaient rassemblés dans cette lutte contre les troupes de Les insurgés réclamaient l'application de la Charte, comme dans la planche *Eh de deux...vive la Charte*. « Cette camaraderie des ouvriers avec l'élite des jeunes gens, avec d'anciens officiers, cette vie commune et fraternelle, bien qu'ayant duré seulement trois jours, leurs avait élevé le cœur et avait été pour eux une nouvelle éducation. Ces hommes noircis, brûlés par un soleil ardent, portant des vêtements en désordre, se montraient d'une politesse presque recherchée. Ils aidaient les dames à franchir les barricades... »³⁹⁷. Bellangé n'a pas hésité à mettre en scène la violence des combats, particulièrement celle de *l'Attaque du Louvre, par le quai de l'École* (fig.106), épisode du 29 juillet 1830, au cours de laquelle une poussée soudaine et irrésistible du peuple acheva le combat par la défaite des Suisses de l'armée de Charles X. Au cours de cet événement, de nombreux soldats de l'armée royale furent massacrés³⁹⁸.

À la vue de ces planches lithographiques, comment ne pas immédiatement penser à l'œuvre emblématique de la révolution de 1830, la fameuse *Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix (fig.113) ? En effet, tous les acteurs du tableau de Delacroix se retrouvent dans les dessins d'Hippolyte

³⁹⁶ Souvenir du feu duc de Broglie, t.III, pp.298-299. Citation dans BERTIER DE SAUVIGNY, (Guillaume de), *Op.cit.* p.146.

³⁹⁷ POUIMES DE LA SIBOUTIE, Souvenirs, pp.210-213. Citation dans BERTIER DE SAUVIGNY, (Guillaume de), *Op.cit.*,p.143.

³⁹⁸ MARY LAFON, *Les journées de juillet 1830 à Paris*, dans la Revue Belge, t.IV, 1830, pp.8. Citation dans BERTIER DE SAUVIGNY, (Guillaume de), *Op.cit.*p.141.

Bellangé. On retrouve les figures de l'enfant, de l'ouvrier et des soldats de la Garde royale. Les images des lithographes de 1830 auraient-elles pu inspirer Delacroix dans la conception de ses figures ? Cette hypothèse peut paraître plausible quand on sait qu'il était un grand amateur d'estampes. Eugène Delacroix était un amateur de l'œuvre lithographique de Nicolas-Toussaint Charlet³⁹⁹. Cet exemple permet de mesurer l'influence des estampes sur l'imaginaire collectif et populaire.



Fig.113 Eugène Delacroix (1798-1863) *La Liberté guidant le peuple*, Salon de 1831, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

³⁹⁹ ROBICHON, (François), « Fortunes et infortunes de Charlet » dans *Op.cit.*, pp.116-126.

Pièces relatives à la guerre de Crimée

L'iconographie de la guerre de Crimée est riche par sa diversité. Outre les œuvres monumentales de Bellangé, Vernet, Yvon, Protais, Pils, et d'autres, représentant les plus grandes batailles, le premier grand conflit du Second Empire avait vu ces événements illustrés par tous les moyens modernes de l'époque. Il fit notamment l'objet du premier reportage photographique de guerre de l'histoire.



Fig.114 Hippolyte Bellangé *Le Départ pour l'Orient*, 1854, lithographie,
Paris, Bibliothèque Nationale de France

Si les dessins d'Henri-Durand Brager⁴⁰⁰, témoin direct de ces événements, reflètent la part de modernité de cette iconographie, les planches lithographiques d'Hippolyte Bellangé, témoin très lointain, viennent confirmer l'omniprésence de cette campagne franco-anglaise dans l'imagerie

⁴⁰⁰ DURAND-BRAGER, (Henri), (1814-1879) était un peintre, photographe, dessinateur et illustrateur français. Elève de Théodore Gudin et Eugène Isabey, le jeune homme se spécialisa rapidement dans la peinture de marines. Grand voyageur, il parcourut l'Europe et visita une bonne partie de l'Afrique et des Amériques. Sa participation à la guerre d'Orient se fit par l'intermédiaire de l'expédition du *Cacique* et du *Samson*, commandé par l'amiral Hamelin qui leva l'encre en juillet 1853. A bord du *Cacique*, il travailla à la reconnaissance des côtes et devint le dessinateur officiel de l'expédition. C'est à cette époque qu'il envoya ses premiers croquis au journal *l'Illustration*, avant de devenir jusqu'à la fin du conflit le chroniqueur principal du journal dans la région.

populaire de l'époque⁴⁰¹.

La guerre de Crimée était un conflit en germe dès l'accession au trône du tsar Nicolas I^{er} en 1825. Dans son discours d'investiture, le nouveau tsar affirma sa volonté de démanteler l'Empire ottoman. En 1852, estimant que le moment était venu de prendre Constantinople, le souverain envoya ses troupes envahir les provinces semi-autonomes danubiennes. Le 23 octobre 1853, l'Empire ottoman déclara la guerre à la Russie. Cinq mois plus tard, la France et l'Angleterre s'engagèrent aux côtés des Turcs. Pour Napoléon III, le conflit était l'occasion pour la France de retrouver sa place de grande puissance dans le concert européen. Le vaincu de Waterloo prit alors parti dans une lutte d'intérêts opposant deux anciens coalisés de la Sainte Alliance. Ainsi, pour la première fois depuis 1815, l'armée française, avec à ses côtés la Grande-Bretagne, entra en campagne contre la grande puissance russe⁴⁰².

Les planches d'Hippolyte Bellangé relatives à la guerre de Crimée sont conservées au Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France. Il s'agit des dernières planches lithographiques réalisées par l'artiste. Elles furent éditées dès 1854 par l'imprimeur Delarue⁴⁰³. Ces images sont basées sur les rapports des journaux officiels et peut-être sur les dessins de certains de ses confrères dessinateurs correspondants sur place, comme Henri-Durand Brager. Nous savons par ailleurs qu'à l'époque, les artistes travaillaient parfois avec la photographie comme support et complément descriptif de leurs études. Pour exemples, les pièces relatives à la guerre d'Orient de Durand-Brager étaient directement inspirées de certaines des vues

⁴⁰¹ ARDIET, (Vincent), *Dessins de Henri Durand-Brager sur la guerre de Crimée 1854-1856, Types et Physionomie de l'armée d'Orient*, mémoire de DEA, sous la dir. de Bruno Foucart, 2000, Paris, Université Paris-Sorbonne, Paris IV.

⁴⁰² BOLLOCH, (Joëlle), *Op.cit.*, p.7.

⁴⁰³ Voir Pièces relatives à la guerre de Crimée, éditées par Delarue, p.780.

photographiques de Crimée⁴⁰⁴. Nous ignorons si Hippolyte Bellangé eut recours à ce genre de procédé. Dans tous les cas, cela n'eût pu être possible qu'après 1855. En effet, les premières planches que l'artiste réalisa en rapport avec ce conflit n'avaient pu être réalisées avec l'appui de la photographie, car en 1854, aucune des photographies du conflit n'étaient encore parvenues jusqu'à la capitale. Les premiers clichés ne furent visibles qu'à partir de 1855 à Paris, lors de l'Exposition Universelle. Ces premières photographies étaient dues au travail de Karl Baptist von Szathmari⁴⁰⁵. Cette donnée permet de comprendre pourquoi les compositions d'Hippolyte Bellangé sont centrées sur la représentation des figures, plutôt que sur la représentation du paysage des combats.



Fig.115 Hippolyte Bellangé, *Silistrie*, lithographie, 1854, Paris, Bibliothèque Nationale de France

La série débute par une lithographie intitulée *le Départ pour l'Orient* (fig.114). Trois soldats, euphoriques, semblent galvanisés par leur proche départ. Ces trois combattants sont les dignes représentants d'un pays prêt à venger le souvenir du traité de 1815 et à rendre à l'armée française sa glorieuse renommée. Chaque planche est systématiquement flanquée d'une légende. Au

⁴⁰⁴ ARDIET, (Vincent), *Op.cit*, p.5.

⁴⁰⁵ Au début de la guerre, Karl Baptist von Szathmari, photographe installé à Bucarest, se rendit sur les lieux pour réaliser des clichés, paysages et portraits du conflit. De ce séjour, l'artiste rapporta des centaines de clichés dont deux cents furent exposés à l'Exposition Universelle de 1855. Pour d'informations sur les photographies présentées lors de l'Exposition Universelle voir dans BOLLOCH, (Joëlle), *Op.cit*.

sein de cette série, une légende dénote singulièrement parmi les autres. Un texte au ton « semi-burlesque » se détache de la lithographie intitulée *Silistrie* (fig.115) :

« Le colosse du Nord se serait facilement emparé de Silistrie, s'il l'avait voulu ; mais, dans son désir de conserver des relations de bon voisin avec son ami l'empereur d'Autriche, il veut bien consentir à lever le siège, à évacuer la Valachie et les campagnes embaumées de la Dobruscha, et, s'il en est bien prié, il repassera le Prouth ou Pruth. Piedenezcoff croit prudent de regarder avec sa lunette si le Turcoman ne serait pas assez lâche pour chercher à inquiéter ses derrières ».

L'image représente les troupes franco-britanniques en train d'évacuer l'armée russe, qui faisait siège devant Silistrie. Comment ne pas voir dans cette légende, une critique clairement dirigée contre l'armée russe ? L'artiste représente cette retraite et ses conséquences sur l'armée russe. Au premier plan, les soldats russes emportent leurs blessés ; au second plan, ils poussent énergiquement aux roues d'une pièce de canon demi-embourbée, que les attelages arrachent avec difficulté des ornières. Dans le lointain, le général russe, monté sur une hauteur, interroge l'horizon à l'aide d'une longue-vue. Un ciel lourd et nuageux plane sur l'ensemble et l'armée, en déroute, franchit le fleuve, se disperse en groupes sur la droite de la composition. Cette planche montre donc la reprise en main du conflit par l'alliance franco-britannique et les difficultés qu'elle cause à l'armée russe. Vainqueurs hier, les russes étaient bel et bien en déroute en cet avril 1854. Le ton du lithographe n'est donc pas neutre. Le lithographe relate des événements favorables à l'armée française. En patriote convaincu, Bellangé soutient, comme attendu, l'armée de son pays.



Fig.116 Hippolyte Bellangé, *Le Maréchal de Saint-Arnaud à la bataille de l'Alma 20 septembre 1854*, lithographie, 1854, Paris, Bibliothèque Nationale de France

Fig.117 Hippolyte Bellangé, *Les Revenant de Sébastopol, 1854*, lithographie, 1854, Paris, Bibliothèque Nationale de France

D'autres planches lithographiques révèlent un réalisme anecdotique. En témoigne la lithographie *Le Maréchal de Saint-Arnaud à la bataille de l'Alma 20 septembre 1854* (fig.116). Alors que la composition est construite à la manière d'un tableau d'histoire (sachant que ce type de composition transforme, le plus souvent, la réalité au profit de grandes cavalcades théâtrales et empanachées), ici, l'image se veut anecdotiquement réaliste. Au cours de ce combat, le maréchal de Saint-Arnaud est victime du choléra. La maladie l'emportera d'ailleurs à l'issue de ce conflit. Cette anecdote, avait été relayée par certains témoins et retranscrite par certains artistes dont Hippolyte Bellangé. Il s'était employé à représenter le Maréchal de Saint-Arnaud, pourtant héros de cette victoire, sous les traits d'un homme malade. Cette anecdote eut une fortune considérable car elle fut abondamment illustrée au Salon de 1855. Cette récupération ne fut d'ailleurs pas du goût de certains, comme en témoigne l'article de Granier de Cassagnac, qui reprocha « à des peintres d'avoir représenté Saint-Arnaud sur le champ de bataille, pâle, affaissé, soutenu

sur son cheval par deux cavaliers. « [...] C'est une erreur » ; « une erreur complète, le maréchal eut le 20 septembre 1854 comme un renouveau de santé et passa onze heures à cheval »⁴⁰⁶. A rebours de ses contemporains, Hippolyte Bellangé ne relata pas cette anecdote dans sa *Bataille de l'Alma* (fig.47), préférant centrer sa composition sur la représentation du combat. Les autres planches de cette série sont fameuses à plus d'un titre, notamment celle intitulée *Les revenants de Sébastopol* (fig.117). Une fois de plus, Bellangé y prouve sa parfaite connaissance des uniformes modernes. L'image est centrée sur des sous-officiers, tous justes revenus de la guerre, ils sont coiffés du képi, de la capote en sautoir, d'un ceinturon doublé d'une ceinture de couleur claire et du fameux pantalon bouffant, caractéristiques de cette guerre d'Orient.

Dans sa série de dessins lithographiques sur la Révolution de 1830, Hippolyte Bellangé rendit magnifiquement ce fameux « esprit de Juillet », constitué tout à la fois de patriotisme et de dévouement à la cause publique, fut-ce au prix de la vie. Par la suite, on n'allait cesser de se référer à cet esprit, pour déplorer que le gouvernement eût perdu, ou au contraire, pour affirmer qu'il avait su lui donner une expression politique stable. Cette première série de gravures révèle un artiste particulièrement engagé dans l'actualité de son temps, une démarche qu'il réitéra, dès 1854, par l'intermédiaire d'une série de planches lithographiques consacrées à la guerre de Crimée. Ces dernières, dont le ton apparaît comme volontaire, confirment non seulement l'omniprésence de cette campagne dans l'imagerie populaire, mais prouvent aussi l'attachement sincère du peintre à une certaine idée de son pays.

⁴⁰⁶ ADELIN, (Jules), *Op.cit*, p.87 ; DELPERIER, (Louis), *De la Crimée à la grande Guerre, l'armée devant l'objectif 1854-1914*, Paris/Limoges, Charles Lavauzelle, 1985, p.32.

L'influence du chauvinisme dans la représentation du soldat

Dès les premières années de la Restauration, Hippolyte Bellangé inventa une iconographie patriotique et cocardière. Cette imagerie populaire trouva son incarnation dans un troupier de base idéal, répondant au nom de Nicolas Chauvin. Ce drôle de personnage est visible dans de nombreuses lithographies de l'artiste. Qui était donc ce soldat Chauvin ? Était-il un héros de chair et de sang ou une figure imaginaire ? Et, pourquoi Hippolyte Bellangé s'était-il, tant de fois, intéressé à ce personnage ? La représentation de Chauvin trouve ses sources dans les récits et l'imagerie populaire. Bellangé, qui fréquentait les cabarets et théâtres de boulevard, avait eu tout le loisir de s'imprégner de cette pensée populaire. L'étude Nicolas Chauvin à travers l'œuvre de Bellangé viendra confirmer l'influence du chauvinisme sur l'iconographie du soldat au cours du XIX^e siècle.

A la recherche de Nicolas Chauvin

Chauvin, chauvinisme, ces mots ont fait le tour du monde. Quelles sont les origines de cette notion ? Le Larousse définit le chauvinisme en ces termes : « Il vient du nom de Nicolas Chauvin, figure du soldat naïvement exaltée de l'Empire. Contrairement à ce qu'on a longtemps cru, Chauvin ne recouvre très probablement pas un personnage réel : créé, célébré autant que caricaturé par les vaudevillistes dès la Restauration et la monarchie de Juillet, reprise sous le Second Empire, d'abord jeune recrue paysanne, puis vieux grognard, il représente un patriote sincère et naïf qui rallie tous les suffrages après la défaite de 1870, de Daudet à Larousse. L'histoire type de Chauvin qui, une fois redevenu paysan, regrette le bon temps de l'armée, reprend en

fait le mythe du soldat-laboureur : remontant à l'Antiquité romaine, réactualisée par les Lumières, il incarne après la Révolution l'essence rurale et guerrière de la France. [...] Le chauvinisme est ainsi un rêve de réconciliation nationale dans l'exaltation de la terre, des valeurs militaires et dans le rejet de l'étranger⁴⁰⁷». Le chauvinisme est donc la manifestation d'un patriotisme et d'un nationalisme excessifs. Gérard de Puymège a été le premier à s'intéresser à la figure « mythique » de Nicolas Chauvin. C'est dans le cadre d'une thèse de doctorat que l'auteur, spécialiste d'histoire politique, a eu l'idée de se lancer à la recherche de ce fameux personnage et de sa glorieuse postérité. Au terme de cette enquête, la conclusion est formelle pour l'auteur, Nicolas Chauvin n'a jamais existé. Il ne s'agissait donc que d'une légende qui se cristallisa sous la plume de nombreux chansonniers, vaudevillistes, lithographes et historiens de la Restauration et de la monarchie de Juillet. Au fil de cette étude, l'auteur démontre l'influence des vaudevilles et de l'imagerie populaire, développés par des artistes comme Hippolyte Bellangé, Nicolas-Toussaint Charlet ou encore Horace Vernet, dans la construction et la diffusion de cette notion de chauvinisme. Alors que ce sentiment n'était encore qu'en germe, les artistes du XIX^e siècle apportèrent à cette pensée une iconographie pour la soutenir⁴⁰⁸.

Le comique troupier à travers les arts

Dès la Restauration, le comique troupier connut son triomphe sur les scènes des théâtres parisiens, notamment dans *Le soldat laboureur* et *Le soldat fermier ou le bon Seigneur*, deux mimodrames écrits entre 1819 et 1821 par

⁴⁰⁷ *Dictionnaire de l'Histoire de France*, Paris, Larousse, 2005, p.225.

⁴⁰⁸ PUYMÈGE, (Gérard de), *Chauvin, le soldat-laboureur, Contribution à l'étude des nationalismes*, Paris, Gallimard, 1993.

Henri Franconi et Louis Portelette⁴⁰⁹. Les cabarets et les théâtres étaient des lieux que Hippolyte Bellangé et ses camarades semblaient fréquenter assidûment. Durant cette période, les mélodrames s'attachaient à décrire le retour au village du vétéran des guerres napoléoniennes. Empreintes d'un conformisme moral et patriotique étroit, ces pièces exaltaient la paix revenue, l'indispensable retour à l'ordre et à la prospérité, auxquels les anciens soldats devaient désormais contribuer en posant leurs armes et en retrouvant leur charrue. Résolument didactiques, ces œuvres sérieuses côtoyaient les vaudevilles militaires et se détachèrent peu à peu de leur ton édifiant.

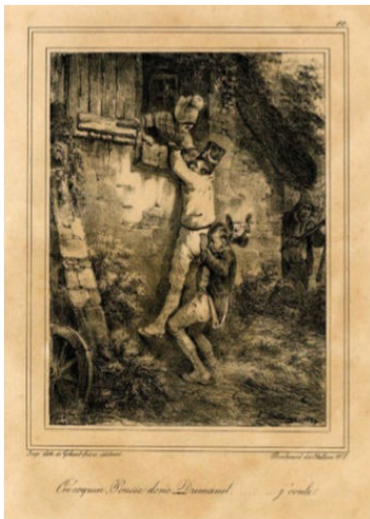


Fig.118 Hippolyte Bellangé, *Cré coquin, pousse donc, Dumanet...jcoule*, 1830, lithographie, Paris, Bibliothèque Nationale de France

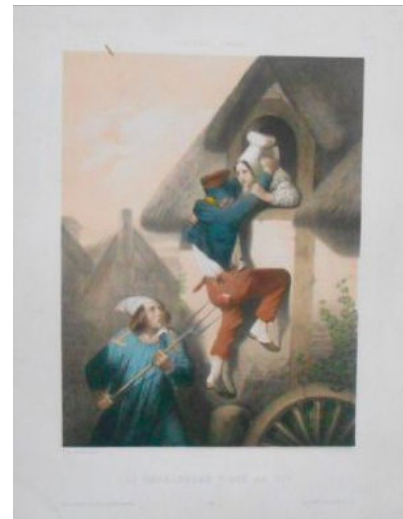


Fig.118 bis Hippolyte Bellangé, *Le tourlourou piqué au vif*, 1850, lithographie, Paris Bibliothèque nationale de France

Si ce ton didactique était encore omniprésent dans la comédie *Les moissonneurs de la Beauce ou le soldat laboureur*, jouée en 1821, il laissa peu à peu place, dans *Les jolis soldats*⁴¹⁰ par exemple, à ce mélange de grivoiserie,

⁴⁰⁹ FRANCONI, (Henri) et PORTELETTE, (Louis), *Le Soldat laboureur*, mimodrame en un acte représenté pour la première fois au Cirque Olympique le 10 mars 1819, Paris, Fages ; des mêmes auteurs, *Le Soldat fermier ou le Bon seigneur*, mimodrame en un acte représenté pour la première fois au Cirque Olympique le 18 janvier 1821, Paris, Martinet et Hocquet, 1821.

⁴¹⁰ THEAULON (Francis Emmanuel) et DARTOIS (Armand), *Les jolis soldats, tableau militaire, civil et*

de légèreté et de chauvinisme qui formaient les principaux caractères du vaudeville militaire⁴¹¹. La gaieté, le goût immodéré pour la boisson et la « galanterie vulgaire » sont des caractéristiques visibles dans l'iconographie militaire d'Hippolyte Bellangé. Dans *Cré coquin, pousse donc, Dumanet...jcoule* (fig.108), Nicolas Chauvin, grimé en séducteur et accompagné de son ami Dumanet, essaye de rejoindre l'élue de son cœur à travers sa fenêtre. Cette dernière tente vainement de l'introduire dans sa demeure, pendant que Dumanet lui fait la courte échelle et en perd son shako, rendant la scène des plus comiques. Au loin, le mari ou le père de la jeune fermière observent leur manège et, armé d'un fléau, s'apprête à prendre le trio en flagrant délit.

Dans son étude sur le chauvinisme, Gérard de Puymège souligne l'importance du vaudeville *La cocarde tricolore*, joué pour la première fois le 19 mars 1831 à Paris, au théâtre des Folies Dramatiques⁴¹². Cette pièce fixa les principaux types de soldats représentés dans le répertoire vaudevillesque et dans l'imagerie populaire. On y trouve le vétéran des guerres de l'Empire, susceptible et bavard, la cocarde, le jeune conscrit naïf mais courageux, Nicolas Chauvin, et son fidèle camarade, Dumanet. Viennent ensuite le sous-officier borné et autoritaire, le sergent Dufour, et la vivandière, devenue l'épouse du vétéran. Tous ces personnages sont animés d'un patriotisme ardent, symbolisé par les trois couleurs de la cocarde portées par les anciens révolutionnaires et consacrées par le régime de Juillet. Cette pièce contribua à poser les bases de l'imaginaire chauviniste⁴¹³. Le nom de Dumanet apparaît dans la légende lithographique *Cré coquin, pousse donc, Dumanet...jcoule* (fig.118) d'Hippolyte

vaudeville imité de Charlet, représenté pour la première fois à Paris au théâtre des Variétés, le 4 novembre 1826, Paris, Hautecoeur-Martinet, 1826.

⁴¹¹ ROYNETTE, Odile, « Le comique troupié au XIX^e siècle : une culture du rire », dans *Romantisme*, 2013, n°161, pp.45 à 59.

⁴¹² COGNIARD, (Théodore) et (Hippolyte), *La Cocarde tricolore, épisode de la guerre d'Alger*, Paris, Barba, 1838.

⁴¹³ PUYMEGE, (Gérard de), *Op.cit.*, p.125.

Bellangé. Ce dessin lithographique, daté de 1824, est antérieur à la première représentation de *La cocarde tricolore*. Il n'était pas rare que l'imagerie et le texte d'une lithographie inspirèrent l'imagerie et les répliques de certaines de ces pièces. Par exemple, l'image et le texte de *Je suis Français, Tu es français, nous sommes tous français, Chauvin, l'affaire peut s'arranger* (fig.119) de Nicolas-Toussaint Charlet inspirèrent certaines répliques du vaudeville *Les jolis soldats*, mis en scène par Francis



Fig.119 Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), *Je suis français (...)*, 1825, lithographie, Paris, Musée Carnavalet

Theaulon et Armand Dartois au théâtre des Variétés en 1826⁴¹⁴. Ainsi, spectacles vivants et images semblaient s'être mutuellement influencés dans la construction de l'imaginaire chauviniste. Une veine comique et légère s'était également diffusée dans l'univers de l'imprimé, où s'était élaborée, depuis la monarchie de Juillet, une science du social fondée sur l'observation, la description et le classement des nuances selon des types. Cette science donnait une large place à l'armée et à ses représentations.

⁴¹⁴ THEAULON (Francis Emmanuel) et DARTOIS (Armand), *Op.cit.*

En 1841, en pleine vogue des physiologies, Emile Marco de Saint-Hilaire, journaliste et auteur de chroniques historiques sur Napoléon Ier, publia une matricielle intitulée *Physiologie du troupier*⁴¹⁵. Les typologies qu'il développe vont du naïf « Jean-Jean » au troupier vieilli et blasé, en passant par le « Tourlourou », archétype du beau militaire, « bon enfant, coquet, farceur, généreux, courtois, déluré, intrépide et voluptueux », tandis qu'à l'autre extrémité du panorama figure le grognard, en voie d'extinction. L'œuvre de



Fig.120 Hippolyte Bellangé, *Jean-Jean faisant une connaissance*, 1823, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig.120 bis Hippolyte Bellangé, *Jean-Jean devenu audacieux*, 1823, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Marco de Saint-Hilaire était particulièrement influencée par l'imagerie militaire développée par Charlet et Bellangé. Chez Bellangé, « Jean-Jean » apparut pour la première fois dans l'album lithographique de 1823. Il est visible dans deux gravures : *Jean-Jean faisant une connaissance* (fig.120) et *Jean-Jean devenu audacieux* (fig.120 bis). Quant au Tourlourou, Hippolyte Bellangé le mit en scène en 1850 dans une lithographie intitulée *Le tourlourou piqué au vif* (fig.118 bis). Outre le changement de légende, le schéma iconographique de cette

⁴¹⁵ MARCO de SAINT-HILAIRE, (Emile), *Physiologie du troupier*, Paris, Aubert, 1841, p.102.

lithographie est directement inspiré de celui de *Cré coquin pousse donc Dumanet...jcoule* (fig.118). Les lithographies de Bellangé révèlent un style très libre, ouvert à la dérision et à la moquerie. Il serait possible d'interpréter ce ton comme étant le signe d'une certaine démobilisation culturelle, puisque la France sortait alors de vingt années de conflits et d'immenses pertes humaines pour la population.

Dès lors, est-il possible de voir dans ce troupiér naïf, imbécile et parfois grossier, une critique de l'armée ? Nous nous tromperions pourtant si nous voulions voir dans ce comique troupiér une charge antimilitariste ou pacifiste. Au contraire, pour Bellangé, Chauvin, Dumanet ou Tourlourou, étaient la manifestation la plus achevée du caractère national, car ils exprimaient leur gaieté par l'intermédiaire d'un goût démesuré pour la boisson et un badinage parfois vulgaire, ainsi qu'une *furia* française. De plus, le ridicule de certaines situations leur permettait impunément de proférer l'indicible, la brutalité, l'ivrognerie, la soif de violence et de nation, tout en enrobant les tueries de la guerre dans un ton parfois festif, ou du moins plus léger que la réalité.

CHAPITRE II. Hippolyte Bellangé et l'illustration

Illustrateur de la Révolution et de l'Empire

Sous le règne de la monarchie de Juillet, Hippolyte Bellangé commença à se tourner vers l'illustration de livres. A cette époque, l'illustration d'ouvrages imprimés constituait un nouveau débouché pour les artistes contemporains. Bellangé ne fit pas exception et se spécialisa très vite dans le domaine du livre d'histoire contemporaine, en particulier dans l'illustration de la geste napoléonienne.

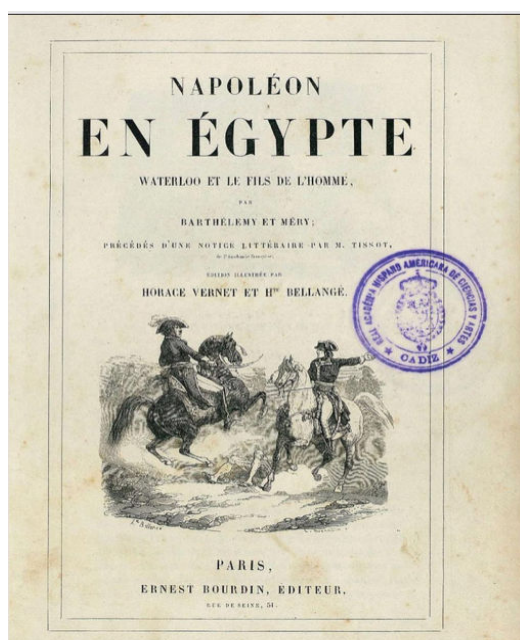


Fig.121 BARTHELEMY, (Auguste) et MERY, (Joseph), *Napoléon en Égypte, Waterloo et le fils de l'homme*/Illustrations par Bellangé et Vernet, Paris, Bourdin, 1834, Paris, Bibliothèque nationale de France

Ce thème, omniprésent dans son œuvre peinte et lithographique, se retrouvait logiquement dans son œuvre illustrée même si, par la suite, d'autres leitmotifs, comme la vie quotidienne et le moment révolutionnaire, vinrent étoffer sa production dans ce domaine. L'ouvrage *Napoléon en Égypte, Waterloo et le fils de l'homme*, paru en 1834, incarne ainsi un premier jalon significatif⁴¹⁶. Dans

⁴¹⁶ BARTHELEMY, (Auguste) et MERY, (Joseph), *Napoléon en Égypte, Waterloo et le fils de l'homme*/Illustrations par Bellangé et Vernet, Paris, Bourdin, 1834.

cet ouvrage, Hippolyte Bellangé fait montre d'un dessin assuré et documenté, en développant des schémas d'illustrations fondés sur la peinture officielle et la recherche d'un réalisme ethnographique.

L'épopée napoléonienne illustrée

Au début du XIX^e siècle, le marché de la presse et du livre illustré était devenu un nouveau débouché stratégique pour les artistes. Le perfectionnement des techniques de reproduction permettait de satisfaire la demande d'une clientèle bourgeoise de plus en plus avide de savoirs historiques. Cette demande nouvelle prenait racine à la fois dans les progrès de l'alphabétisation au sein de la population et le développement de l'apprentissage, à l'école d'une part, à l'université d'autre part. Ce perfectionnement technologique permit également d'ouvrir le marché à une clientèle de plus en plus large. Certains éditeurs profitèrent donc de ce contexte sociologique pour favoriser l'éclosion d'un nouveau marché économique. Peu à peu, les éditeurs se mirent à publier pour une élite bourgeoise tout en investissant dans la publication et la diffusion d'ouvrages de moins bonne qualité mais bon marché, les rendant ainsi accessibles à un public moins aisé. Cette entreprise de vulgarisation progressive de l'histoire s'accompagnait alors d'un recours de plus en plus fréquent à l'illustration. Afin de favoriser l'éclosion de ce nouveau marché, les éditeurs développèrent également de nouvelles stratégies de communication, basées sur des campagnes de publicité. Celles-ci prenaient forme via les journaux et les affiches. L'accroissement du nombre de titres et le développement de la publicité provoquèrent simultanément la montée des ventes et la chute des prix. La multiplication du nombre d'ouvrages eut également pour conséquence une forte hausse de la demande en main d'œuvre. Ces facteurs cumulés

expliquent pourquoi, au cours du XIX^e siècle, de nombreux artistes se virent de plus en plus sollicités pour collaborer à l'illustration de la presse.

Le choix d'Hippolyte Bellangé de pratiquer l'illustration simultanément à sa carrière de peintre ne constituait pas un cas isolé. Au contraire, pour un nombre grandissant d'artistes, l'illustration devenait de plus en plus souvent une activité parallèle. Dans son ouvrage sur le métier d'illustrateur, Philippe Kaenel souligne que la majeure partie des artistes français, actifs entre 1830 et 1880, avaient tôt ou tard produit des dessins destinés à la librairie⁴¹⁷. Horace Vernet, Auguste Raffet, ou encore Eugène Lami, avaient tous diversifié leurs activités artistiques. Ils étaient à la fois peintres, lithographes et illustrateurs. Horace Vernet, peintre officiel de Louis-Philippe, est un bon exemple de ces artistes aux multiples facettes. En complément de son travail de peintre et de graveur, il s'était spécialisé dans l'illustration de livres d'histoire contemporaine en traitant pour la presse des thématiques similaires à celles développées dans sa peinture d'histoire. Cette démarche était en fait caractéristique de la plupart des artistes qui s'étaient tournés vers l'illustration. Vernet fit donc de l'illustration de la période révolutionnaire et napoléonienne une nouvelle spécialité. Il illustra d'ailleurs avec Hippolyte Bellangé l'ouvrage *Napoléon en Egypte, Waterloo et le fils de l'homme* d'Auguste Barthelemy et Joseph Mery⁴¹⁸. Dans son étude, Philippe Kaenel décrit le développement de cette tendance au sein du monde artistique : « les artistes ont tendance à se spécialiser dans certains domaines afin de servir leurs intérêts et leurs ambitions à l'intérieur comme à l'extérieur du métier d'illustrateur »⁴¹⁹. Au XIX^e siècle, les artistes étaient nombreux à être dans ce cas de figure. Nous pouvons citer en exemple

⁴¹⁷ KAENEL, (Philippe), *Le métier d'illustrateur, 1830-1880, Rodolphe Topffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996, p.138.

⁴¹⁸ BARTHELEMY, (Auguste) et MERY, (Joseph), *Napoléon en Egypte, Waterloo et le fils de l'homme* /Illustrations par Hippolyte Bellangé et Hprace Vernet, Paris, Bourdin, 1834.

⁴¹⁹ KAENEL, (Philippe), *Op.cit.*, p.171.

Eugène Lami, que nous avons déjà évoqué plus haut. Peintre et aquarelliste de scènes de mœurs et de paysages, il se spécialisa dans le dessin de mode et de la vie parisienne. Cette démarche permettait aux artistes d'exposer leur talent et leurs sujets de prédilection à un public plus large.

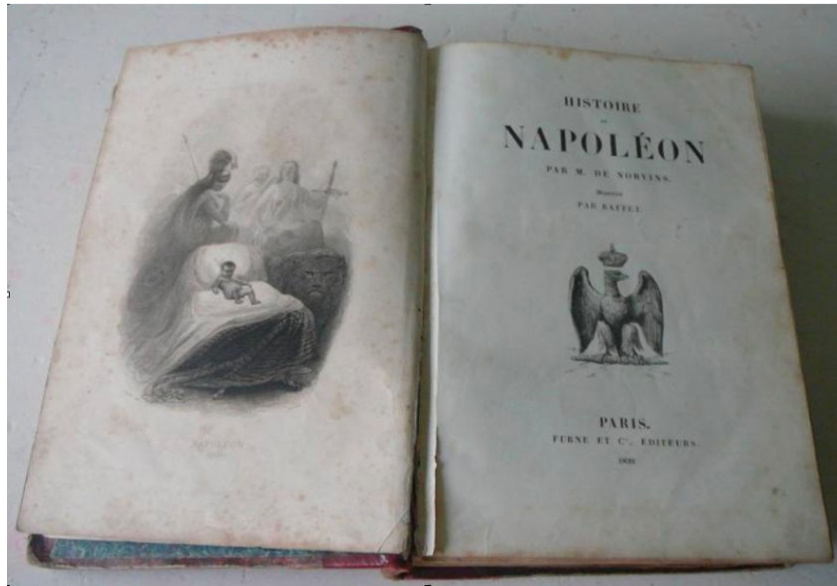


Fig.122 Norvins, *Histoire de Napoléon*, illustrations par Raffet, Paris, Furne, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France

Le recueil de poèmes *Napoléon en Egypte, Waterloo et le fils de l'homme* par Augustin Barthelémy et Joseph Méry, dans sa version illustrée de 1834, mise en scène et en images par Bellangé et Vernet, peut-être, quant à lui, considéré comme une référence dans l'iconographie populaire de l'expédition d'Egypte. Dès sa publication, l'ouvrage connut un succès considérable.

En 1828, il avait déjà été réédité dix fois. Dans les faits, les cent-dix gravures sur bois d'Hippolyte Bellangé et d'Horace Vernet réunissent une somme de

possibilités, réalistes principalement, mais aussi symboliques et légendaires, de l'illustration de la geste napoléonienne. Ils mettent simultanément en scène le grand homme, les armées, les peuples et le soldat. La variété des thèmes abordés, des tons adoptés, du commun au sublime, font de *Napoléon en Egypte, Waterloo et le fils de l'homme* l'un des témoignages illustrés les plus riches et complets de l'histoire de l'expédition d'Egypte. Cet ouvrage fut publié en 1828 par Auguste Barthélémy et Joseph Méry chez l'éditeur parisien Ambroise Dupont. Il regroupe trois textes en deux volumes. Ce poème en chant relate l'expédition d'Egypte de celui qui n'était encore que le général Bonaparte. Il est intéressant de noter qu'Ambroise Dupont fut aussi l'éditeur de *l'Histoire de Napoléon* par Norvins (fig.122), un ouvrage important dans la construction de la légende napoléonienne, dont le principal illustrateur était Auguste Raffet⁴²⁰.

Auguste Barthélémy et Joseph Méry étaient nés à Marseille. Après des études de droit, ils décidèrent tous deux d'aller chercher fortune à Paris. En 1825, Auguste Barthélémy s'était essayé à l'art de la poésie en composant une ode au sacre de Charles X. Jugeant cependant difficile de faire carrière dans la poésie officielle, il s'orienta, en collaboration avec Joseph Méry, vers l'art de la satire. Ensemble, ils publièrent pamphlets sur pamphlets, dans lesquels ils raillaient à la fois des royalistes ultras, des jésuites, des députés et même des ministres. Barthélémy et Méry apportèrent ensuite leur contribution à la légende napoléonienne en faisant paraître en 1828 le poème en huit chants *Napoléon en Egypte*. Cette même année, Auguste Barthélémy fut emprisonné et condamné à une amende pour la publication du *Fils de l'homme*, un poème relatant la vie du Duc de Reichstadt, fils de Napoléon. Quelques années plus tard, bien que gratifié d'une pension annuelle par la monarchie

⁴²⁰ FOU CART, (Bruno), « Raffet et l'inspiration napoléonienne » dans *Raffet, 1804-1860*, p.38-49 ; NORVINS, (Jacques-Marquet de Montbreton), *Histoire de Napoléon*, illustrations par Raffet, Paris, Furne, 1868.

de Juillet, l'auteur se retourna rapidement contre ce nouveau régime à partir de mars 1831 en lançant *La Némésis*, une satire hebdomadaire en vers. Cette publication fut brusquement interrompue à partir d'avril 1832 à cause du ralliement de l'auteur au parti de l'ordre. A partir de ce moment, malgré la publication d'une version française de *l'Enéide* (1835-1838) et l'annonce d'une *Nouvelle Némésis* (1844), les vers de Barthélémy et Méry ne rencontrèrent plus le succès populaire. Ceci se traduit par l'effacement progressif des deux artistes de la mémoire collective.

Le succès du poème *Napoléon en Egypte* avait cependant été immédiat et plusieurs éditions, non illustrées, se succédèrent jusqu'au rachat des droits par l'éditeur Perrotin. Pour l'illustration de la vingt-cinquième édition, parue en 1835, le choix de l'éditeur se porta sur Hippolyte Bellangé et Horace Vernet, alors connus pour leurs œuvres militaires. L'ouvrage réunit trois poèmes en chants sur l'expédition d'Egypte, la bataille de Waterloo et l'existence de l'aiglon. En format in-8°, il compte cent-dix dessins gravés sur bois. Selon l'ouvrage de Philippe Kaenel, 6000 francs furent payés à Hippolyte Bellangé pour ces dessins⁴²¹. La publication du livre s'accompagnait d'un nouveau concept éditorial, particulièrement en vogue à partir de 1830, qui consistait à offrir au lecteur la possibilité de transformer l'ouvrage selon ses souhaits. Il était ainsi possible pour l'amateur de transformer un texte nu en une édition illustrée agrémentée de planches lithographiques. Cette étape se faisait lors de la reliure du livre.

En 1842, les droits sur l'ouvrage furent rachetés par l'éditeur Ernest Bourdin, qui s'empressa d'adopter le même concept éditorial que son prédécesseur. Une affiche publicitaire de l'époque en rappelle les principes :

⁴²¹ KAENEL, (Philippe), *Op.cit.*, p.152.

« L'ouvrage complet forme un beau volume publié en quarante livraisons, dans le même format que *Le mémorial de Sainte-Hélène* et faisant suite à toutes les histoires de Napoléon illustrées, ornée de 400 gravures et de 46 grandes vignettes titrées séparément sur papier de Chine, dessinée par M. Horace Vernet et Hte Bellangé. Chaque livraison contient 8 ou 16 pages de texte et 3 ou 6 gravures. Prix de la

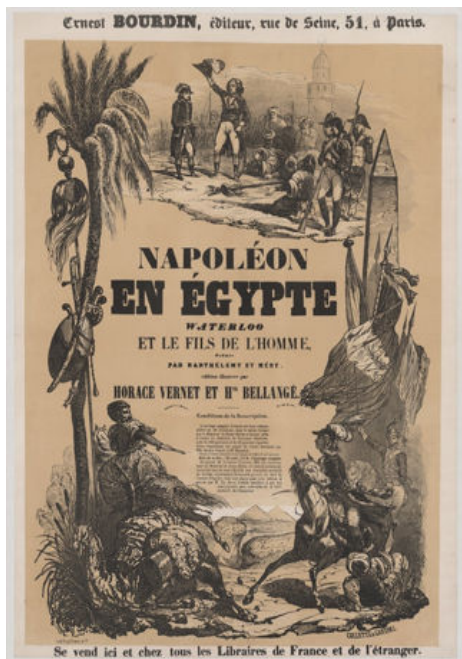


Fig.123 Affiche publicitaire pour l'ouvrage *Napoléon en Égypte, Waterloo et le fils de l'homme*, lithographie, 1842, Bourdin, Paris, Bibliothèque nationale de France

livraison : 30 cents ; 12 francs l'ouvrage complet. En payant 20 livraisons d'avance, MM le souscripteur au *Mémorial de Sainte-Hélène*, et ceux-là seulement recevront tout de suite GRATIS une très belle médaille en bronze représentant Bonaparte général en chef de l'armée d'Egypte, faite toute exprès pour cette édition et gravé par M. Ch.Bovy, l'artiste excellent à qui nos souscripteurs sont redevables de la belle médaille de l'Empereur ».

Le prix était fixé à douze francs et l'édition était rendue possible en échange d'une souscription (fig.123). A travers cet ouvrage, Hippolyte Bellangé s'était

une fois de plus adonné à la représentation de son sujet de prédilection : le mythe napoléonien. Notons que les dessins qu'il donna à cette occasion paraissent, avec le recul, singuliers et exceptionnels au sein de sa production. Les premières étapes de l'épopée napoléonienne, dont fait partie la campagne d'Égypte, ont effectivement été peu représentées par le peintre, la période d'après le sacre ayant été largement privilégiée.

À première vue, il est étonnant de constater que cette campagne, militairement si désastreuse, avait gardé un tel prestige dans l'imaginaire collectif. Débarquées le 1^{er} juillet à Alexandrie, les troupes françaises avaient subi l'épreuve de la traversée du désert avant d'affronter, le 21 juillet 1798, à la bataille des Pyramides, la cavalerie des mamelouks. La victoire leur ouvrit la route du Caire et assura la main mise sur le Delta du Nil. Accompagné par une équipe de chercheurs et d'artistes, Napoléon avait pris soin de faire en sorte que chaque détail de cette campagne exotique fût glorifié par l'image. Il avait scrupuleusement veillé à ce que l'abondance et la variété des regards soient associées dans l'iconographie de la campagne d'Égypte. Pour glorifier cette campagne, Napoléon Bonaparte utilisa trois niveaux de propagande : l'image populaire, l'œuvre documentaire (comme les chroniques de Dominique-Vivant-Denon⁴²²) et la grande peinture d'histoire. Tous les grands peintres de l'Empire, David, Girodet, Guérin et Gros, contribuèrent à la construction de l'iconographie de la campagne d'Égypte, sorte d'immense opération de propagande. Il s'agissait pour le général Bonaparte de faire oublier la défaite de l'escadre française en rade à Aboukir et la victoire anglaise, la perte du général Kléber, la reddition de Menou et le retour peu glorieux des troupes. Pour cela, le jeune général eut pour lui le génie de couvrir l'ensemble de l'expédition d'un voile prestigieux, tissé de conquêtes par les armes, de

⁴²² VIVANT-DENON, (Dominique), *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Paris, 1802.

découvertes artistiques, d'exploits scientifiques, le tout glorifié par les arts. De ce fait, au moment de la publication de l'ouvrage, il existait déjà une iconographie abondante et variée sur cette campagne militaire. Quelles motivations poussèrent alors Barthélemy et Méry à s'intéresser à cet épisode de l'épopée napoléonienne ?

Durant la première moitié du XIX^e siècle s'était développée en Europe une fascination envers l'Orient. Ces pays, alors parés de mystère, avaient tendance à éveiller en Occident de la curiosité mêlée à des interprétations souvent fantaisistes⁴²³. A la suite de la campagne d'Égypte notamment, écrivains, musiciens, architectes, peintres et ébénistes furent nombreux à se passionner pour ce pays, et commencèrent à intégrer des éléments artistiques inspirés de l'Égypte ancienne à leur esthétique personnelle. Il ne devenait pas rare alors qu'une nouvelle façade d'immeuble, un décor d'intérieur ou du mobilier fussent ornés de thèmes faisant référence à l'archéologie de l'Égypte antique. Dans ce nouveau contexte artistique, l'intérêt que portaient Barthélemy et Méry à l'expédition d'Égypte découlaient d'une tendance devenue courante. Pour de nombreux artistes, cette campagne militaire était l'occasion de nourrir leur fascination pour le mythe égyptien et d'intégrer ce thème exotique à leurs œuvres. Tous ces éléments aident à comprendre pourquoi les gravures de la campagne d'Égypte occupent une si grande place dans les livres d'histoire. Plus encore que la campagne d'Italie, celle d'Égypte semble avoir frappé

⁴²³ Les exemples d'œuvres imprégnées d'orientalisme sont nombreux, nous pouvons citer quelques exemples :

Littérature : HUGO, (Victor), *Les Orientales*, 1829 ; BALZAC, (Honoré de), *Une passion dans le désert*, 1830 ; NERVAL, (Gérard de), *Voyages en Orient*, 1851 ; GAUTHIER, (Théophile), *Le Roman de la momie*, 1857 ; FLAUBERT, (Gustave), *Salammbô*, 1862. Musique : David Félicien, *Le désert*, 1844. Peinture : DELACROIX, Eugène, *La mort de Sardanapale*, 1827, Paris, Musée du Louvre ; GÉRÔME, (Jean-Léon), *Marchand de peaux* (Le Caire), 1869, Collection particulière ; BENJAMIN-CONSTANT, (Jean-Joseph), *Odalisque*, 1870, Paris, musée d'Orsay etc.

l'imagination des vignettistes. Les sujets ayant trait à l'aventure égyptienne furent particulièrement prisés entre les années 1830 à 1840. Dans la nouvelle édition du *Napoléon en Egypte* de Barthélémy et Méry, Vernet, Raffet, Charlet, Jules David, mais surtout Bellangé fournirent un effort considérable pour illustrer chaque étape de cette campagne considérée par beaucoup comme mystérieuse. Chez tous les illustrateurs, l'iconographie de la campagne d'Egypte associe l'abondance et la variété des regards. De nombreux thèmes sont représentés : les thèmes scientifiques et culturels, à travers les ruines et monuments de l'Ancienne Egypte, les thèmes anecdotiques, à travers les difficultés physiques rencontrées par les soldats, sans oublier le thème de l'exotisme, à travers l'évocation des us et coutumes des habitants de cette Egypte à la fois inquiétante et captivante. Mais, de même que pour la campagne d'Italie, l'iconographie de la campagne d'Egypte se polarise avant tout sur le personnage de Napoléon.

Nous allons voir que le parti pris de ces illustrations était majoritairement celui de l'objectivité et du réalisme, malgré une démarche évidente de propagande et de mythification. Cette tendance est notamment visible dans la dixième illustration (fig.124) du chant 7 intitulé *La peste*. La comparaison avec le tableau de Gros du Salon de 1804 est significative. Ce dessin reprend la composition et l'iconographie du chef-d'œuvre de Gros, *Bonaparte visitant les Pestiférés de Jaffa* (fig.125). Les deux compositions représentent un épisode douloureux de la campagne d'Egypte. La peste s'était déclarée et avait décimé les rangs français. Le 11 mars 1799, Napoléon décida de rendre visite à la soixantaine de malades agonisant à l'hôpital de Jaffa afin de redonner courage aux soldats qui n'étaient pas encore atteints. Desgenettes, le médecin en chef de l'armée, rapporta les faits en ces termes :

« Après s'être occupé pendant plus d'une heure et demie de tous les

détails d'administration, il aide à soulever et à porter le cadavre d'un soldat dont les habits étaient souillés par l'ouverture d'un énorme bubon abcédé, méprisant ainsi les risques de contagion »⁴²⁴.

C'est cet épisode dont rend compte Gros dans sa toile présentée au Salon de 1804.

Ce chef d'œuvre contribue à donner à Bonaparte l'image d'un héros sacralisé. En approchant les soldats malades et contagieux, il est représenté à l'égal des rois thaumaturges qui soignaient les scrofuleux et les personnes atteintes des écrouelles. Le général vient de déganter sa main pour toucher et soutenir le malheureux condamné, il rend ainsi hommage aux soldats qui sacrifient leur vie pour le suivre dans ses projets politiques et militaires. Derrière lui, Desgenettes, le médecin en chef des armées, se cache le nez d'un mouchoir afin de ne pas être contaminé⁴²⁵. Ce tableau eut un succès considérable et devint rapidement une référence dans l'illustration cet épisode de l'histoire de la campagne d'Egypte. La représentation en gravure du même sujet, proposé par Bellangé, offre une composition et une iconographie si similaire à celle de Gros qu'il est impossible de ne pas y déceler l'inspiration puisée dans la toile de son maître. Cependant, un plus grand réalisme se dégage de la gravure de Bellangé. A la différence de Gros, Bellangé n'a pas cherché à masquer la crainte du médecin face à la maladie, ni n'a hésité à montrer les corps décharnés de ces soldats. Il est donc loin de l'idéalisation voulue par son maître. Nous le verrons, l'ombre du maître plane de manière omniprésente derrière les dessins de cet ouvrage.

⁴²⁴ CASALI, (Dimitri) et CHANTERANNE, (David), *Op.cit*, p. 36.

⁴²⁵ CASALI, (Dimitri) et CHANTERANNE, (David), *Op.cit.*, p.36.

La deuxième illustration (fig.126) du chant, intitulée *Les pyramides*, est tout aussi clairement inspirée de l'iconographie établie par Gros, qui fut le premier à avoir représenté cette scène et à l'avoir popularisé à travers une toile monumentale intitulée *La bataille des pyramides* (fig.127). Ce tableau a considérablement participé à la construction d'une iconographie populaire autour de la campagne d'Égypte. La gravure et la toile illustrent l'instant qui précède la bataille des pyramides, au moment où les six mille cavaliers de Mourad Bey se lancent à l'assaut des soldats français.



Fig.124 Hippolyte Bellangé, *Napoleon Bonaparte visitant les Pestiférés de Jaffa*, dans *Napoléon en Egypte*, Ernest Boudin, 1842, p.173, Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.125 Antoine-Jean Gros, *Napoleon Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

Au centre de la composition, le jeune général, monté sur un cheval blanc, harangue ses soldats en désignant du doigt les pyramides visibles en arrière-plan de la toile. Bonaparte s'apprête à prononcer cette fameuse phrase, passée à la postérité :

« Soldats, songez que du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplent »⁴²⁶.



Fig.126 Hippolyte Bellangé, Pyramide de Gizhé, dans BARTHELEMY, et MERY, *Napoléon en Egypte*,

Ernest Boudin, 1842, Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.127 Antoine-Jean Gros (1771-1835), *La Bataille des Pyramides*, 1810, Versailles, Château de Versailles

Quand l'occasion de se référer à une image très célèbre se présentait, Bellangé n'hésitait pas à s'en saisir. Cette approche est particulièrement visible dans cette illustration. Il ne cherchait pas à éviter les rapprochements avec les peintures iconiques du Premier Empire. Au contraire, il s'en nourrissait et s'en inspirait abondamment. Son souhait n'était sans doute pas de rivaliser avec Gros, David ou Girodet, mais plutôt de populariser encore davantage les schémas iconographiques développés par les grands maîtres. Cependant, Hippolyte Bellangé semble avoir voulu éviter toute pose ou schéma renvoyant à la première iconographie napoléonienne, c'est-à-dire celle que David avait demandé à ses élèves, dans laquelle la nudité et la dignité néoclassique devaient transparaître sous les vêtements contemporains. Si cette dignité néoclassique voulue par David ne transparaît donc pas dans les ouvrages illustrés par Hippolyte Bellangé, son Napoléon – contrairement à celui qu'il représente dans ses peintures – suit ici

⁴²⁶ Propos rapportés par le général Berthier. CASALI, (Dimitri), et CHANTERANNE, (David), *Ibid.*, p. 32.

toutes les grandes étapes de l'iconographie impériale, telles qu'elles avaient été définies par David, Gros, Gérard, ou Girodet. Celle-ci va du visage émacié du général des campagnes d'Italie et d'Égypte, en passant par le profil à l'antique du Premier Consul, jusqu'au visage rond et plein de l'Empereur⁴²⁷. Dans le poème *Napoléon en Egypte*, Bonaparte est représenté sous les traits d'un jeune général mince portant encore les cheveux longs. En revanche dans le poème *Waterloo*, Napoléon est représenté sous les traits, communément admis, de l'Empereur au corps et visage ronds, portant les cheveux courts.



Fig.128 Hippolyte Bellangé, Vignettes dans BARTHELEMY et MERY *Napoléon en Egypte*, Ernest Boudin, 1842, Paris, Bibliothèque nationale de France

Mises en images par Bellangé, *Napoléon en Egypte*, *Waterloo* et *Le fils de l'homme* de Barthelémy et Méry relatent également une histoire des sociétés civiles et militaires. Les vignettes (fig.128) qui ouvrent et ferment les chants racontent en miniature la vie journalière des armées, au cantonnement, en marche ou en campagne. Le combat n'est pas montré uniquement pendant la bataille, mais également avant et après, dans la gloire et la défaite, dans la grandeur et la misère. Tous les détails de la vie militaire sont représentés, de l'enthousiasme à la souffrance, de la gloire à l'horreur. Les troupes ennemies, aussi bien que les populations occupées, sont présentes dans ces vignettes.

⁴²⁷ FOUCAULT, (Bruno), « Charlet, premier et primaire imagier de la légende napoléonienne » dans *Charlet, aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845, ...Op.Cit.*, p.89.

Bellangé prend soin de décrire avec précision les types physiques et les costumes caractéristiques des peuples impliqués dans ces événements qui bouleversaient l'Europe bien qu'ayant lieu sur un autre continent. Pour illustrer cet ouvrage, Hippolyte Bellangé avait dû effectuer un travail d'enquête sur les événements de cette campagne, en consultant les bulletins officiels, les témoins, et en récupérant des uniformes et costumes orientaux. La démarche adoptée par Hippolyte Bellangé était en fait similaire à celle de nombreux peintres orientalistes. Cependant à la différence d'Eugène Delacroix qui s'intéressait beaucoup aux pays du nord de l'Afrique, comme le Maroc et l'Algérie, Bellangé ne s'était jamais rendu sur ce continent. Delacroix avait eu l'occasion de découvrir ce pays lors d'un voyage officiel, ordonné par Louis-Philippe entre fin janvier et juillet 1832.



Fig.129, Hippolyte Bellangé, *Repas au Caire*, in BARTHELEMY, et MERY *Napoléon en Egypte*, Ernest Boudin, 1842, Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.130 Eugène Delacroix (1798-1863), *Femmes d'Alger dans leurs appartement*, 1834, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

L'enjeu de ce voyage était d'apporter un message de paix à l'empereur du Maroc et aux Britanniques. De ce périple, Eugène Delacroix rapporte une autre vision de l'Orient, qu'il mit en image dans de nombreux dessins et aquarelles à l'iconographie profondément renouvelée. Les tenues et coutumes de ses mamelouks et de ses femmes du gynécée auront une influence décisive sur

un grand nombre d'artistes de la période romantique. Hippolyte Bellangé s'est-il inspiré des œuvres de Delacroix pour la création de son œuvre illustrée ? L'étude de certaines des gravures de cet ouvrage aurait tendance à rendre cette idée envisageable. Par exemple, cette influence semble transparaître de la quatrième illustration (fig.146) du chant cinquième, intitulée *Le Caire*. La scène illustre des soldats français dans un moment de repos partagés avec les habitants du Caire. Les costumes des mamelouks et des femmes montrent que Bellangé s'était



Fig.131 CHALAMELL (Augustin), *Histoire de Napoléon*, illustrations par Bellangé, Paris, Gustave Barba, 1851, Paris, Bibliothèque nationale de France

particulièrement documenté sur les mœurs et coutumes de l'Égypte. Les femmes sont représentées sous une morphologie similaire aux *Femmes d'Alger* de Delacroix (fig.129).

Quelques années plus tard, en 1851, Bellangé réalisa trente et une

illustrations pour l'ouvrage d'Augustin Challamel, *Histoire de Napoléon*⁴²⁸ (fig.130), publié chez l'éditeur Gustave Barba. Augustin Challamel était un historien français, auteur de nombreux ouvrages. Ses écrits étaient essentiellement des ouvrages de vulgarisation qui rencontrèrent un grand succès. Cette biographie de Napoléon Bonaparte est rythmée par six grandes périodes : *Général, Consul, Consul à vie, Empereur, l'Île d'Elbe et les Cent-Jours* et *Sainte-Hélène*. Au sein de ces parties s'ordonnent des chapitres, chacun illustrant un épisode fondateur du parcours du jeune Corse.



Fig.132 Hippolyte Bellangé, *Bonaparte sur le pont d'Arcole*, dans CHALAMELL (Augustin), *Histoire de Napoléon*, Paris, Gustave Barba, 1851, Paris, Bibliothèque nationale de France

L'ouvrage fait partie d'une série éditoriale nommée « Histoires populaires », qui avait pour vocation de créer un « panthéon populaire » de l'histoire dans le but de retracer et de rendre compte des grands événements contemporains. Hippolyte Bellangé illustra un autre ouvrage du même auteur pour cette série éditoriale en 1852 intitulé *L'histoire de la Révolution*.

Dans ces ouvrages, les illustrations d'Hippolyte Bellangé puisent de

⁴²⁸ CHALLAMEL, (Augustin), *Histoire de Napoléon*, Paris, Gustave Barba, 1851.

nouveau leur inspiration dans la peinture d'histoire. Cette démarche est visible dans l'illustration *Bonaparte traversant le pont d'Arcole* (fig.149). La gravure est construite à partir du portrait de Gros du général Bonaparte sur le Pont d'Arcole. Au printemps 1796, le jeune général des armées du Directoire trouvait face à lui l'Autriche, alliée au royaume de Piémont-Sardaigne. Après douze batailles et douze victoires pour les Français, Arcole fut le lieu où la situation était sur le point de basculer. Le 15 novembre, à la suite d'une terrible bataille, les Autrichiens repoussèrent les Français de l'autre côté du fleuve. Voyant ses soldats acculés sur le pont, le jeune général saisit un drapeau et s'élança en criant « Soldats, êtes-vous encore les vainqueurs de Lodi ? ». L'armée française, exaltée par ces paroles, finit par suivre le drapeau du général. Muiron, fidèle aide de camp et ami de Napoléon, comprenant que ce dernier allait à la mort, lui fit un rempart de son corps. Il fut alors frappé d'une balle en plein cœur. A la vue de cette scène, les Français, ivres de fureur, repoussèrent les Autrichiens de l'autre côté du fleuve⁴²⁹. Ceci est la manière dont cette scène fut racontée par Bonaparte, faisant de lui-même un digne héros de la République, puisqu'il n'avait pas hésité à braver la mort pour la sauver. L'accent était mis sur le mythe du héros. Pour illustrer cette scène, Hippolyte Bellangé décide de reprendre cette anecdote légendaire.

Dans l'ouvrage de Challamel, il prend clairement le parti de mettre l'accent sur ce mythe du héros. Nous pouvons également remarquer qu'une nouvelle fois, Hippolyte Bellangé ne cherche pas à contourner les comparaisons avec des images très célèbres. Par exemple, en ce qui concerne le sacre de l'Empereur, il reprend en partie l'instantanéité fixée par David. Cependant, la belle triangulation associant Napoléon à Joséphine par l'intermédiaire de la couronne, comme le vieux Horace et ses fils, a disparu. En effet, Hippolyte

⁴²⁹ CASALI, (Dimitri) et CHANTERANNE, (David), *Op.cit.*,p.22.

Bellangé fait le choix de représenter l'Empereur en train de se couronner (fig.134). Le style personnel de Bellangé se développe au sein de cet ouvrage. Il fait le choix d'illustrer des scènes particulièrement connues, comme le sacre ou le pont d'Arcole, mais également des scènes moins populaires et plus intimistes, montrant le souverain dans son quotidien. *Napoléon et Alexandre au théâtre d'Erfurth* en est un exemple, ou encore l'annonce du divorce entre Napoléon et Joséphine (fig.136). Pour cette dernière scène, Hippolyte Bellangé n'a pas fait le choix de représenter la fameuse Joséphine évanouie après l'annonce de son divorce⁴³⁰. Bien que ce soit cette dernière image qui se soit imposée dans l'iconographie populaire, Hippolyte Bellangé représente au contraire un couple visiblement accablé, mais unis face à l'adversité, comme le suggère la main de Napoléon posée sur celle de Joséphine. Cet ouvrage avait donc pour vocation de tenter de restituer l'histoire de Napoléon Bonaparte par une suite d'images fortes que le lecteur était appelé à parcourir en feuilletant les pages. Ces ouvrages illustrés renouvelaient l'apprentissage de l'histoire en la rendant plus attrayante. Cette méthode peut être mise en parallèle avec la méthode initiée au musée historique de Louis-Philippe à Versailles, qui consistait à exposer les tableaux de façon chronologique et à présenter l'histoire de France comme un grand livre d'images.

⁴³⁰ La fameuse scène de l'évanouissement de Joséphine se déroule aux Tuileries le 30 novembre, trois jours après qu'Hortense ait informé sa mère de la décision de l'empereur. Napoléon en sort profondément troublé.



Fig.134 Hippolyte Bellangé, *Le Sacre de l'Empereur*, dans CHALAMELL (Augustin), *Histoire de Napoléon*, Paris, Gustave Barba, 1851, Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig.135 Jacques-Louis David, *Le Sacre de Napoléon*, 1804, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre



Fig.136 Hippolyte Bellangé, *Divorce de Napoleon et Napoleon et Alexandre au théâtre*, dans CHALAMELL (Augustin), *Histoire de Napoléon*, Paris, Gustave Barba, 1851, Paris, Bibliothèque nationale de France

La Révolution française illustrée

L'autre thème récurrent dans l'œuvre illustrée de Bellangé est la Révolution française, un sujet qu'il abordait déjà régulièrement en peinture. Dès la Restauration, la Révolution française était non seulement un sujet d'étude privilégié par les historiens, mais aussi un nouveau mythe dont les artistes, les critiques et les théoriciens de l'art se pressèrent de s'emparer. A partir de 1830, la Révolution, considérée comme la naissance de la France moderne,



Fig. 137 CHALAMELL (Augustin), *Histoire de la Révolution*, illustrations by Bellangé, Paris, Gustave Barba, 1851, Paris, Bibliothèque nationale de France

était récupérée dans le but de légitimer un régime ou celui d'inculquer une morale patriotique. C'est sous la monarchie de Juillet que se formèrent les mythes révolutionnaires, ceux imposés par le pouvoir d'un côté, et ceux diffusés par l'opposition de l'autre. Dans le choix des grands hommes et des événements, il y avait cependant des évolutions.

Ce thème fut repris dans *l'Histoire de la Révolution* d'Augustin

Challamel,⁴³¹ publié par Barba en 1852 dans la collection *Histoires populaires*. Cet ouvrage, qui compte 31 illustrations, dont la plupart sont signées de Bellangé, est présenté sur le même modèle que *l'Histoire de Napoléon*. Il est construit d'époques chronologiques qui rendent compte de l'histoire révolutionnaire de manière claire et pédagogique. Chaque partie est illustrée par des vignettes, qui reprennent les temps forts de la Révolution et les grands actes des personnages ayant marqué le mouvement révolutionnaire par leurs décisions, comme *Robespierre accusé*, *L'arrestation de Charlotte Cordet* (fig.140) ou *Le triomphe de Marat* (fig.138). La Révolution fut perçue comme le passage à une ère nouvelle, une crise décisive de l'histoire nationale qui allait inaugurer l'histoire contemporaine, ponctuant de ses grands moments la marche héroïque du peuple vers la liberté et l'abolition des privilèges. Au lendemain du 10 août 1792, d'importants changements politiques se profilaient. Face aux Girondins se dressait la Montagne, dont les chefs, Robespierre, Danton, Marat, siégeaient désormais à la Convention. Les Girondins s'incarnèrent, quant à eux, comme groupe politique sous la Législative, autour des élus du département de la Gironde : Ducos, Gensonné, Roland, Grangeneuve, Guadet... Après la chute des Girondins, c'est la Montagne qui prit le pouvoir et dirigea le pays pendant l'année la plus critique de la Révolution. Elle enraya l'inflation désastreuse, nourrit et approvisionna les armées et, fait non négligeable, sauva la France de l'invasion et de la défaite. Ses principaux meneurs étaient d'ailleurs trois élus de Paris : Danton, Marat et Robespierre, assistés d'hommes comme Desmoulins, Fabre d'Eglantine, Saint-Just, Couthon ou Collot d'Herbois⁴³².

Ce bref rappel montre qu'il manquait quelque chose d'essentiel aux

⁴³¹ CHALLAMEL, (Augustin), *Histoire de la Révolution/ Illustrations* d'Hippolyte Bellangé, Paris, Barba, 1852.

⁴³² HOULD, (Claudette) dir., *La Révolution par la gravure, les tableaux historiques de la révolution française une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe, 1791-1817*, (Vizille, musée de la Révolution française, juin à novembre 2002), Paris, réunion des musées nationaux, 2014.

Girondins pour occuper une place plus importante dans l'iconographie révolutionnaire : des individus dotés d'une forte personnalité. Bien qu'actifs, l'histoire populaire les accusait de ne pas avoir su incarner la Révolution. Parmi eux, aucun Danton, aucun Robespierre. La quantité des illustrations faisant la part belle aux Montagnards dans les livres d'histoire reflète cette lecture de l'histoire, de même que le nombre de gravures relatives, en particulier, aux figures de Marat et de Danton, est nettement supérieur à celles représentant les Girondins. Les images de Marat et de Robespierre firent leur première apparition dans *Histoire populaire de la Révolution française* de Risson, en 1831, suivi de celle de Danton dans *la France militaire* d'Abel Hugo, en 1833. La défense du territoire, avec l'épisode de l'appel et du départ des volontaires sur fond de Marseillaise, était un thème constant depuis la monarchie de Juillet. C'était en effet par l'intermédiaire du sentiment national que l'on pouvait faire accepter les événements révolutionnaires et l'idée d'un prolongement des valeurs de 1789. Célébrer les trois couleurs, l'enthousiasme national et l'unité devenait une arme contre ceux qui invoquaient le spectre de la guillotine. Ceci explique pourquoi ce sujet fut choisi pour illustrer la couverture de l'ouvrage (fig.137). Dans cet ouvrage, les images se focalisent clairement sur les personnages de Marat et de Robespierre. En revanche, Danton n'y apparaît qu'une seule fois, au moment de son procès, lorsqu'il affirme qu'il aimerait mieux être guillotiné que guillotineur.

La représentation du *Triomphe de Marat* (fig.138) de Bellangé pour *l'Histoire de la Révolution* diffère du tableau de Louis-Léopold Boilly qui traite le même sujet, peint sous la Révolution (fig.139). Le sujet est assez simple : Marat accusé par la Convention d'être hostile aux Girondins, est acquitté par le tribunal révolutionnaire et porté en triomphe par le peuple. Dans ce tableau, Boilly a su créer l'image du peuple, un mélange parfait de types, dans lequel les différences sociales sont modulées ou noyées dans la masse. Au centre

du côté droit, un groupe élégamment vêtu s'avance. Il est composé de deux femmes, d'un enfant en costume militaire et d'un adolescent portant une version sophistiquée des vêtements des sans-culottes. Partant de ce groupe élégant, la foule recule à droite et à gauche, et change d'aspect. A droite, des femmes sans-culottes se mêlent aux militaires de tous grades, officiers, simples soldats, gardes nationaux, vétérans. Le centre est dominé par les civils, tous gesticulent avec énergie : un Marseillais avec son immense redingote, un sans-culotte, un bourgeois parisien, un ouvrier. Placé en arrière-plan, un groupe de trois révolutionnaires suscite donc la fascination de l'ensemble de la population.



Fig.138 Hippolyte Bellangé, *Robespierre, Marat and Charlotte Corday*, in CHALAMELL (Augustin), *Histoire de la Révolution*, Paris, Gustave Barba, 1851

Fig.139 Louis Léopold Boilly (1761-1845), *Le triomphe de Marat*, 1794, huile sur toile, Lille, Palais des Beaux-arts

L'illustration de Bellangé sur ce thème est très différente de la version de Boilly. Le peuple qui célèbre l'acquittement de Marat après son procès devant le Tribunal révolutionnaire n'est plus l'image d'une foule idéalisée, au sein de laquelle toutes les classes sociales se mêlent, en fêtant de manière paisible la victoire de leur héros. La gravure de Bellangé pourrait plutôt correspondre au stéréotype de la légende noire. Il s'agit uniquement de femmes

des halles et de sans-culottes armés, vulgaires et violents. Quelques-uns de ces hommes ont placé Marat sur leurs épaules.

Un autre sujet a attiré l'attention des artistes : la mort de Marat. Après avoir été traduit devant le Tribunal révolutionnaire en avril 1792 par les Girondins, Marat participa activement à leur chute et cet acte politique provoqua indirectement sa propre mort. Le 13 juillet 1793, Charlotte Corday, une jeune aristocrate normande, le poignarda à son domicile afin de venger les Girondins proscrits⁴³³. Il est intéressant de remarquer que cet assassinat concentra presque toute la production iconographique autour du personnage. Mais tandis que David avait glorifié Marat mort dans sa baignoire, en tant que martyr de la Révolution, c'est pourtant Charlotte Corday qui triompha dans l'iconographie du XIX^e siècle.

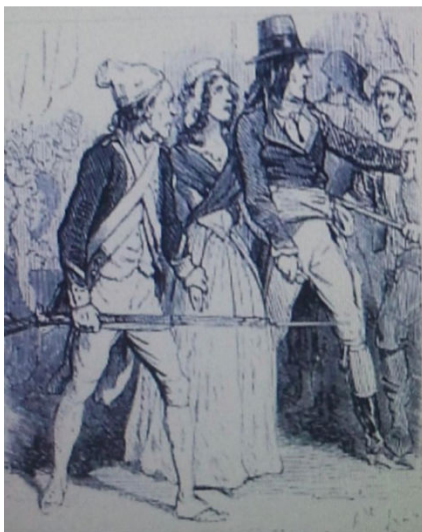


Fig.140 Hippolyte Bellangé, *Charlotte Cordet arrêtée*, dessin gravé sur acier, dans CHALAMELL (Augustin), *Histoire de la Révolution*, Paris, Gustave Barba, 1851.

Fig.141 Henri Scheffer (1798-1862), *Charlotte Corday*, 1831, huile sur toile, Musée de Grenoble

⁴³³ MAZEAU, (Guillaume), *Corday contre Marat. Deux siècles d'images*, Versailles, Artlys, 2009 ; DETERVILLE, (Philippe), *De la Normandie à Paris... Charlotte Corday. Itinéraire d'une courte vie*. Orep éditions, 2006.

Parmi les personnages révolutionnaires remis au goût du jour sous la monarchie de Juillet, Charlotte Corday était, sans doute, la personnalité qui avait le plus intéressé les peintres et les écrivains de cette époque. Parmi eux, Lamartine s'enthousiasmait pour « *l'ange des assassinats* » dans son *Histoire des Girondins*⁴³⁴, ou encore Michelet, qui consacrait deux chapitres à Charlotte Corday dans *ses Femmes de la Révolution*⁴³⁵. Plutôt que l'austère Marat, Charlotte Corday, dont la beauté et le calme avaient paru « sublimes » aux témoins de son supplice, devint un thème privilégié pour les peintres d'histoire du XIX^e siècle. En transformant son geste meurtrier en acte héroïque et patriotique, et à cause de sa douceur, de sa beauté et de sa vertu, elle incarna, aux yeux des artistes, une victime de la liberté, une nouvelle Judith. Ce parallèle avec l'héroïne juive fut fréquemment établi, aussi bien par les historiens que par les romanciers, notamment Dumas ou Nodier. Autour de ces productions se construisit un véritable mythe Charlotte Corday. Bellangé grava l'héroïne calme, tandis qu'elle était entraînée par la foule, après le meurtre. Opposée à des visages grimaçants, elle devenait une figure de fermeté et de sérénité. Nous pouvons bien-sûr rapprocher cette illustration du tableau d'Ary Scheffer sur le même sujet (fig.141).

Outre la représentation de l'histoire révolutionnaire et napoléonienne, Hippolyte Bellangé avait participé à l'illustration d'ouvrages sur les costumes militaires et les mœurs populaires. Entre 1840 et 1842, Hippolyte Bellangé donna plusieurs dessins pour *Les Français peints par eux-mêmes*⁴³⁶. L'ouvrage est une sorte d'encyclopédie en neuf volumes offrant une description socio-picturale de la France, où chaque type social et chaque profession est

⁴³⁴ LAMARTINE, (Alphonse de), *Histoire des Girondins*, Paris, Furne, 1848.

⁴³⁵ MICHELET, (Jules), *Les femmes de la Révolution*, Paris, Adolphe Delahays, 1854.

⁴³⁶ Voir Annexe 8 « Les ouvrages illustrés », p.544.

décrit avec précision et humour. « Ces volumes ne forment pas seulement un bel ouvrage il représente également un important témoignage de l'élément réaliste inhérent au Romantisme et donc de la continuité entre le mouvement romantique et le réalisme »⁴³⁷. L'intérêt de Bellangé pour l'illustration n'avait en rien atténué sa notoriété en tant que peintre d'histoire. Au contraire, cela lui permit de gagner une plus grande popularité auprès de ses contemporains.

⁴³⁷ LE MEN, (Ségolène), *Les Français peints par eux-mêmes, panorama social du XIX^e siècle*, (Paris, Musée d'Orsay, mars-juin 1993), cat. expo., Paris, Réunions des Musées Nationaux.

Des soldats en séries, un rendu véridique ou idéalisé ?

Hippolyte Bellangé naquit le 16 février 1800 à Paris, au moment où Bonaparte, premier consul et général de l'armée, s'apprêtait à traverser les Alpes pour envahir l'Italie. L'enfant avait tout juste quatre ans au moment du sacre de Napoléon en 1804, et moins de quinze ans à la chute définitive de l'Empereur, à l'issue des Cent-Jours. L'artiste avait donc passé son enfance à admirer les soldats, qu'il voyait parader dans les rues de la capitale au lendemain des victoires de la Grande Armée. De ces souvenirs, il avait retenu tous les détails. Ce sens de l'observation allait lui permettre de reproduire fidèlement, dans des séries de gravures, les soldats de cette armée française qu'il avait tant de fois admirée. De plus, la fréquentation de l'atelier de Jean-Antoine Gros, peintre des victoires napoléoniennes, l'amitié de Charlet, chantre du soldat de l'Empire et les relations qu'il entretenait avec d'anciens soldats de l'armée impériale, faisait d'Hippolyte Bellangé un parfait connaisseur du milieu militaire et des tenues des soldats. Les détails des uniformes étaient vus, notés et reproduits avec exactitude dans des séries de planches illustrées qui font de lui un témoin sûr et indispensable pour la connaissance de l'armée du XIX^e siècle. Elles sont des œuvres de référence, auxquelles les passionnés d'histoire, les spécialistes d'uniformes ou les collectionneurs de petits soldats, peuvent se référer encore aujourd'hui.



Fig.142 Hippolyte Bellangé *Grenadier à pied (Garde Royale) grande tenue de ville*, 1828-1831, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig.143 Hippolyte Bellangé, *Dragon Garde royale Grande tenue d'hiver*, 1828- 1831, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig.144 Hippolyte Bellangé, *Maréchal de France*, 1828-1831, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig.145 Hippolyte Bellangé, *Fusilier Régiments Suisses (Garde Royale) en grande tenue d'Été*, 1828-1831, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

« *Des soldats de plomb* » en gravure

En ce milieu de XIX^e siècle, les ouvrages qui prenaient l'armée pour sujet étaient innombrables et étaient bien souvent le pain quotidien pour de nombreux d'artistes. Nicolas-Toussaint Charlet ou Auguste Raffet participèrent eux aussi à l'illustration de ce type d'ouvrages⁴³⁸. Dès 1824, Hippolyte Bellangé se mit à illustrer de nombreux ouvrages : *Uniformes de l'armée française de 1815 jusqu'à ce jour*⁴³⁹, *Histoire de l'empereur Napoléon*⁴⁴⁰ ou *Histoire de l'armée et de tous les régiments depuis les premiers temps de la Monarchie française jusqu'à nos jours*⁴⁴¹. Tous trois étaient devenus des références en matière de connaissance de l'armée française de ce XIX^e siècle. A partir de cette œuvre gravée, l'artiste dresse un inventaire complet de l'armée. En effet, aucun régiment n'échappe à l'œil méticuleux de ce passionné d'uniformes militaires. Nous pouvons prendre pour preuve, la commande d'une centaine de planches lithographiques, en couleurs, des costumes de l'armée du Roi, par l'éditeur Gihaut. Cette suite fourmille de précisions sur les tenues portées par les hommes de l'infanterie de ligne et de l'infanterie légère de l'armée royale. Tous sont là, du *Grenadier à pied* (fig.142) en grande tenue de ville, au superbe *Dragon* (fig.143) en grande tenue d'hiver et au plus haut de la hiérarchie militaire, après le Roi lui-même, le *Maréchal de France* (fig.144). Nous pouvons même y trouver le *Fusilier des Régiments Suisses (Garde Royale) en grande tenue d'Été*, (fig.145) reconnaissable à son uniforme de couleur blanche et

⁴³⁸ BENOIT, (Christian), « Charlet ou l'éternel soldat de Napoléon » dans *Op.cit.*, pp.98-115 ; « Raffet et les uniformes de la vérité à la réalité » dans *Op.cit.* p.134-141.

⁴³⁹ BELLANGE, (Joseph Louis Hippolyte), *Uniformes de l'armée française de 1815 jusqu'à ce jour*, Paris, Gihaut frères, 1824.

⁴⁴⁰ LAURENT, (P.-M.), *Histoire de l'Empereur Napoléon*, illustré de 500 vignettes par Horace Vernet, types et costumes militaires par Hippolyte Bellangé, portraits dessinés par Français, Paris, Paulin et le chevalier, 1849.

⁴⁴¹ PASCAL, (Adrien), *Histoire de l'armée et de tous les régiments depuis les premiers temps de la monarchie française jusqu'à nos jours*, Paris Dutertre, 1860.

rouge. Sous la Restauration, les Bourbons faisaient effectivement appel à des troupes suisses. Entre 1815 et 1830, elles formaient d'ailleurs deux des huit régiments d'infanterie inclus dans la Garde Royale. Il s'agissait de régiments, qui étaient uniquement composés par des Suisses. Ils pouvaient être considérés comme les successeurs des anciens Gardes suisses.

Il semble que l'artiste ait passé en revue, comme pouvait le faire l'Empereur, toutes les catégories de l'armée, avec un intérêt pour les plus prestigieuses unités, comme la garde impériale. Cette revue passe du *Fusilier grenadier* (fig.147) en grande tenue, au *Grenadier à cheval* (fig.148), ou au *Prince Joachim Murat* (fig.149) monté sur un superbe cheval. Toutes les unités sont représentées, même celles qui avaient été rattachées, après la naissance de l'Empire, à la garde impériale, tel le *Grenadier à pied (Garde impériale), 3^e régiment Hollandais* (fig.150), qui porte la tenue blanche distinguée de cramoisi. Le régiment hollandais avait été incorporé, sous le nom de 3^e régiment hollandais, après l'annexion du pays à l'Empire le 13 juillet 1810. Bellangé représente également *Le sapeur de génie* (fig.151) de la ville de Paris, bataillon créé sous le patronage de Napoléon Bonaparte par le décret du 18 septembre 1811⁴⁴². Cette série des types de la Grande Armée in 8°, gravée sur bois et coloriée au pinceau fut éditée par Dubochet en 1844. La série fut reprise dans *l'Histoire de l'Empereur Napoléon* par Laurent et enfin dans un catalogue publié en Allemagne, *Die Soldaten des franzos Republiku. des Kaiserreichs*⁴⁴³. Sur ces gravures, Bellangé reprenait une technique ancienne, la gravure sur bois, et renouvelait la technique par l'élan donné à ses dessins de soldats.

⁴⁴² PIGEARD, (Alain), *Op.cit*, 2000.

⁴⁴³ BELLANGE, (Joseph Louis Hippolyte), *Die Soldaten des franzos Republiku. des Kaiserreichs*, Lpz, 1844.

L'œuvre gravée de Bellangé illustre en grande partie des types et uniformes militaires de l'armée française. Quelles étaient les références de l'artiste pour rendre compte de manière aussi détaillée des uniformes ? Cette question est d'autant plus pertinente que l'artiste n'avait suivi que peu de fois l'armée en campagne ou en exercice : en 1832, lors du siège d'Anvers, où il se rendit avec certains de ses amis, comme Eugène Lami, Ary Sheffer, Charlet et Raffet⁴⁴⁴, et au camp de Compiègne, dont une aquarelle (fig.146) témoigne de la présence du peintre sur les lieux.



Fig.146 bis Hippolyte Bellangé, *Au camp de Compiègne*, entre 1836 et 1841, aquarelle, Collection particulière

En ce qui concerne le siège d'Anvers, une lettre de Raffet adressée à Béraldi, datée du 10 novembre 1891, mentionne que son père avait assisté au siège d'Anvers « avec Charlet, Bellangé et Eugène Lami ⁴⁴⁵ ». La lithographie *Les affaires de Belgique* de l'album lithographique de 1833, est un autre témoignage du passage de Bellangé à Anvers. Ces lieux furent l'occasion pour l'artiste, plus habitué à voir la garde royale et les autres unités au sein de la capitale parisienne, d'étudier l'armée en action. Il convient de préciser que, contrairement au dessin, la pratique de la gravure se faisait en atelier. Les

⁴⁴⁴ROBICHON, (François), « Raffet chroniqueur des sièges d'Anvers et de Rome » dans *Raffet,...Op.cit.*, p.72.

⁴⁴⁵LADOUE, (Pierre), « Un peintre de l'épopée française », dans *Raffet,...Op.Cit.*, p.44.

innombrables esquisses tracées par Bellangé lui servaient donc d'aide-mémoire pour retrouver une expression ou un geste. Cependant, ces esquisses ne devaient pas suffire, comme le montre la présence dans son atelier de vieux habits militaires, de casques et d'armures de fantassin. En effet, dans les inventaires de déménagement et de décès sont mentionnés : la présence d'« *un beau casque à double visière de la fin du XIX^e siècle*⁴⁴⁶ », et « *des armes françaises et étrangères*⁴⁴⁷ ». Ces objets permettaient au peintre de dessiner de la manière la plus fidèle possible les accessoires et les outils des soldats, et de procéder ainsi à des mises en scène lui permettant de trouver l'attitude juste lorsqu'il dessine sur la pierre lithographique.

L'artiste avait également pu se référer aux textes réglementaires sur les uniformes militaires, qui définissaient de façon stricte les tenues portées par les soldats. Ainsi, comme l'énonce Christian Benoît, l'histoire de l'uniforme pourrait être simple et de lecture facile, si les règlements n'étaient pas constamment détournés. L'historien rappelle alors que les sommes souvent trop maigres allouées à l'Armée, ainsi que et les nombreux changements politiques, obligeaient souvent fréquemment les soldats à porter d'anciens effets retirés du service jusqu'à l'écoulement complet des stocks. De plus, les règles d'administration en vigueur jusqu'à l'aube de la Troisième République confiaient aux corps de troupe le soin de faire fabriquer leurs uniformes selon des modèles types, à partir de ressources du commerce local. Il est aisé d'imaginer la différence qui pouvait exister entre les uniformes confectionnés par deux unités de la Grande Armée, l'une en Pologne, l'autre en Espagne⁴⁴⁸. Même si

⁴⁴⁶ Catalogue de tableaux anciens et modernes, dessins, ébauches, études, croquis, grand nombre de lithographies, gravures encadrées et en feuilles, meubles anciens, quelques armes, plâtres, toiles etc provenant de l'atelier de M. Hte BELLANGE, ex conservateur du musée de Rouen, et dont la vente pour cause de départ, aura lieu par ministère du commissaire-Priseur, à Rouen, rue du champ-des-Oiseaux, n°55, le lundi 20 juin 1853, à midi précis, Rouen, D.Brière, 1853, p.8.

⁴⁴⁷ *Catalogue de la vente qui aura lieu, par suite du décès de HIPPE BELLANGE*, Hôtel drouot Salle n°8, Paris, J.Claye, 1867, p.47.

⁴⁴⁸ BENOIT, (Christian), « Raffet et les uniformes, de la vérité à la réalité », dans *Op.cit.*,p.134.

les règlements étaient régulièrement battus en brèche, ils demeuraient tout de même des sources indispensables pour des artistes comme Hippolyte Bellangé.



Fig.147 Hippolyte Bellangé, *Fusillier grenadier*, 1844, gravure sur acier, Bibliothèque nationale de France



Fig.148 Hippolyte Bellangé, *Grenadier à cheval*, 1844, gravure sur acier, Bibliothèque nationale de France



Fig.149 Hippolyte Bellangé, *Prince Joachim Murat*, 1844, gravure sur acier, Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig.150 Hippolyte Bellangé, *le Grenadier à pied (Garde Impériale), 3e régiment Hollandais*, 1844, gravure sur acier, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



Fig.151 Hippolyte Bellangé, *sapeur de génie*, 1844, gravure sur acier, Paris, Bibliothèque Nationale de France

Quand cela était possible, l'artiste faisait lui-même poser d'anciens soldats, comme le prouvent les planches lithographiques *Tambour* et *Tambour-major des grenadiers à pied* (fig.152) et *Tambour-major et Tambour des grenadiers à pied* (fig.153), qui représentent le militaire Jean Nicolas Sénot, ancien tambour-major de la Garde impériale. Comme nous avons pu le voir précédemment, Hippolyte Bellangé possédait de nombreux liens amicaux avec d'anciens militaires. Ces amis étaient en fait les principaux acquéreurs de son œuvre. Il est possible de citer en exemples le lieutenant-général Comte Dupont ou le lieutenant-colonel Joseph-Felix Le Blanc de La Combe. Ceux-ci, comme en témoignent certaines lettres adressées à Bellangé, n'hésitaient pas à lui faire des remarques concernant ces tableaux, afin qu'il les exécutât au plus



Fig.152 Hippolyte Bellangé, *Tambour et Tambour-major des grenadiers à pied*, s.d., gravure sur bois, Paris, Bibliothèque nationale de France



Fig.153 Hippolyte Bellangé, *Tambour-major et Tambour des grenadiers à pied*, s.d., lithographie, Paris, Bibliothèque Nationale de France

près de leurs témoignages et d'une certaine réalité. Les relations et l'environnement d'Hippolyte Bellangé permettaient donc au graveur de produire des dessins lithographiques particulièrement réalistes. Ils sont, pour l'historien ou l'amateur, des témoignages sûrs et indispensables pour la connaissance de l'armée de cette période.

Un soldat idéal

Si les uniformes des soldats de Bellangé sont d'une flagrante fidélité, en est-il de même concernant la stature et la physionomie de ces hommes ? A cette question, il semble que l'exactitude ne fût pas l'ambition de Bellangé. Les séries de soldats de Bellangé sont analogues et les hommes qu'il dessine semblent tout droit sortis d'un même moule. Sous le pinceau d'Hippolyte Bellangé, les soldats sont tous des hommes d'âge mûr, forts, bien bâtis, aux visages autoritaires et impassibles. Ces soldats correspondent à l'idée que chacun se fait de ces hommes qui avaient traversé et fait trembler l'Europe. Ils incarnaient ces hommes faits, aux visages sévères et aux regards impénétrables, ces vieux moustachus grognons que l'Empereur surnomma grognards. « *Grognards* » est le surnom que Napoléon donna aux grenadiers de la garde, au moment de Noël 1806, quand ils piétinaient dans le froid extrême des terres de Russie. Suite à cet épisode, les soldats de la Grande Armée entrèrent dans la légende. La dureté, le courage et le malheur de ces hommes symbolisent toute une armée. Mais, dans la réalité, la majorité des soldats de Napoléon n'était pas identifiables à ces grognards et ne correspondait pas à l'image que l'illustrateur en donne.

Au fur et à mesure que les guerres passaient et que ces hommes tombaient sur les champs de batailles, les combattants étaient de moins en moins semblables aux représentations d'Hippolyte Bellangé. Ils étaient surtout composés de jeunes hommes. Nous pouvons penser aux conscrits appelés sous les drapeaux pour cinq ans par la loi Jourdan-Delbrel du 19 fructidor an V (5 septembre 1798). A la veille de la fin de l'Empire, les recrues avaient alors plus souvent l'allure des Marie-Louise, surnom donné aux 120 000 conscrits français des classes 1814 et 1815, appelées par le sénatus-

consulte du 9 octobre 1813 de l'impératrice-régente Marie-Louise⁴⁴⁹. De ce fait, quand les hommes arrivaient au service, ils étaient le plus souvent encore imberbes ou presque. Dans un article récent, Alain Pigeard réfute l'idée d'assimiler des Marie-Louise à de jeunes adolescents levés à la fin de l'Empire⁴⁵⁰. Si, pour lui, il s'agit d'un mythe tenace (et erroné) de l'épopée napoléonienne, il n'en demeure pas moins que les dernières années du règne de Napoléon furent marquées par une certaine jeunesse au sein de ses troupes militaires. Certaines lithographies tirées des albums de Bellangé témoignent de cette réalité. Ainsi, dans certaines d'entre-elles, des recrues aux allures juvéniles s'initient au métier de soldat. Si Bellangé représente cette réalité dans les *Albums lithographiques*, il ne semble pas avoir souhaité l'évoquer dans ses inventaires des *Uniformes de l'armée française*. Au sein de ce type d'ouvrage, le lecteur découvre le dessin d'un soldat idéalisé, une sorte de mannequin militaire, un peu à l'image de ce qui peut être représenté aujourd'hui dans nos revues de mode.

Les soldats de Bellangé ne sont pas représentatifs, dans leur stature et leur physionomie, de ce que l'on connaît des combattants de l'armée impériale. Cependant l'artiste rend compte de leurs uniformes de manière détaillée et vraisemblable. De ces gravures transparaissent le panache et la bravoure de ces hommes, qui avaient gagné tant de victoires et participé au rayonnement et à la gloire de la France.

⁴⁴⁹ FRANCE, (Anatole), *Vies littéraires*, tome 2, 1890, p.182.

⁴⁵⁰ PIGEARD, (Alain), « *Les Marie-Louise de Napoléon, mythe ou réalité ?* » dans *Historia*, n°827, novembre 2015.

Rencontres et collaborations avec la presse illustrée

Le 10 décembre 1830 fut proclamée la loi sur la liberté de la presse. Cette mesure eut pour conséquence le « boom » de la caricature politique. A cette même période, les premiers numéros d'un nouvel hebdomadaire nommé *La Silhouette* venaient d'être tirés. Le concept éditorial de ce nouveau journal, imaginé par Henri Monnier et Honoré de Balzac fit date dans l'histoire de la presse illustrée. L'enjeu de ce projet était de créer une synergie entre le texte et l'image. Pour parvenir à un tel résultat, Monnier et Balzac durent réussir à associer journalistes et illustrateurs. À l'image des autres organes de presse, les journaux satiriques allaient être tenus de s'adapter aux contraintes de l'écriture collective et périodique. Si l'enjeu était sensiblement le même que celui de l'illustration d'ouvrages, créer une dynamique entre texte et image, en revanche le temps dédié à la conception était foncièrement différent. Les caractéristiques de la presse illustrée demandaient des coûts et des temps extrêmement réduits par rapport aux ouvrages illustrés. Les auteurs et les illustrateurs étaient donc le plus souvent soumis à des délais de production très courts et se devaient de répondre à une immédiate actualité. Hippolyte Bellangé, Nicolas-Toussaint Charlet, Eugène Lami, ou encore Jean-Jacques Grandville, étaient de ceux qui contribuèrent à la naissance de la presse illustrée en donnant de nombreux dessins pour des journaux lithographiques comme *la Silhouette*, *La Caricature*, ou *L'Artiste*. À une époque où plus de la moitié de la population ne savait ni lire, ni écrire, l'image revêtait une grande importance comme vecteur idéologique. A la différence de Charlet qui, dès ses premières caricatures, se montra prompt à critiquer la monarchie restaurée, préparant par là même les esprits à se séparer de la branche aînée des

Bourbons⁴⁵¹, Bellangé choisit de ne révéler aucune prise de position idéologique et esthétique aussi radicale à travers la presse. Par ailleurs, nous verrons qu'il se détourna même très rapidement de cette activité. Nous pouvons déjà noter qu'il n'exécuta, durant son séjour normand, que quelques dessins pour la *Revue de Rouen*. Henri Béraldi note qu' « à partir de ce moment, il se voua à peu près entièrement à la peinture et ne pris plus que rarement le crayon lithographique »⁴⁵². Face à la censure de 1835, Hippolyte Bellangé préféra sans doute réserver son dessin pour l'illustration d'ouvrages. L'étude de ce corpus iconographique, certes restreint, et pour cause, permet tout de même de mettre en lumière un fait essentiel concernant l'esthétique de l'artiste, le style si caractéristique de ses figures peintes puise directement ses sources dans l'art de la gravure.

La Silhouette, La Caricature, L'Artiste

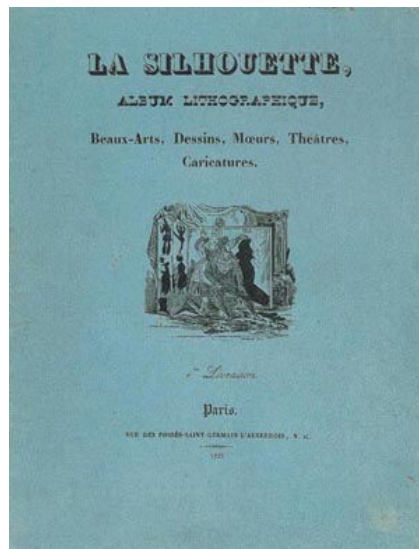


Fig.154 *La Silhouette*, couverture du premier recueil, 24 décembre 1829.
Paris, Bibliothèque nationale de France.

⁴⁵¹ BOUDON, (Jacques-Olivier), « Caricature et politique à la l'époque de la monarchie constitutionnelle » dans *Charlet ...Op.cit.*, pp.74-85.

⁴⁵² BERALDI, (Henri), *Op.cit.*, p.20.

En France, la presse satirique fut la première famille de journaux à avoir intégré le dessin comme une composante de la fabrication de son discours. Les premiers journaux satiriques se développèrent à partir de la Révolution française et posèrent les bases d'un concept éditorial original et cohérent. Il était fondé sur une mécanique discursive du langage et des procédés textuels. Pendant ses quarante premières années, la presse satirique française n'avait utilisé le dessin que de manière très marginale : celui-ci ne constituait qu'une « simple galanterie du journal à ses abonnés »⁴⁵³. *Les Actes des apôtres*, nés en 1789 sous la plume d'écrivains monarchiens, parmi lesquels nous pourrions citer Antoine de Rivarol, ou le vicomte de Mirabeau, s'étaient inscrits dans la tradition du « bel esprit » en privilégiant l'écrit. Ils proposaient une fois par volume, c'est-à-dire tous les trente numéros, un dessin qui n'avait pas toujours de prétention satirique et demeurait à l'écart de la construction de leur discours. Ce n'est que vingt-cinq ans plus tard, que nous trouvons dans le journal *Le Nain jaune* une présence beaucoup plus régulière de l'illustration. Cependant, la censure exerçait par le gouvernement contraignit les auteurs à rapidement abandonné cette initiative. Dans le même temps, d'autres tentatives d'associer texte et dessin au sein de la presse se virent également condamnées à l'initiative éphémère. *Les Annales du ridicule*, *Le Miroir* ou encore *la Foudre* ne purent intégrer l'illustration que dans quelques numéros. Il fallut attendre les dernières années de la Restauration pour voir véritablement s'immiscer le dessin dans cette mécanique satirique.

L'illustration se heurtait aussi à des obstacles techniques. La presse et la caricature avaient eu beau cohabiter chez les imprimeurs et les marchands d'estampes, elles n'avaient jamais dialogué ensemble, se heurtant alors à des obstacles techniques. A la fin des années 1820, la gravure nécessitait un temps

⁴⁵³ *Encyclopédie des gens du monde*, Librairie de Treuttel et Würtz, tome 4, 1834, p. 737.

beaucoup plus long que ne l'exigeait la publication des textes de périodiques. Ce décalage ne permettait pas d'associer le dessin à la mécanique discursive construite par les textes. Ce ne fut qu'à partir de juin 1816 – date de la découverte de la technique lithographique par Godefroy Engelmann – que ce rapprochement entre texte et image fut possible, grâce à une plus grande rapidité d'exécution des dessins gravés. Si, dans un premier temps, l'illustration se conformait généralement aux procédures induites par le texte, par la suite, elle eut très vite tendance à imposer ses propres modes de fonctionnement, jusqu'à donner une toute nouvelle dimension au discours satirique.



Fig.155 Hippolyte Bellangé, « Déjeunez avec le classique et dînez avec le romantique, il y a de fort bonnes choses à manger dans les deux écoles... », Paris, Bibliothèque nationale de France

La première tentative en ce sens revint à deux imprimeurs-lithographes, Victor Ratier et Sylvestre-Nicolas Durier. Ensemble, ils avaient fondé l'hebdomadaire *La Silhouette*, sous-titré *Album lithographique : Beaux-arts, dessins, mœurs, théâtres, caricatures*. Il parut pour la première fois le 24 décembre 1829 à Paris. Outre les deux imprimeurs, le périodique bénéficia du

soutien de personnalités comme Emile de Girardin et Charles Philipon⁴⁵⁴, ainsi que du soutien artistique de certains auteurs littéraires comme Honoré de Balzac ou Henri Monnier. Comme nous l'avons annoncé plus haut, l'originalité de cet hebdomadaire satirique résidait dans l'importance accordée aux lithographies : deux dessins pour huit pages de texte⁴⁵⁵. Ce projet éditorial, élaboré par les deux écrivains, envisageait de créer une véritable osmose entre textes et images pour parvenir à la construction d'un nouvel objet littéraire.

« Nous avons vu jusqu'à présent fort peu d'hommes de lettres s'adonner à la peinture, et fort peu de peintres s'occuper de littérature ; pourquoi, puisque les études et les observations sont les mêmes, ne pas s'exercer dans les deux genres ? »⁴⁵⁶.

Pour parvenir à leur fin, les deux collaborateurs s'entourèrent alors d'une équipe de jeunes illustrateurs, parmi lesquels se trouvaient Bellangé, Charlet, Déveria, Johannot, Gavarni, Traviès, ou encore Grandville. Les premiers numéros traitaient de divers thèmes esthétiques, comme par exemple le débat entre les Classiques et les Romantiques, mis en dessin par Hippolyte Bellangé : « *Déjeunez avec le classique et dînez avec le romantique, il y a de fort bonnes choses à manger dans les deux écoles...* » (fig.155)⁴⁵⁷, ou la question du rapport de la bourgeoisie à l'art. La critique littéraire était également très présente à travers diverses chroniques et autres comptes rendus rédigés sur

⁴⁵⁴ Charles Philipon (1800 -1862) était un dessinateur, lithographe, journaliste, directeur de journaux. Il s'associa avec le dessinateur Grandville à la création du journal *La Silhouette* (1829) dans lequel il fut rédacteur et dessinateur. La même année, il a aussi créé avec son gendre Gabriel Aubert la maison d'édition Aubert, une boutique d'estampes située à Paris Passage Véro-Dodat et qui a très vite acquis le quasi-monopole du marché de la caricature. Il a ensuite créé les journaux *La Caricature* (1830) et *le Charivari* (1832).

⁴⁵⁵ *La Silhouette* paraît sous 52 livraisons, ce qui fait un total de 103 dessins.

⁴⁵⁶ MONNIER, (Henri), « Scènes populaires dessinées à la plume », cité par CHOLLET, (Roland), *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p.186.

⁴⁵⁷ *La Silhouette*, vol. I, livre 12. A la vue d'un jeune artiste qui s'approche il se lève avec empressement, et semble en accepter une invitation en faisant cette judicieuse réflexion : « *Déjeunez avec le classique et dînez avec le romantique, il y a de fort bonnes choses à manger dans les deux écoles...* »

un ton incisif. La visée satirique s'exprimait pleinement dans les nombreuses esquisses de mœurs ou « physiologies » qui parsemaient le journal.

À l'approche de la Révolution de Juillet, *La Silhouette* adopta une attitude hostile envers le gouvernement de Polignac. Ce bouleversement de la ligne éditoriale eut pour conséquence de doter la satire d'une tournure de plus en plus politique. Le premier avril 1830 parut une gravure sur bois non signée, représentant Charles X en jésuite. Le dessin, sous forme d'affront, était l'oeuvre de Philipon. Le numéro fut immédiatement saisi et la justice condamna le responsable du journal à six mois de prison et 100 francs d'amende pour « délit d'outrage à la personne du Roi ».



Fig.156 Charles, Philipon, *Louis-Philippe métamorphosé en poire*, dans la *Caricature*, 1831, Paris,

Bibliothèque nationale de France.

Bien qu'il fût l'archétype des journaux de caricatures du XIX^e siècle, *La Silhouette* connut pourtant une existence éphémère. Il s'éteignit en janvier 1831 sans avoir pu mener son ambition à terme. Le flambeau fut alors repris par *La Caricature*. Le journal avait été lancé en novembre 1830 par Charles Philipon, qui avait récupéré l'ensemble du concept et une bonne partie de l'équipe des auteurs et des illustrateurs de *La Silhouette*, comme

Balzac, Bellangé, Charlet, Traviers, Monnier et Grandville⁴⁵⁸. Dès sa parution, l'hebdomadaire mena un combat contre le pouvoir de Louis Philippe. Après avoir travesti Louis-Philippe en jésuite, Philipon réitéra l'affront en le grimant en poire. Cette nouvelle attaque en règle perpétrée par le directeur du périodique, apparut pour la première fois dans *La Caricature* du 21 novembre 1831 (fig.156). Honoré Daumier et Jean-Jacques Grandville, en particulier, contribuèrent ensuite à propager cette image au gré des événements liés à la politique pratiquée par le roi et son « gouvernement du juste-milieu ».

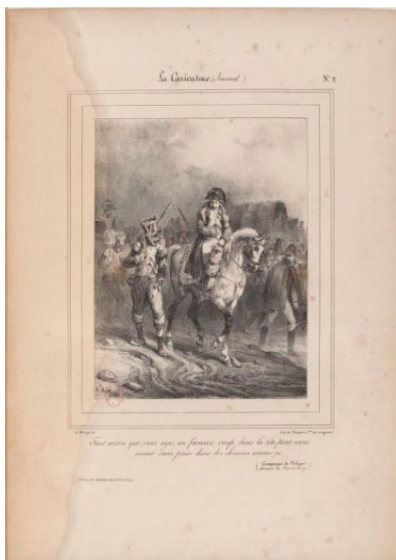


Fig.157 Hippolyte Bellangé, *Faut encore que vous ayez un fameux coup dans la tête pour nous mener, sans pain, dans des chemins comme ça* dans *La Caricature*, 4 novembre 1830,

Paris, Bibliothèque nationale de France

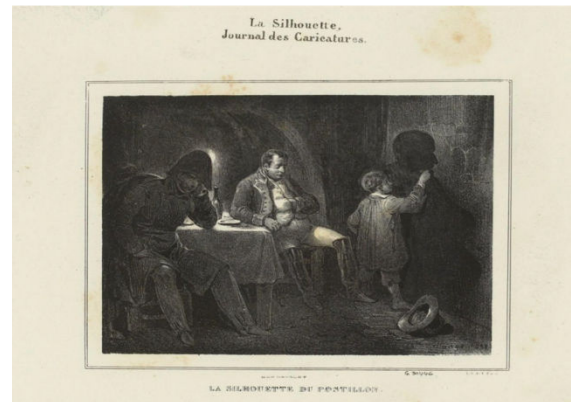


Fig.158 Hippolyte Bellangé, *La silhouette du postillon* dans *la Silhouette*, 1830,

Paris, Bibliothèque nationale de France

Au cours de ses cinq années d'activité, *La Caricature* avait réalisé avec succès cette introduction du dessin dans la mécanique satirique, secondée dans son effort, à partir de 1832, par le lancement du *Charivari*, fondé lui aussi par Philipon. L'illustration fut introduite cette fois au rythme d' « un nouveau dessin chaque jour ». Néanmoins, ces deux journaux n'occupaient pas

⁴⁵⁸ CHOLET, (Roland), *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p.654.

tout l'espace de la satire, *Le Corsaire*, *Le Figaro*, *La Glaneuse*, *Les Cancans*, *Le Revenant*, *Brid'Oison* fournissaient aussi leur part de travail au moyen du texte exclusivement. Ces périodiques satiriques avaient collectivement lancé « une campagne de l'irrespect » contre la toute jeune monarchie de Juillet en construisant un discours commun extrêmement agressif et efficace, dans lequel le dessin avait pris une place considérable. Face à ces attaques, le gouvernement de Louis-Philippe avait très rapidement pris des mesures restrictives envers cette nouvelle forme de presse. En butte aux interdictions de la censure royale et autres procès intentés par le pouvoir, Philipon fonda l'Association pour la liberté de la presse. Cependant, cette initiative ne suffit pas à assurer la survie du journal. En septembre 1835, *La Caricature* cessa provisoirement de paraître suite à la promulgation des lois de censure. Il ne reparut qu'en 1838 sous le titre *La Caricature provisoire*. Au sein de cette nouvelle mouture, la satire politique avait été remplacée par les études de mœurs et la satire sociale. Nous pouvons noter qu'en 1843, le journal fut absorbé par *Le Charivari* un autre journal tenu par Charles Philipon.

Tandis que Philipon et Grandville s'étaient montrés très critique envers la monarchie de Juillet grâce à leurs dessins, en revanche, Hippolyte Bellangé ne s'aventura jamais vers ce genre de caricature. Dès le début de sa collaboration avec *La Caricature*, il avait préféré se spécialiser dans la satire de mœurs sociales et dans l'illustration de la geste napoléonienne. Le premier dessin que Bellangé donna au journal mettait en scène la figure de l'Empereur. Sur un chemin de Pologne, un soldat s'adresse à Napoléon : « *Faut encore que vous ayez un fameux coup dans la tête pour nous mener, sans pain, dans des chemins comme ça* » (fig.157). La scène, qui n'a rien de critique envers la politique militariste de l'Empereur, souligne le dévouement légendaire des soldats de cette Grande Armée envers leur général. Quelques temps auparavant, Hippolyte Bellangé avait donné au journal *La Silhouette* une autre scène

drolatique en rapport avec la figure de Napoléon. La scène montre un jeune garçon sur le mur d'une auberge en train de croquer le profil de l'Empereur (fig.158). Une fois de plus, Hippolyte Bellangé mettait en scène la légende dorée napoléonienne.



Fig.159 Hippolyte Bellangé, *Le Mouvement. Impatient – Trop pressé. Le Juste-Milieu – honnête homme. Propriétaire- Ordre public. Peureux. La Résistance. Ganache – Carlisle – Henriquinquiste – Lampiste*, dans *la Caricature*, 5 mai 1831, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Hippolyte Bellangé pouvait aussi se montrer critique envers certaines classes sociales structurant la société : « *Le Mouvement. Impatient – Trop pressé. Le Juste-Milieu – honnête homme. Propriétaire- Ordre public. Peureux. La Résistance. Ganache – Carlisle – Henriquinquiste – Lampiste* » (fig.159).

Dans cette lithographie, Hippolyte Bellangé met en scène la figure du bourgeois-libéral et du voltigeur. Sur le plan physique, le voltigeur est un vieillard, reconnaissable à sa perruque, à ses culottes et ses bas qui accentuent ses jambes étiques, à ses escarpins et à son bicorne. Tous ces attributs dressent le portrait d'un homme du XVIII^e siècle inquiet de l'évolution de la société. À ce voltigeur, Bellangé oppose la figure du libéral, à laquelle il

s'identifiait plus volontiers en ce début de Restauration. Deux libéraux sont mis en scène, dont l'un porte sous le bras un ouvrage, peut-être un Voltaire ou un Rousseau. Il est aussi repérable grâce à son allure svelte. L'autre personnage est un bourgeois, repérable à son pantalon, à son manteau, son haut-de-forme et à son embonpoint. Nous le voyons, si suite aux lois de censure de 1835 dirigées contre les images satiriques, tous les illustrateurs de la *Caricature* se virent contraints de se tourner vers l'illustration et la charge sociale, Hippolyte Bellangé n'en fut nullement affecté puisqu'il s'était entièrement voué à ce type de charge sociale. Il n'en demeure pas moins qu'à partir de ce moment, l'artiste délaissa le pinceau lithographique. Hippolyte Bellangé ne voulait sans doute pas se mettre en disgrâce envers le gouvernement.

Un style, deux techniques



Fig.160 Hippolyte Bellangé, Leclère dans *la Revue de Rouen*, 1833,
Paris, Bibliothèque nationale de France

Durant son séjour à Rouen, Hippolyte Bellangé ne publia que quelques lithographies dans *la Revue de Rouen*, un hebdomadaire local qui avait eu son heure de notoriété et de succès. Les cours d'auberges et les paysans normands devinrent les thèmes privilégiés par l'artiste. Arrêtons-nous un moment sur la physionomie et les visages des figures de ses lithographies. Cet arrêt permet d'observer une interpénétration esthétique entre les dessins gravés et sa

peinture de genre. Le visage déformé et grimaçant d'un *Leclère* (fig.160) se retrouve dans un grand nombre de ses figures peintes ou aquarelées. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que bon nombre de ses sujets étaient, dans un premier temps, visibles en lithographies et servaient ensuite de base à la composition de tableau. La robuste barbière dans *Entrez vieux crocodile...il y a de l'eau chaude* est également mise en scène dans *Le barbier du pays de Caux* (fig.66). En outre, le peintre reprenait les codes de la caricature dans certaines de ses scènes de genre. C'est particulièrement le cas, dans *Déjeuner champêtre* (fig.84) et *Le salut d'adieu* (fig.80).

Dans ces compositions, Hippolyte Bellangé cherche à susciter le rire auprès de son spectateur en utilisant les ressorts comiques des diverses situations. Nous l'avons vu, Hippolyte Bellangé avait débuté sa carrière par la production de lithographies. L'analyse des schémas iconographique et stylistique permettent de voir que les caractéristiques techniques et esthétiques de cette méthode de gravure avaient profondément marqué son style au point qu'il ne réussit jamais à s'en détacher.

QUATRIÈME PARTIE. CARRIÈRE, RÉCEPTION, STYLE D'UN PEINTRE D'HISTOIRE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET ET LE SECOND EMPIRE

Au début de sa carrière, Hippolyte Bellangé connut une situation matérielle précaire, cependant celle-ci s'améliora rapidement, grâce en particulier aux commandes et aux achats émanant des gouvernements successifs. De Louis-Philippe à Napoléon III, l'artiste conserva un soutien indéfectible de la part de l'État. Un appui qu'il devait à un réseau d'amis bien en cours. Ce « réseau » lui permit d'obtenir, tout au long de sa carrière, de prestigieuses commandes, particulièrement bien rémunérées. Un décor qui nous emmène bien loin de l'idée réductrice et romanesque de l'histoire de l'art, qui consiste à penser que les artistes sont des êtres associables, incapables d'avoir des préoccupations matérielles, trop occuper qu'ils sont dans la conception de leur art. La carrière artistique peut certes, impliquer une situation précaire angoissante moralement, mais elle est loin de provoquer inéluctablement la marginalité ou l'absence d'altruisme. La coupure volontaire d'un artiste avec les milieux sociaux, professionnels et institutionnels de son époque est en définitive un phénomène récent et ponctuel. Le mythe de « l'artiste maudit », souvent identifié, à tort, avec le romantisme contribue au développement de cette notion. Pourtant, ce mythe ne concerne qu'une infime partie de la population de la communauté artistique. Depuis de nombreuses années, les historiens d'art ont parfaitement rendu compte des liens complexes établis par les artistes avec les cercles économiques qui les font vivre. Voici pourquoi, l'étude du comportement « commercial » d'Hippolyte Bellangé face à ses partenaires professionnels – amateurs, marchands, commanditaires publics et critiques – n'a rien d'iconoclaste. Au contraire, cette étude va nous permettre d'apporter des réponses précises à certains des choix esthétiques de l'artiste.

Sous le Second Empire, Hippolyte Bellangé semble avoir été beaucoup moins sollicité par l'État, pour palier à cette perte financière, le relais est assuré par une clientèle privée de la plus grande diversité, comprenant des amateurs, des collectionneurs privés aussi bien français, qu'étrangers et des marchands. L'analyse de ses activités lucratives permet de saisir les nouvelles dynamiques marchandes et carriéristes à l'œuvre dans les cercles artistiques au milieu du XIX^e siècle. Des évolutions marchandes misent en marche depuis les bouleversements multiples du monde de l'art sous la Révolution⁴⁵⁹. Ainsi, bien avant les impressionnistes, Hippolyte Bellangé et d'autres de ses contemporains se durent d'assumer une nouvelle forme de dépendance vis à vis de chacun de leurs commanditaires⁴⁶⁰. Cette étude sociologique se doit d'être complétée par une analyse des principaux critiques de son œuvre. Elle est un élément de plus pour comprendre pourquoi Hippolyte Bellangé est passé du statut d'artiste reconnu à celui d'inconnu.

⁴⁵⁹ LAFONT, (Anne), « Les stratégies marchandes des élèves de David pendant la Révolution », dans PRETI-HAMARD, (Monica) et SENECHAL, (Philippe) (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp.113-129.

⁴⁶⁰ Pour plus d'informations sur les nouvelles dynamiques marchandes et carriéristes au cours du XIX^e siècle : MARTIN-FUGIER, (Anne), *Op.cit.*, 2008 ; WHITE, Harrison et Cynthia, *la carrière des peintres du XIX^e siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, « *Canvases and careers : institutional change in the French painting world* », Paris, Flammarion, 1991.

CHAPITRE I : La reconnaissance officielle

Les commandes pour le musée historique de Versailles, l'histoire vue par la monarchie de Juillet

Le succès d'Hippolyte Bellangé au Salon durant la Restauration avait fait de lui un peintre reconnu et apprécié du public et des critiques. Cette popularité se confirma sous la monarchie de Juillet. Le gouvernement avait commandé de nombreuses toiles destinées à compléter les collections du musée historique de Versailles. Avant de nous plonger dans l'analyse des œuvres d'Hippolyte Bellangé pour le musée de Versailles, il est nécessaire de se questionner sur les enjeux et la vocation de ce musée imaginé par le roi Louis-Philippe. En devenant roi, sous le nom de Louis-Philippe I^{er}, le nouveau monarque s'était fait attribuer le château de Versailles sur sa liste civile. Depuis la Révolution, la demeure de Louis XIV vivait au rythme des événements et des bouleversements politiques. Sous la Restauration, Louis XVIII et Charles X avaient su tirer cette leçon de la Révolution. En évitant de séjourner à Versailles, ils contournaient le risque de réveiller une mémoire collective encore trop brûlante et récente. Cette situation avait pour conséquence de laisser à l'abandon l'immense demeure royale. Alors que le palais commençait à tomber en ruines, Louis-Philippe eut alors l'idée de lui redonner vie en le transformant en un musée de l'Histoire de France.

Le musée de Versailles de Louis-Philippe

Constituer un musée historique pour Versailles était le grand dessein de Louis-Philippe. Il s'y attela peu après son arrivée au pouvoir, en 1830. A travers ce musée, le roi désirait fédérer les français autour des batailles fondatrices de la nation. Le projet fut construit comme une véritable démonstration politique. En transformant l'ancien palais des rois en instrument de fierté civique, Louis-Philippe souhaitait rassembler les Français autour d'un projet fondateur et fédérateur. Dans un rapport du 8 août 1833, pour la première fois, était mentionné par écrit la volonté de Louis-Philippe de faire de Versailles un immense musée. Ce dernier devait réunir « tous les souvenirs historiques nationaux qu'il appartient aux arts de perpétuer »⁴⁶¹. Ce projet vit donc le jour cette année-là, officialisé par une déclaration parue dans *Le Moniteur* du 5 septembre 1833 : « Ce bel édifice, qui atteste avec tant d'éclat et la grandeur et la splendeur de la couronne, que le vœu de la nation vous a appelé à porter.... »⁴⁶². Le roi, au lendemain des soulèvements de juillet 1830, réhabilitait donc le château de Versailles dans le but de le transformer en instrument de sa politique de réconciliation nationale. Au sein de cette structure, le roi tenta de rassembler, par l'intermédiaire des arts, toutes les tendances politiques. « Restaurer, embellir Versailles, changer sa destination, faire de la demeure d'un roi le temple de la gloire d'un peuple, n'était-ce déjà pas une immense entreprise ? »⁴⁶³. Faire du château un centre d'éducation populaire, en appeler à la conscience de la nation en l'amenant à se rassembler autour d'un projet, ne pouvait avoir qu'une seule signification : renforcer l'autorité et le prestige

⁴⁶¹ Citation du Rapport de Nepveu, du 8 août 1833 dans GAEHTGENS, *Op.cit.*, p.61. Ouvrage de référence sur la construction du musée historique de Versailles par la monarchie de Juillet.

⁴⁶² GAEHTGENS, (Thomas W.), *Op.Cit*, p.62.

⁴⁶³ LABORDE, (Alexandre de), *Versailles ancien et moderne*, Paris, Schneider et Langrand, 1841, p.359.

du nouveau souverain régnant⁴⁶⁴.

La construction de ce musée fut un chantier considérable. Pour preuve, à l'origine, son ouverture était prévue le 1^{er} mai 1834 mais l'ambitieux projet imposa au roi et à son administration de reculer la date d'ouverture à 1837. Le musée retraçait l'histoire de France à travers une succession chronologique de tableaux représentant les hauts faits militaires ayant construit la nation française. Le visiteur se voyait alors confronté à une histoire de France en grand format, à la manière d'un manuel scolaire. Le projet était dédié « à toutes les gloires de France », une devise que le roi avait fait graver sur les deux pavillons encadrant la cour royale du château. Au cours d'un long parcours muséographique, le visiteur pouvait découvrir les figures de Charlemagne, Philippe-Auguste, Henri IV, Louis XIV, Napoléon et Louis-Philippe rassemblées dans un projet commun, celui de l'émergence de la gloire de la nation française. L'heure n'était donc plus au « ils n'ont rien oublié, ils n'ont rien appris »⁴⁶⁵, qui stigmatisait les émigrés de la première Restauration. De fait, symboliquement, ce qui relevait naguère du fait du prince, servait désormais à édifier la geste nationale. Ainsi, le roi des Français envoyait un message politique clair : par ce musée, il souhaitait rassembler toutes les tendances politiques de la nation.

Les galeries historiques du musée de Versailles étaient constituées d'œuvres provenant de l'ancienne collection royale, soit environ un millier de tableaux et plusieurs centaines de sculptures. Le musée avait également été enrichi par des œuvres spécialement réalisées pour le musée. Entre 1833 et 1837, le gouvernement de Louis-Philippe constitua un fond inédit d'œuvres

⁴⁶⁴ GAEHTGENS, (Thomas W.), *Op.cit.*, p.10.

⁴⁶⁵ Le mot est attribué à Talleyrand. Il figure dans la proclamation à l'armée de Napoléon débarquant à golfe-Juan, le 1 mars 1815, qui ouvre les Cent-Jours. Citation tirée de DELAPLANCHE, (Jérôme) et SANSON, (Axel), *Op.cit.*, p.158.

d'art, qui rassemblait environ 3000 peintures, copiées sur des œuvres existantes ou créées de toutes pièces, ainsi que de nombreux monuments, statues et bustes. En tout, près de 5500 œuvres étaient ainsi exposées dans ce vaste musée. Pour l'élaboration de ce projet, Louis-Philippe était conseillé par différents historiens, comme Trognon, aidé de ses confrères Guizot, Thiers, Michelet, Vatout et Cailleux. Par exemple, Cailleux était responsable de la distribution des commandes aux artistes⁴⁶⁶. La majeure partie des collections de ce musée était constituée de tableaux de batailles. Il faut bien comprendre qu'en élaborant ce musée, l'intention de Louis-Philippe n'était pas de construire un musée de chefs-d'œuvre, mais plutôt de définir une histoire nationale à travers le choix des sujets et leur traitement.

Le musée s'étendait sur l'ensemble du château. Les grands appartements du roi et de la reine, au premier étage, recevaient les œuvres historiques du XVII^e siècle, en particulier celles de Van der Meulen. La galerie des glaces était conservée dans son état originel. Au rez-de-chaussée de ce même corps central, les appartements du dauphin, de la dauphine, de Mesdames, de Marie-Antoinette et du capitaine des gardes, furent profondément remaniés pour abriter les salles des maréchaux, des amiraux, des connétables, des guerriers célèbres et des rois de France. Les deux ailes du nord et du midi furent entièrement remaniées et aménagées pour recevoir au nord, sur deux étages, les œuvres illustrant l'histoire de France dans sa globalité depuis le Moyen Âge ; au midi, en rez-de-chaussée, les œuvres illustrant exclusivement l'Empire, et enfin, au premier étage, la Galerie des Batailles. La peinture de l'Empire était donc disposée à la fois au premier étage de l'aile nord et au rez-de-chaussée de l'aile du midi, affecté « aux campagnes »⁴⁶⁷. Au cours de ce

⁴⁶⁶ GAEHTGENS, (Thomas W.), *Op.cit.*, p.116.

⁴⁶⁷ CONSTANS, (Claire), « Louis-Philippe et Napoléon : l'histoire et son image » dans *Napoléon, images et histoire, peintures du château de Versailles (1789-1815)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, pp.30.

chapitre, nous nous concentrerons uniquement sur les salles qui disposent de tableaux signés de la main d'Hippolyte Bellangé.

La suite que constituaient la Salle de 1792, la Galerie des Batailles et la Salle de 1830, dans l'aile méridionale du musée, formait un ensemble thématique logique et raisonné. En effet, le visiteur qui venait de la salle de 1792 était invité à se rendre au rez-de-chaussée, par l'Escalier des Princes, afin de parcourir les salles consacrées à l'époque napoléonienne, puis poursuivre son chemin en revenant à la Galerie des Batailles, pour finir par la Salle de 1830 consacrée aux actes de Louis-Philippe. La succession chronologique des trois salles du premier étage constituait une unité qui ne pouvait pas échapper aux visiteurs de l'époque⁴⁶⁸. De ce fait, par l'intermédiaire de ce musée, le nouveau roi positionnait son régime dans la continuité des précédents. En faisant appel à l'histoire de France, le monarque construisait dans le même temps la légitimité de son pouvoir. Entre les années 1835 et 1845, Hippolyte Bellangé reçut la commande de douze tableaux de la part du gouvernement de la monarchie de Juillet. L'ensemble de ces commandes était destiné aux collections du musée historique de Versailles. Les sujets que lui commanda l'administration étaient principalement axés sur des événements de la Révolution et de l'Empire. En 1835, Hippolyte Bellangé reçut une première commande de trois tableaux dont les sujets étaient : l'entrée de l'armée française à Mons, le combat d'Anderlecht et la bataille de Fleurus.

⁴⁶⁸ GAEHTGENS, (Thomas W.), *Op.cit.*, p.116.

La salle de 1792



Fig. 161 Vue de la Salle de 1792, côté Sud

La salle de 1792 est aujourd'hui encore située au-dessus du passage qui relie le corps central du château à l'aile méridionale. Elle précède l'Escalier des Princes. Dans cette salle, le programme d'illustration représente les événements ayant marqué l'année 1792. *Le Combat d'Anderlecht* (fig.40) fut le premier envoi d'Hippolyte Bellangé au musée historique de Versailles. L'œuvre fut présentée au Salon de 1835, sous le numéro 101. L'année suivante, Hippolyte Bellangé présenta, sous le numéro 103, une seconde commande : *L'entrée de l'armée française à Mons* (fig.39). Les deux toiles étaient destinées à être intégrées dans le programme iconographique de la Salle de 1792. Cette salle devait retracer les victoires des révolutionnaires français contre la coalition étrangère. En 1794, la France faisait face à des menaces d'invasion de la part de la Prusse et de l'Autriche. A cette même date, les armées françaises tentaient également de reprendre la Belgique aux Autrichiens et aux Hollandais.

À travers la représentation de ces victoires des révolutionnaires français, le gouvernement rendait compte de manière symbolique du succès que pouvait remporter une nation face à une puissance militaire supérieure, dès lors que les citoyens étaient portés par leur volonté commune de défense de la patrie.

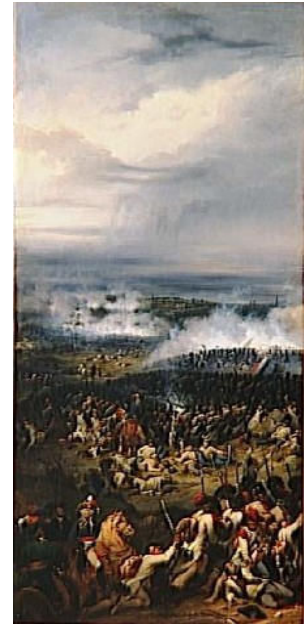


Fig.162 Hippolyte Bellangé, *L'entrée de l'armée française à Mons*, 1836, Versailles

Fig.163 Eugène Lami, *Le combat dans les défilés de l'Argonne*, 1836, Versailles

Fig.164 Hippolyte Bellangé, *Le combat d'Anderlecht*, 1836, Versailles

Le décor de la salle est constitué d'une galerie de portraits des officiers qui avaient participé à la campagne de 1792, d'une toile de Cogniet⁴⁶⁹ intitulée *La garde nationale de Paris part pour l'armée*, et de deux tableaux

⁴⁶⁹ COGNIET, (Léon), (1794-1880), était un peintre et lithographe français. Il a débuté son apprentissage dans l'atelier de Pierre Narcisse Guérin. Il a obtenu le prix de Rome en 1817. Peintre d'histoire, il a participé à l'enrichissement des collections du musée historique de Versailles sous la monarchie de Juillet. A la fin de sa carrière l'artiste s'est essentiellement adonné à l'enseignement, en devenant professeur de dessin au Lycée Louis-le-Grand et à l'école Polytechnique et professeur de peinture à l'école des Beaux-arts.

monumentaux des peintres Mauzaisse⁴⁷⁰ et Scheffer⁴⁷¹ représentant la bataille de Valmy et la bataille de Jemmapes. Enfin, trois tableaux d'Eugène Lami et d'Hippolyte Bellangé, de formats plus réduits, ferment ce décor iconographique : *Le combat dans les défilés de l'Argonne* (fig.39), *L'entrée de l'armée française à Mons* (fig.38) et *Le combat d'Anderlecht* (fig.40). Les trois tableaux représentent les événements qui avaient précédé la bataille de Valmy et la bataille de Jemmapes, ou qui en avaient été la conséquence directe. Pour comprendre la représentation du *Combat dans les défilés de l'Argonne*, il faut se replonger dans l'histoire de la bataille de Valmy. Au début du mois de septembre 1792, le général Dumouriez avait réussi à contenir l'armée ennemie dans les défilés de l'Argonne, bien que cette dernière fût supérieure en nombre. C'est cette manœuvre militaire, représentée dans cette toile, qui permit à l'armée révolutionnaire française de remporter la bataille de Valmy. Les catalogues insistèrent particulièrement sur cet exploit en citant la célèbre lettre de Dumouriez à la Convention, dans laquelle le général comparait ses lignes de défense aux combats que les Grecs avaient livrés aux Perses dans les Thermopyles : « Verdun est pris et j'attends les Prussiens. Le camp de Grandpré et celui des Islettes sont les Thermopyles de la France ; mais je serai plus heureux que Léonidas »⁴⁷². Le tableau suivant représente *L'entrée de l'armée française à Mons* le 7 novembre 1792, au lendemain de la victoire de Jemmapes. Ce jour-là, les Français furent accueillis par les cris enthousiastes

⁴⁷⁰ MAUZAISSE, (Jean-Baptiste), (1784-1844), était un peintre et lithographe français. Il a débuté son apprentissage dans l'atelier de François André Vincent. En 1812, il a obtenu une médaille de première classe. Il fut aussi professeur de dessin au Lycée Louis-le-Grand et à l'école Polytechnique et professeur de peinture à l'école des Beaux-arts.

⁴⁷¹ SCHEFFER, (Henri), (1798-1862), était un peintre français. Fils de Johann-Bernhard Scheffer, peintre à la cour de Louis-Napoléon roi de Hollande et de Cornélia Lamme. Il a été élevé dans le respect de l'Empire. La chute de ce dernier a considérablement marqué l'artiste. En 1813, il débuta son apprentissage dans l'atelier de Pierre Narcisse Guérin. Sous la Restauration, Il s'est opposé au régime qui voit le retour des Bourbons et de la monarchie mais se rallie au régime de Louis-Philippe, ce qui lui a permis d'obtenir de nombreuses commandes et de participer au projet du musée historique de Versailles.

⁴⁷² GAEHTGENS, (Thomas W.), *Op.cit.*,p.116.

de « *Vive la France ! Vivent les Français ! A bas les Autrichiens* » de la population belge car, peu avant, le général Dumouriez, à la tête du bataillon d'infanterie, avait refusé les clés de la ville, expliquant que l'armée française n'était pas venue en conquérant mais en libérateur de la menace autrichienne⁴⁷³. Dans son œuvre, Hippolyte Bellangé a précisément représenté ce moment d'enthousiasme de la population. Le dernier tableau, d'Eugène Lami, représente la victoire des Français sur les Autrichiens lors d'une bataille à laquelle prit part le duc de Chartres. Cette victoire fut capitale puisqu'elle ouvrit la ville de Bruxelles aux troupes françaises⁴⁷⁴.

Les salles des campagnes révolutionnaires

Au Salon de 1836, Hippolyte Bellangé présenta sa dernière commande, intitulée *La bataille de Fleurus* (fig.165)⁴⁷⁵, sous le numéro 104. L'œuvre était destinée à prendre place au rez-de-chaussée de l'aile méridionale du château de Versailles, dans les salles consacrées aux campagnes révolutionnaires de 1792 à 1796. Au premier plan, le général Jourdan est représenté en train de s'élançer dans le combat. Il semble donner l'ordre à ses soldats de poursuivre la manœuvre. Cette bataille fut l'une des plus significatives de l'époque de la première coalition des guerres de la Révolution française. Elle permit à la France de reconquérir la Belgique et de repousser l'ennemi autrichien hors de ses frontières. Il s'agit d'un sujet hautement symbolique et politique pour le gouvernement car, en filigrane, il rappelait au spectateur la politique de rassemblement mise en œuvre par Louis-Philippe. Dans la toile, la symbolique

⁴⁷³ GAEHTGENS, (Thomas W.), *Op.cit.*,p.116.

⁴⁷⁴ GAEHTGENS, (Thomas W.), *Ibidem.*,p.116.

⁴⁷⁵ ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*,p.107. *La Bataille de Fleurus* a été acquise pour cinq mille francs par le gouvernement de Louis-Philippe.

est incarnée par la figure du général Jourdan, qui n'était autre qu'un modéré qui, après avoir servi l'Empire, refusa de servir la Restauration mais accueillit avec enthousiasme la monarchie de Juillet.

La Bataille de Fleurus (fig.165) fut particulièrement bien reçue par la critique et le public. Dans *La Revue de Paris*, en 1836, le critique Roger de Beauvoir la décrivit en ces termes :

« La Bataille de Fleurus de M. Bellangé, représente encore un fait d'armes de Jourdan, si malheureux du reste en fait d'armes, Jourdan, excellent soldat, intrépide sabreur ne fut pas un général fortuné. Le ballon de la bataille de Fleurus plane cette fois comme un météore ardent au-dessus de lui ; Jourdan est dans tout le fort de l'action. Jomini dans ses *Guerres de la Révolution*, dit que les obus avaient enflammés les blés et les baraques du camp, au point qu'il semblait que l'on combattait dans une plaine de feu. C'est l'instant que M. Bellangé a voulu peindre. Une grande adresse d'exécution et un charmant esprit de détails forment les qualités réelles de ce tableau dont les lignes sont peut-être un peu égales »⁴⁷⁶.



Fig.165 Hippolyte Bellangé, *La Bataille de Fleurus*, 1836, Huile sur toile, Versailles

⁴⁷⁶ BEAUVOIR, (Roger de), *Revue de Paris*, T.III, mars 1836, p.151.

Quelques années plus tard, la toile allait être à nouveau évoquée par Ernest Chesneau dans son essai sur la peinture en France :

« La Bataille de Fleurus (1835), a-t-on dit, fut l'œuf dont le talent de Bellangé est sorti tout entier. On y retrouve le point de départ des chemins divers dans lesquels il devait rayonner. Des groupes compris savamment, des types variés, tous expressifs, la précision, dans le geste, de l'esprit, de l'entrain, quelques scènes de sentiment ; c'est un des meilleurs tableaux officiels de Versailles, c'est aussi la meilleure parmi les grandes toiles de l'artiste »⁴⁷⁷.



Fig.166 Hippolyte Bellangé, *La bataille d'Altenkirchen*, 1839, huile sur toile, Versailles

En 1839, Hippolyte Bellangé présenta *La bataille d'Altenkirchen* (fig.166), qui opposa les Français commandés par le général Kléber aux troupes autrichiennes du duc de Wurtemberg. Le combat eut lieu le 4 juin 1796 à Altenkirchen. L'œuvre est placée au premier étage de la partie centrale du château⁴⁷⁸. Pourquoi le gouvernement de la monarchie de Juillet donna-t-il, au sein de ce musée, une place de choix au moment révolutionnaire ?

⁴⁷⁷ CHESNEAU, (Ernest), *Les Nations rivales dans l'art : peinture, sculpture : l'art japonais ; de l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Paris, Didier, 1868, p.231.

⁴⁷⁸ *Notice historique des peintures et des sculptures du Palais de Versailles*, L.B. Thomassin, 1837, p.552. *La bataille d'Altenkirchen* a été acquise 4 000 francs par le musée historique de Versailles.

Dans l'opinion populaire de cette époque, les victoires révolutionnaires représentaient le sursaut patriotique pour la défense de la liberté nationale face aux forces coalisées tenant de l'Ancien Régime. De ce fait, même si ces batailles pouvaient évoquer au roi l'année des massacres de septembre, ou celle de l'abolition de la monarchie, ces victoires accréditait aussi l'union nationale tout en lui permettant de rappeler sa propre participation à ces combats.

A partir de 1834, l'administration de Louis-Philippe commanda à Hippolyte Bellangé des thèmes illustrant les victoires de l'armée napoléonienne. Le premier sujet fut *Le combat de Landsberg* (fig.167). Bellangé est le seul peintre à avoir mis en image ce combat, au cours duquel s'était illustré le Maréchal Soult. Selon *Le Bulletin de la Grande Armée*, cette bataille se déroula de cette manière :

« le Maréchal Soult s'était porté avec son corps d'armée à Landsberg, pour couper une des principales communications de l'ennemi ; il y arriva le 19 vendémiaire (11 octobre) à quatre heures après midi, et y rencontra un régiment de cuirassiers autrichiens, accompagné de six pièces de canon, qui se rendait à Ulm à marches forcées. L'ayant fait aussitôt attaquer par le vingt-sixième régiment de chasseurs, il resta maître du champ de bataille, s'empara de deux pièces de canon et fit à l'ennemi cent vingt soldats prisonniers, un lieutenant-colonel et deux capitaines »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁹ « Extrait du cinquième Bulletin de la Grande Armée » in *Notice historique des peintures et des sculptures du Palais de Versailles*, L.B.Thomassin, 1837, p.692.

Les salles des campagnes napoléoniennes



Fig.167 Hippolyte Bellangé, *Combat de Landsberg*, 1835, huile sur toile,
Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Sous l'Empire, Soult, faisait partie, avec Davout, Lannes, Masséna et Suchet, des maréchaux capables de diriger une armée en l'absence de l'Empereur. Pour le gouvernement de la monarchie de Juillet, la commande de ce sujet n'était donc pas anodine. Non seulement le maréchal Soult avait été l'un des principaux hommes de guerre de Napoléon Ier, mais il était aussi l'homme qui avait choisi de se rallier au duc d'Orléans à l'annonce de la Révolution de 1830. En 1834, le maréchal avait déjà occupé divers postes ministériels dans le gouvernement de Louis-Philippe⁴⁸⁰. Au-delà du rappel du moment impérial, le sujet était surtout l'occasion pour Louis-Philippe de rappeler qu'un ancien maréchal de l'Empire s'était rallié à lui.

En 1836, l'administration commanda à Hippolyte Bellangé la représentation d'une des principales victoires de l'armée napoléonienne : *La Bataille de Wagram* (fig.59). L'œuvre fut présentée au Salon de 1837 sous le

⁴⁸⁰ Entre 1830 et 1832, le maréchal Soult est fait ministre de la guerre, puis président du Conseil jusqu'en 1834.

numéro 78⁴⁸¹. La toile prit place au premier étage de l'aile nord du musée historique de Versailles, dans les salles consacrées aux campagnes napoléoniennes⁴⁸². Après la victoire d'Iéna, remportée sur les Prussiens, et celle de Friedland sur les Russes, ce tableau rappelle la défaite des Autrichiens à Wagram. Il retrace l'intervention qui s'était déroulée sur le champ de bataille de Wagram l'après-midi du deuxième jour. Cette toile reçut un immense succès. Le gouvernement en avait fait l'acquisition pour 10 000 francs. Pour un artiste d'un peu plus de trente ans, voir ses œuvres atteindre 10 000 francs prouvait qu'il était soutenu par le régime. L'œuvre fut, par ailleurs, très bien accueillie par la critique. Dans la revue *La France littéraire*, Auguste Bourjot s'écria avec enthousiasme :

« Il est un artiste, qui, dans ce genre, agit avec beaucoup de bonheur et de talent. M. Bellangé a su élargir ses plans sans tuer ses personnages en les rapetissant ; on voit tout à la fois la bataille et les combats partiels, l'effet général et les nombreux épisodes. Le ciel est riant, l'horizon développé au loin, les bataillons peuvent manœuvrer : la fumée n'y fait pas office de paravent. Tout est bien entendu, bien exécuté : on aime à s'arrêter devant de pareils tableaux, qui ne sont, ni trop féroces, ni trop paisibles. Aussi payons-nous avec plaisir notre part d'éloges à la bataille de Wagram de M. Bellangé »⁴⁸³.

Antony Beraud, quant à lui, donna son verdict dans *Le Monde dramatique* :

« En définitive ce n'est guère que dans les tableaux de chevalet de grandes dimensions où la petitesse des personnages permet au peintre

⁴⁸¹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*,p.108. La Bataille de Wagram est acquise 10 000 francs par le gouvernement de Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles.

⁴⁸² *Notice historique des peintures et des sculptures du Palais de Versailles*, L.B.Thomassin, 1837, p.784.

⁴⁸³ BOURJOT, (Auguste), *Salon de 1837* dans *La France littéraire*, t.XXVIII, p.447.

de représenter l'action dans presque toute son étendue qu'on peut retrouver, selon le talent de l'artiste une image plus ou moins fidèle d'une bataille et sous ce rapport il faut mettre en première ligne [...] et surtout l'admirable Bataille de Wagram de Bellangé »⁴⁸⁴.

D'après le catalogue du Salon de l'année 1838, Hippolyte Bellangé présenta cette année-là un nouveau sujet pour les salles des campagnes napoléoniennes du château de Versailles⁴⁸⁵. Il s'agissait de *La Bataille de Friedland*, qu'il n'est malheureusement plus possible de consulter puisqu'elle est actuellement perdue. D'après le titre de l'œuvre, la toile représentait l'une des principales victoires de l'empereur Napoléon I^{er}, un combat remporté par la grande Armée le 14 juin 1807 sur la quatrième coalition⁴⁸⁶. Cette victoire permit la conclusion du Traité de Tilsit, signé entre Napoléon I^{er} et Alexandre I^{er} de Russie le 8 juillet 1807.

Au Salon de 1843, Hippolyte Bellangé présenta *La Bataille de la Corogne* (fig.168). Cette œuvre, dont le sujet fut également commandé par l'État pour le musée de Versailles, illustre une autre victoire de l'armée impériale. Il s'agissait en fait de l'une des batailles de la guerre d'indépendance espagnole, qui eut lieu le 16 janvier 1809 et qui opposa 16 000 Britanniques, sous le commandement de Sir John Moore, aux 16000 Français du maréchal Jean-de-Dieu Soult. L'œuvre fut placée au premier étage de l'aile nord du château⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ BERAUD, (Antony), *Salon de 1837* in *Le Monde Dramatique*, t.IV, p.206.

⁴⁸⁵ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal*, le 1^{er} mars 1838, Paris, Vinchon, 1838, p.10.

⁴⁸⁶ Quatrième Coalition (1806-1807) est une alliance formée le 1^{er} octobre 1806 contre l'Empire français par le Royaume-Uni, la Russie, la Suède et la Prusse, cette dernière refusant la nouvelle organisation de l'Allemagne (Confédération du Rhin), imposée par Napoléon.

⁴⁸⁷ *Notice historique des peintures et des sculptures du Palais de Versailles*, L.B. Thomassin, 1837, p.761. La Bataille de la Corogne est acquise 9 000 francs par le musée historique de Versailles.



Fig.168 Hippolyte Bellangé, *Le combat de la Corogne*, 1838, huile sur toile,

Versailles, Musée National des châteaux de Versailles et de Trianon

Fig.169 Hippolyte Bellangé, *Bataille d'Ocana (18 novembre 1809)*, 1844, huile sur toile,

Versailles, Musée National des châteaux de Versailles et de Trianon

Il s'agissait en fait de l'une des batailles de la guerre d'indépendance espagnole, qui eut lieu le 16 janvier 1809 et qui opposa 16 000 Britanniques, sous le commandement de Sir John Moore, aux 16000 Français du maréchal Jean-de-Dieu Soult. L'œuvre fut placée au premier étage de l'aile nord du château⁴⁸⁸. Deux ans plus tard, l'artiste présenta une nouvelle toile illustrant encore un épisode napoléonien, *La bataille d'Ocana* (fig.169). Ce sujet peut être considéré comme un pendant de *La bataille de la Corogne* (fig.168), puisqu'il s'agit également d'un événement lié à la guerre d'indépendance espagnole. L'œuvre fut, elle aussi, placée au premier étage de l'aile nord du château⁴⁸⁹. Au Salon de 1845, le critique Théophile Thoré nota, en parlant de *La bataille d'Ocana* (fig.46) :

« [Elle] est une des meilleures batailles du Salon, avec des petits personnages M.Bellangé, M.Charlet et M. Raffet, sont les trois artistes qui entendent le mieux la reproduction des troupiers de l'Empire, ce type presque perdu aujourd'hui, et ils seront certainement, après Gros, les

⁴⁸⁸ *Notice historique des peintures et des sculptures du Palais de Versailles*, L.B. Thomassin, 1837, p.761. La Bataille de la Corogne est acquise 9 000 francs par le musée historique de Versailles.

⁴⁸⁹ *Notice historique des peintures et des sculptures du Palais de Versailles*, L.B. Thomassin, 1837, p.761. La bataille d'Ocana est acquise 9 000 francs par le musée de Versailles.

historiens de cette époque guerroyante. Les groupes de la bataille d'Ocana sont vivement entremêlés, et chaque soldat conserve son expression originale »⁴⁹⁰.

À travers les tableaux d'Hippolyte Bellangé en rapport avec le moment impérial, transparait donc l'importance que Louis-Philippe accordait à ce moment de l'histoire.

La place de Napoléon dans le musée de Versailles

Pourquoi Louis-Philippe accordait-il une telle importance à la figure napoléonienne ? Qu'est-ce qui justifiait une telle quantité de commandes concernant une histoire déjà abondamment décrite du temps même de l'Empereur ? Sous la monarchie de Juillet, les commémorations napoléoniennes s'inséraient dans le programme des fêtes de l'anniversaire du régime : le 28 juillet 1833 était inaugurée la nouvelle statue de Seurre au sommet de la colonne Vendôme. Le 29 juillet 1836, ce fut discrètement, par craintes d'émeutes populaires, que l'on célébra l'achèvement des travaux de l'Arc de triomphe de l'Etoile⁴⁹¹. C'était donc à travers son propre calendrier commémoratif que le nouveau pouvoir assurait le retour de l'Empire dans le giron de l'histoire officielle. Le pouvoir royal, souvent déstabilisé⁴⁹², était pris entre la nécessaire célébration d'une gloire défunte (doublement défunte,

⁴⁹⁰ THORE, (Théophile), *Le Salon de 1845, précédé d'une lettre à Béranger*, Paris, Alliance des arts, 1845, p.107.

⁴⁹¹ POUGETOUX, (Alain), « Le Retour de Napoléon, histoire ou actualité ? » dans *L'histoire au musée*, dir. Saule Béatrix, Arles, Actes Sud, Versailles, Château de Versailles, 2004, pp.189-197.

⁴⁹² Le gouvernement de Louis-Philippe subit deux tentatives de coups d'état orchestré par Louis-Napoléon. Une première, en octobre 1836, à Strasbourg, elle vaut au jeune Louis-Napoléon d'être contraint à l'exil en Amérique ; puis une seconde en 1840, à Boulogne, cette fois-ci, elle vaut à l'instigateur d'être retenu en captivité au fort de Ham. A cela, il faut ajouter nombre d'émeutes et de journées insurrectionnelles, voire des tentatives d'assassinat contre Louis-Philippe.

puisque le duc de Reichstadt était mort en 1831) et la crainte de voir le parti bonapartiste, alliée à l'opposition républicaine, reprendre l'avantage dans l'opinion. La décision prise par le roi Louis-Philippe de faire de la légende napoléonienne un des axes de son nouveau musée constituait une sorte de fuite en avant.

Alors que l'Europe de la Restauration avait choisi de bannir la période napoléonienne du cadre de l'histoire, à l'époque où se répandait la légende noire de l'ogre corse, Louis-Philippe décida de laisser une place à « l'ancienne guerre ». L'évolution de l'imaginaire collectif dans un contexte politique instable explique ce revirement d'attitude de la monarchie de Juillet vis-à-vis du souvenir impérial. Les années 1820 virent l'émergence du romantisme, qui allait peu à peu idéaliser l'histoire du petit caporal, embellir une activité économique pourtant abîmée pendant vingt ans par l'effort de guerre. En juillet 1830, les cris de « Vive l'Empereur ! » se mêlaient aux acclamations du peuple des barricades. Au bonapartisme politiquement faible se superposait l'ampleur de la légende de l'épopée napoléonienne, colportée par les récits des rescapés de la Grande Armée et la publication du *Mémorial de Saint-Hélène* par Las Cases. Imprégnés de ces faits, Thiers et Forbin parvinrent à convaincre Louis-Philippe de redonner une place au moment impérial. Ils allèrent même plus loin et parvinrent à convaincre le roi des bienfaits d'organiser des événements à la fois politiques et artistiques autour de ce souvenir. Le retour des cendres, en 1840, n'était qu'une manœuvre du gouvernement pour tenter de rassembler en son sein cette frange hostile de la population et d'asseoir le personnage de Napoléon comme un fait historique essentiellement légendaire. De cette manière, il écartait l'idée même que l'influence de l'ancien empereur pût encore avoir une quelconque résonance dans la sphère

politique⁴⁹³.

En 1837, on comptait environ mille trente tableaux sujets, selon la terminologie de l'époque, dans le musée de l'Histoire de France, dont quatre cent vingt-sept étaient consacrés, depuis la première campagne d'Italie jusqu'à Austerlitz, à l'épopée napoléonienne. Ce nombre dépassait les proportions normales, puisque près de la moitié des tableaux portaient sur une quinzaine d'années d'histoire. Dans la Galerie des Batailles, l'époque de la Révolution et de l'Empire occupait plus d'un quart de l'ensemble de la galerie. Le gouvernement souhaitait traiter une histoire contemporaine dont le souvenir était encore proche et dont les événements avaient toujours un fort retentissement dans l'imaginaire collectif. Dans l'ordre de la visite, voici ce que les visiteurs pouvaient découvrir de cette période :

- 1)** Au premier étage de l'aile du Nord, des scènes de moyen format, de la Révolution au règne de Louis-Philippe (le rez-de-chaussée parcourt, lui, toute l'histoire de France jusqu'à Louis XVI) ;
- 2)** A la fin du parcours des appartements historiques du corps central, la Salle du Sacre, qui contient les deux tableaux du couronnement et de la Distribution des aigles par David et la Bataille d'Aboukir par Gros ;
- 3)** La salle de 1792, qui donne à voir les portraits des généraux et d'amiraux de la Révolution et de l'Empire, représentés dans l'uniforme qu'ils portaient en 1792 ;
- 4)** La galerie des Batailles, qui se terminait par plusieurs batailles de cette époque, dont celle de Rivoli (1796) et celle de Wagram (1809) ;
- 5)** Au rez-de-chaussée de l'aile du Midi, des toiles de grands formats,

⁴⁹³ CONSTANS, (Claire), « Louis-Philippe et Napoléon : l'histoire et son image » dans Op.cit., pp.26-49.

retraçant les événements de l'Empire, de 1796 à 1811 ;

- 6)** Et enfin, les salles de l'attique du Midi, constituées des portraits de la famille impériale, suivis des portraits de la famille royale sous la Restauration.

Toutes les œuvres, y compris les plus anecdotiques, à la limite du tableau de genre, avaient droit de cité dans le musée de Louis-Philippe et, de manière soudaine, une multitude de tableaux de propagande personnelle de l'Empereur se trouva ainsi exposée. En fait, personne sous l'Empire n'en avait encore vu autant à la fois : nombre d'entre eux avaient bien été présentés aux différents Salons, mais tout l'ensemble était ici réuni, du Salon de 1800 à 1812. Par ailleurs, nous devons garder à l'esprit qu'après les Salons, ces tableaux étaient, pour la plupart, accrochés dans les résidences impériales, donc non visibles pour le grand public. Durant l'Empire, la propagande par la gravure revêtait les aspects les plus traditionnels et l'image de l'Empereur y était le plus souvent similaire à celle de tout souverain. Depuis les débuts de la monarchie, soulignons que les grands tableaux de commandes furent très rarement gravés. Il est donc intéressant de constater que toute la propagande en images élaborée par l'Empire n'avait touché un public large qu'à partir de la monarchie de Juillet. Certes, Louis-Philippe accordait donc une place importante à l'histoire napoléonienne, mais, comme nous l'avons vu, il le faisait d'une manière orientée. Les sujets que le gouvernement avait commandé à Hippolyte Bellangé prouvent que seule l'ascension militaire du « petit caporal » était célébrée. Pour Claire Constans, il s'agissait pour le roi « d'apparaître neutre, ni admiratif, ni détracteur d'un Empereur volontairement limité au génie des armes, qui avait dû sa légitimité à la réussite d'un coup d'Etat rappelée par l'ambitieuse composition de Callet ornant le plafond, en opposition à un

roi choisi par le peuple, donc politiquement légitime »⁴⁹⁴. Était alors mise en avant une certaine image de l'histoire, une suite de batailles gagnées par un personnage relégué vers le passé. En tentant de se positionner en digne successeur d'une histoire nationale, Louis-Philippe tentait de rallier à sa cause les bonapartistes et les nostalgiques de l'Empire.

Depuis son premier Salon, Hippolyte Bellangé avait connu une ascension rapide. En quelques années, il était devenu un peintre de bataille reconnu par le gouvernement et la critique. La monarchie de Juillet commanda au peintre de nombreux tableaux pour le musée historique de Versailles. Ce mécénat traditionnel contribua fortement à asseoir sa réputation et Bellangé pouvait, à ce moment-là, considérer sa carrière comme assurée. Louis-Philippe se positionnait en digne successeur d'une histoire nationale traversée des hauts faits militaires et avait su faire preuve d'une réelle intelligence politique en présentant Napoléon comme un personnage historique dont l'influence était supposée tarie. Malgré cela, cette position allait finir par se retourner contre lui. En effet, si le roi et ses conseillers faisaient parfaitement la différence entre la célébration d'une légende et le bonapartisme en tant que courant, et semblaient assurés de leur avenir politique, une partie de l'opinion, en revanche, fit peu à peu siens les sentiments suscités par la légende. En 1851, le retour d'un Bonaparte au pouvoir ne fit que marquer la concrétisation de ces sentiments.

⁴⁹⁴ CONSTANS, (Claire), *Op.cit.* p.45.

La bataille de l'Alma, une œuvre au service de la diplomatie impériale

A la suite de sa prise de pouvoir, Napoléon III décida de poursuivre l'utilisation et l'aménagement du musée historique de Versailles. Le souverain commanda de nombreuses œuvres illustrant les campagnes militaires de son règne, comme la campagne de Crimée, d'Italie ou du Mexique. Ces œuvres étaient destinées aux nouvelles salles spécialement aménagées pour accueillir les représentations de ces lointaines victoires. Bien que l'Empereur fût un collectionneur assidu de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé, il ne lui passa commande que d'un seul tableau officiel pour le musée historique de Versailles. Celui-ci représentait la victoire de l'Alma, premier haut fait militaire du régime. Par cette commande, le nouveau monarque souhaitait non seulement asseoir la légitimité de son règne auprès du peuple français en positionnant son régime dans la lignée des précédents, mais également rappeler sa volonté de se rapprocher diplomatiquement et militairement de la couronne d'Angleterre. Au même moment, le monarque passa commande du même sujet auprès d'Eugène Lami. Nous verrons que les deux œuvres forment un diptyque au service de la diplomatie impériale.

Les salles des campagnes du Second Empire

Au cours du Second Empire, Hippolyte Bellangé abandonna pour un temps la représentation des fantassins et grognards du Premier Empire pour célébrer les modernes troupiers de l'armée du nouvel Empire. Ce fut en 1855 que le gouvernement commanda au peintre de bataille un tableau représentant *La bataille de l'Alma* (fig.47). L'œuvre était destinée à prendre place dans l'aile nord du musée historique de Versailles, à côté des salles consacrées aux

campagnes d'Afrique. Le combat s'était déroulé le 20 septembre 1854 sur les rives du fleuve de l'Alma, près de Sébastopol. Cette victoire est considérée comme la première grande bataille du régime durant la guerre de Crimée. Dans ce tableau, Hippolyte Bellangé a rendu avec une précision quasi photographique la lutte menée par les forces franco-britanniques du maréchal de Saint-Arnaud, de Lord Raglan et des troupes d'élite nord-africaines face à l'armée russe du prince-général Menchikov. Avant de nous plonger dans une étude approfondie du tableau de Bellangé, il est nécessaire de se replacer dans le contexte diplomatique de ce conflit.

L'avènement du Second Empire, au soir du coup d'Etat du 2 décembre 1851, avait une fois de plus alarmé les monarchies européennes en place. L'idée même de la prise de pouvoir par le neveu de Napoléon Ier et du retour d'un Bonaparte sur le trône était perçue comme une menace sur l'ordre établi depuis le congrès de Vienne de 1815. La Grande-Bretagne fut la première à montrer son inquiétude. Le souvenir des luttes acharnées contre la Révolution française, puis contre le Premier Empire, était encore suffisamment imprégné dans l'esprit de la monarchie britannique pour que celle-ci se montrât, dans un premier temps, très réticente et fort méfiante vis-à-vis des intentions de ce nouveau souverain. Néanmoins, les alliances n'étaient plus les mêmes qu'au début du siècle, et le nouvel empereur, anglophile⁴⁹⁵, multiplia au contraire les rapprochements avec la reine Victoria. De plus, malgré l'inquiétude suscitée par la France, la véritable menace pesant sur la Grande-Bretagne venait en réalité de la Russie, où le tsar Nicolas I^{er} ne cachait plus ses vues expansionnistes sur l'Empire ottoman. Les Russes voyaient les territoires turcs comme un moyen d'obtenir des débouchés maritimes et commerciaux en Méditerranée par les

⁴⁹⁵ Napoléon III connaissait bien l'Angleterre. Pour cause, il y a séjourné pendant plusieurs années au temps de sa jeunesse et des exils politiques. De cette période, l'empereur a conservé de tendres liens avec le pays qui l'a généreusement accueilli en la personne d'Elizabeth Howard, sa maîtresse qui l'a suivi en France.

détroits du Bosphore et des Dardanelles. Le tsar déclencha les hostilités en prenant pour prétexte les lieux saints placés sous autorité turque, dont les habitants chrétiens orthodoxes, devaient, selon lui, dépendre de l'administration russe. Bien que cette étude ne puisse pas envisager toutes les conséquences du déclenchement de la guerre de Crimée, ce modeste rappel historique va nous permettre de comprendre tout de même les raisons du rapprochement entre la France et la Grande-Bretagne. Napoléon III voyait le conflit comme une occasion pour la France de retrouver sa place de grande puissance dans le concert européen. Le vaincu de Waterloo prit alors parti dans une lutte d'intérêts qui opposait deux anciens coalisés de la Sainte Alliance. Ainsi, pour la première fois depuis 1815, l'armée française entra en campagne contre la grande puissance russe avec, cette fois, la Grande-Bretagne à ses côtés⁴⁹⁶.

Hippolyte Bellangé a représenté le moment décisif du combat, c'est-à-dire l'assaut des troupes franco-britanniques contre l'armée russe. La construction de l'œuvre est très linéaire, équilibrée en trois plans horizontaux. La représentation du plateau de l'Alma explique la relative planéité du terrain. Au premier plan, le peintre montre l'assaut de la cavalerie de l'armée franco-britannique. Au second plan, la bataille fait rage depuis un certain temps, puisque la fumée des canons est visible en plusieurs endroits du terrain. Au premier plan à droite, le général français de Saint-Arnaud et le général britannique Lord Raglan, ainsi que les troupes d'élite nord-africaines, sont tous représentés en pleine chevauchée héroïque. L'œuvre d'Hippolyte Bellangé se caractérise par la profusion d'actions individuelles et par l'abondance des portraits. Les uniformes sont restitués avec un luxe infini de détails, de sorte que l'observateur éprouve l'illusion que tout aurait bien pu se passer ainsi. En

⁴⁹⁶ BOLLOCH, (Joëlle), *Photographies de guerre*, Paris, Réunion des musées nationaux, Milan, 2004, p.7.

réalité, il ne s'agit pas d'un instantané, mais d'un aspect de l'assaut soigneusement composé et équilibré. L'ennemi est repoussé dans le fond de la toile. Il n'y a pas de glorification d'une personnalité particulière. Ce n'est pas l'héroïsme d'un général en chef qui est glorifié, mais celui d'une quantité absolument incalculable de soldats. Cette œuvre permettait à Napoléon III non seulement d'inscrire son régime dans la lignée des précédents, tout en prouvant que la France maintenait sa place de grande puissance militaire dans le concert des nations, mais aussi d'évoquer la nouvelle alliance développée avec la Grande-Bretagne. Cependant, notons qu'il est très difficile dans cette toile de



Fig.170 Hippolyte Bellangé, *La bataille de l'Alma*, 1855, huile sur toile,
Versailles, Musée National des châteaux de Versailles et de Trianon

se rendre compte de l'action anglaise au sein de ce combat. Seule la comparaison de cette œuvre avec une autre toile sur le même sujet permet de comprendre cette évocation réduite de l'armée anglaise.

La bataille de l'Alma (fig.170) d'Hippolyte Bellangé peut être envisagée comme un pendant à *La bataille de l'Alma* par Eugène Lami (fig.171). Contrairement au tableau de Bellangé, le tableau de Lami rend compte de l'action commune des Anglais et des Français en rétablissant l'équilibre des actes et des faits. En 1855, Eugène Lami avait lui aussi reçu la commande de l'illustration de cette victoire militaire. Pour satisfaire cette commande, le peintre se devait de représenter la fin du combat, au cours de laquelle l'armée russe avait initié sa retraite. Dans un article traitant des rapports franco-britanniques à travers la peinture militaire, Aude Nicolas donne une description précise de ce tableau. Selon elle, il serait « une fine étude psychologique et de société sur le « tempérament » militaire des deux nations en présence »⁴⁹⁷.



Fig.171 Eugène Lami (1800-1890), *La Bataille de l'Alma*, 1855, huile sur toile,
Musée National des châteaux de Versailles et de Trianon

Au premier plan, le peintre a scindé la scène en deux. À gauche se tient l'armée britannique. À terre gît un caporal entouré de ses soldats de la Royal

⁴⁹⁷ NICOLAS, (Aude), « Les rapports franco-britanniques à travers la peinture militaire représentant la guerre de Crimée », *Revue historique des armées* [en ligne], 264, 2011, mis en ligne le 24 janvier 2012, consulté le 5 novembre 2016. URL : <http://rha.revue.org/7270>.

Artillerie. Un sergent est étendu face contre terre avec, à ses côtés, un garde en capote grise. A droite, Lami a peint un amas de morts et de blessés du 30^e régiment d'infanterie. Ces hommes reposent autour de la caronade russe qu'ils ont prise. Dans cette œuvre, l'armée britannique occupe le devant de la scène. Bien que l'armée anglaise fût partie en retard de ses positions vers les lieux du combat, elle n'en avait pas moins attaqué avec ardeur et courage. De plus, à travers les morts du premier plan, Eugène Lami rappelle que, pendant ce conflit, les pertes anglaises avaient été plus importantes, et rend ainsi justice à l'action britannique. Ces deux tableaux illustrant la bataille de l'Alma permirent au nouvel Empereur d'évoquer la nouvelle alliance militaire développée avec la reine d'Angleterre et surtout de prouver que la France avait su maintenir sa place de grande puissance militaire en Europe. Ces œuvres participaient à la construction d'une propagande officielle.

L'analyse de la production d'Hippolyte Bellangé, au service de la monarchie de Juillet et du Second Empire, permet de se rendre compte qu'il était non seulement un artiste reconnu, mais aussi un peintre officiel du régime. Dès les premières années du règne de Louis-Philippe, Bellangé s'était imposé sur la scène artistique comme l'un des principaux représentants de la peinture de bataille. Il réalisa une brillante carrière en obtenant de nombreuses commandes pour le musée historique de Versailles de la part des régimes successifs. En passant des commandes de tableaux illustrant les guerres de la Révolution et de l'Empire auprès d'Hippolyte Bellangé, le roi de la monarchie de Juillet avait tenté de rallier à lui toutes les tendances politiques, en particulier la branche bonapartiste. Ce fut cependant en vain. La révolution de 1848 chassa le roi de son trône et le contraignit à l'exil. La propagande développée par le régime à travers le musée, et surtout l'espoir qu'il avait placé en la réconciliation des partis par le biais d'un appel à la grandeur de la nation, ne fut donc qu'une illusion et ne suffit pas à consolider son pouvoir

sur le long terme. À son arrivée, Napoléon III décida de poursuivre le projet initié par Louis-Philippe, en passant de nombreuses commandes d'œuvres illustrant les victoires de son propre règne. A la manière de son prédécesseur, Napoléon III eut recours lui aussi au musée pour tenter d'asseoir la légitimité de son pouvoir et le faire marcher dans les pas des précédents. Il utilisa aussi le musée comme une vitrine politique au service de la diplomatie internationale. Le musée avait donc pour principal but de glorifier son habilité à initier de nouvelles alliances militaires, qu'il jugeait favorable à la France.

CHAPITRE II. Les stratégies marchandes d'Hippolyte Bellangé

Les commandes privées, de l'élite parisienne à l'élite rouennaise

Fort précaire au début, la situation matérielle et financière de Bellangé s'était peu à peu améliorée, en particulier grâce aux commandes et aux achats émanant des gouvernements successifs. D'un régime à l'autre, l'artiste avait su conserver cet appui officiel par l'intermédiaire d'amis bien placés. Ces commandes officielles permirent au peintre de se faire connaître auprès de la bourgeoisie parisienne, et plus tard rouennaise, une clientèle privilégiée par l'artiste. Mais alors, qui étaient les amateurs de sa production ? Quels étaient leurs goûts et leurs aspirations ? Et que recherchaient-ils à travers l'œuvre patriotique et nostalgique de Bellangé ? Une étude du panorama complet de cette clientèle va nous permettre de répondre à ces interrogations.



Fig.172 Hippolyte Bellangé, *Porte drapeau républicain*, 1836, Huile sur toile, Chantilly, Musée Condée

Une clientèle parisienne

Dans le cercle des amateurs de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé figuraient des personnalités proches du pouvoir, membres de la famille royale ou de la noblesse. Au sein de ce cercle était notamment présent le duc de Montpensier, notaire de la famille d'Orléans⁴⁹⁸. Au Salon de 1836, ce-dernier acheta au peintre *Porte-drapeau républicain* (fig.172)⁴⁹⁹. Etaient également présents dans cet entourage la princesse Adélaïde, Louise d'Orléans, dite Madame Adélaïde, ou encore, le Comte de Paris, du nom d'Henri d'Orléans, le fils du roi Louis-Philippe. La collection du prince comptait trois dessins de Bellangé : deux variantes à l'aquarelle du *Teniah de Mouzaia*, *La revue de carabiniers au château d'Eu* et *La Smalah d'Abd El-Kader* (fig.61). Sous le Second Empire, Hippolyte Bellangé poursuivit sa carrière officielle auprès de la famille impériale. Le 25 août 1855, il fut chargé par le gouvernement de représenter la visite de la reine Victoria au pavillon de la Muette. Lors de ce séjour, la Reine Victoria écrivit dans son Journal :

« Nous arrivâmes à la Muette, un petit rendez-vous de chasse composé de quelques pièces qui étaient...toutes aménagées et préparées pour nous recevoir. Le Maréchal Magnan, comte Edgar Ney, M. de Toulangeon, etc., tous en habits de chasseurs, en velours vert foncé avec un gilet rouge et des grandes bottes et un chapeau à cornes, nous ont reçu dans ce pavillon. Il y avait également beaucoup de gens du voisinage. On fit alors avancer les chiens pour nous jouer une fanfare

⁴⁹⁸ Jean Antoine Philippe Dentend, duc de Montpensier, fils d'Antoine Philippe d'Orléans. Notaire du roi Louis-Philippe d'Orléans. BERNOT, (Jacques), *La fortune disparue du roi Louis-Philippe*, Paris, Lanore, 2008, p.83 ; Minutes et répertoire de du notaire Jean Antoine Philippe DENTEND, étude LXXI, MC/ET/LXXI/255 - MC/ET/LXXI/331, MC/RE/LXXI/13 - MC/RE/LXXI/15, Archives Nationales.

⁴⁹⁹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.107.

sur les cors de chasse »⁵⁰⁰.

L'aquarelle *La chasse impériale devant le pavillon de la Muette*, dont l'action se situe dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye, est un témoignage de cette visite officielle. L'œuvre est actuellement conservée au château de Windsor, au sein de la collection de la reine Elizabeth II.

Outre le soutien de nombreux membres de la noblesse, Hippolyte Bellangé sut également se concilier l'amitié de fonctionnaires importants au sein de l'administration des Beaux-arts. Parmi ces soutiens figuraient Edmond Cavé ou encore l'écrivain et critique d'art Charles Blanc. Les deux hommes étaient non seulement de grands administrateurs des Beaux-arts, mais aussi les principaux directeurs de la *Gazette des Beaux-arts*. Ils achetèrent au peintre, sous le compte du ministère de l'Intérieur, *L'Episode de l'Île d'Elbe* (fig.173)⁵⁰¹, *La Bataille de Hondschoote*⁵⁰² et *La harangue de M. le maire*⁵⁰³. Ce réseau permit à l'artiste de s'assurer un statut économique durable. Si, à partir de 1845, les commandes de l'Etat commencèrent à se tarir, le peintre était tout même assuré de recevoir des commandes de la part de la bourgeoisie parisienne. Par ailleurs, une fois la réputation du peintre établie, quelques clients internationaux vinrent également frapper à la porte de son atelier. Ils achetèrent au peintre, sous le compte du ministère de l'Intérieur, *L'Episode de l'Île d'Elbe* (fig.173)⁵⁰⁴, *La Bataille de Hondschoote*⁵⁰⁵ et *La harangue de M. le maire*⁵⁰⁶. Ce réseau permit à l'artiste de s'assurer un statut économique durable. Si, à partir de 1845, les commandes de l'Etat commencèrent à se tarir, le

⁵⁰⁰ VICTORIA, *Page du journal de la Reine Victoria, souvenir d'un séjour à Paris en 1855*, Paris, Gallimard, 2008, p.154.

⁵⁰¹ ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*, p.108.

⁵⁰² ADELINÉ, (Jules), *Ibid*, p.113. Acquis 6 000 francs par le ministère de l'Intérieur.

⁵⁰³ ADELINÉ, (Jules), *Ibidem.*, p.131. Acquis 3 000 francs par le ministère de l'Intérieur.

⁵⁰⁴ ADELINÉ, (Jules), *Ibid.*, p.108.

⁵⁰⁵ ADELINÉ, (Jules), *Ibid*, p.113. Acquis 6 000 francs par le ministère de l'Intérieur.

⁵⁰⁶ ADELINÉ, (Jules), *Ibid.*, p.131. Acquis 3 000 francs par le ministère de l'Intérieur.

peintre était tout même assuré de recevoir des commandes de la part de la bourgeoisie parisienne. Par ailleurs, une fois la réputation du peintre établie, quelques clients internationaux vinrent également frapper à la porte de son atelier.



Fig.173 Hippolyte Bellangé, *Napoléon au retour de l'île d'Elbe*, Salon de 1836, Huile sur toile, Amiens, Musée des Beaux-arts

Des nobles de la couronne britannique figuraient parmi ses clients. Le Baron Taylor ou le duc d'Hamilton étaient des clients réguliers de l'artiste. En 1855, le duc d'Hamilton acheta pour 10 000 francs *Les Deux Amis* (fig.33), le grand succès du Salon de Paris.⁵⁰⁷ Quelques années plus tard, le peintre vendit plusieurs toiles à la famille impériale russe. En 1858, l'Empereur de Russie se fit acquéreur d'*Une charge de cuirassiers* et d'*Une revue de l'Empereur (effet de soleil couchant)*⁵⁰⁸. Enfin, en 1860, la princesse Marie de Russie, comtesse Stroganoff, commanda au peintre *Un épisode de Solférino*⁵⁰⁹. S'ensuivit, la même

⁵⁰⁷ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.152.

⁵⁰⁸ ADELIN, (Jules), *Ibid.*, p.146. Deux toiles formant pendant, vendues 3 000 francs chacune à l'empereur de Russie.

⁵⁰⁹ ADELIN, (Jules), *Ibid.*, p.150. Vendu 4 000 francs.

année, l'achat de *L'épisode de Waterloo*⁵¹⁰ et d'*Un zouave près du cadavre de son officier*, de nouveau par l'Empereur de Russie.⁵¹¹

Soulignons également l'importance du soutien de ses amis artistes ou issus du monde des affaires. Parmi eux se trouvait Paul Renouard. Ce dernier ne commanda pas moins de cinq toiles et aquarelles à Bellangé. Les œuvres les plus représentatives étaient : *Officiers de guides*, *Le cheval de l'Empereur* et *Grenadiers en tirailleurs*. De même, le financier Benjamin Delessert acheta en vente publique *Bonaparte visitant un bivouac la veille du passage du Danube*⁵¹² et, plus tard, le marquis d'Hertfort lui commanda des œuvres comme *Cambronne à Waterloo*, *Grenadier de la garde au repos* ou *Une reconnaissance (Napoléon I^{er})*⁵¹³. De même, Anatole Demidoff, prince de San Donato, lui acheta une aquarelle intitulée *Le marchand de figurines de plâtres en 1832 ou le dieu du peuple*, la toile *Episode de la retraite de Russie (1812)* en 1852 puis une autre toile, *La Bataille de la Moskowa* en 1853. Le marquis d'Hertfort et Anatole Demidoff étaient tous deux de très grands collectionneurs d'œuvres d'art⁵¹⁴. Adrien Dauzats, l'un des fondateurs de la *Société des Amis des Arts de Bordeaux* avait, quant à lui, exécuté *Un jour de Revue sous l'Empire* à quatre mains avec Hippolyte Bellangé pour le compte de l'Empereur Napoléon. Cette amitié entre les deux peintres permit à Bellangé de se faire connaître du public bordelais et de trouver de nouveaux acheteurs dans cette région, en témoigne la vente d'*Un maraudeur dévoilé*⁵¹⁵ à Thomas Brand G. Scott, président de la *Société des Amis des Arts de Bordeaux*⁵¹⁶ en 1850.

⁵¹⁰ ADELIN, (Jules), *Ibid*, p.150. Vendu 1 500 francs.

⁵¹¹ ADELIN, (Jules), *Ibidem.*, p.150.

⁵¹² ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.124. Vendu 600 fr par l'artiste. - Vendu 10 000 francs. Vente Delessert.

⁵¹³ ADELIN, (Jules), *Ibid.*, p.121-135-154.

⁵¹⁴ *Anatole Demidoff, prince of San Donato (1812-1870)* (Londres, Wallace Collection, mars-juillet 1994), cat.expo., Londres, 1994 ; DUFFY, (Stephen) et HEDLEY, (Jo), *The Wallace Collection's pictures: a complete catalogue*, London, Unicorn Press : Lindsay Fine Art, 2004.

⁵¹⁵ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.133.

⁵¹⁶ Thomas Brand G. Scott, Consul britannique à Bordeaux de 1832-1866. Président de la Société des



Fig.174 Dantan-Jeune (1800-1869),

Portrait sérieux d'Hippolyte Bellangé, 1847, Paris, Musée Carnavalet

Nous pouvons également mentionner Dantan-Jeune⁵¹⁷, un autre de ses amis artistes, qui lui acheta *Un assaut* et *Un revenant de Crimée*⁵¹⁸. G. Scott et Dantan-Jeune étaient visiblement de fidèles compagnons de l'artiste, en témoignent les listes d'invités aux fameuses réceptions du Dantan-Jeune, sur lesquelles Hippolyte Bellangé figurait toujours en bonne place⁵¹⁹. Le portrait sculpté d'Hippolyte Bellangé par Dantan-Jeune vient, de son côté, attester du lien tissé par les deux artistes (fig.174)⁵²⁰.

Enfin, Hippolyte Bellangé possédait aussi une clientèle bien particulière,

amis des arts de Bordeaux.

⁵¹⁷ DANTAN, (Jean-Pierre), dit Dantan le Jeune, (1800-1869), était un sculpteur et un caricaturiste français. Il passe pour être un des inventeurs de la caricature sculptée ou tout au moins l'artiste qui s'est le plus illustré dans ce genre. Ses bustes-charges sont aujourd'hui devenus assez rares, bien qu'ils aient été largement diffusés et même plagiés.

⁵¹⁸ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.126 et 144.

⁵¹⁹ *Dantan jeune, caricatures et portraits de la société romantique* : (Paris, Musée Balzac, mars-juin 1989), cat.expo. Paris, Maison de Balzac, 1989, p.22.

⁵²⁰ Pour plus d'informations sur la carrière et la production de Dantan-Jeune : BARIDON Laurent, « Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie » dans *Ridiculosa*, n° 13, Sculptures et caricatures, Brest, UBO, 2006, p. 127-143.

celle des anciens militaires, au rang desquels figurait en bonne place le lieutenant général Comte Dupont. Hippolyte Bellangé entretenait une correspondance régulière avec ce dernier. Une lettre de l'artiste au général souligne d'ailleurs sa difficulté à répondre aux engagements qu'il prenait vis-à-vis de ses commandes : « Il m'est impossible de m'occuper d'ici à longtemps de la copie de la bataille de Pozzolo, puisque je n'ai pas encore commencé ma bataille de Wagram qui doit être terminée pour l'exposition prochaine⁵²¹ ». Au sein de la clientèle d'anciens militaires, se trouvaient également le colonel Moyard, le colonel Blanc de la Combe et le Comte de Richemond. Les deux derniers s'étaient illustrés au cours de la bataille de Pozzolo. D'ailleurs, ils avaient tous les deux commandé à l'artiste une représentation de cette bataille. Comment ne pas voir dans cette demande, faite par deux anciens gradés de l'armée, la volonté de capter en image le souvenir de leurs faits militaires⁵²² ? Sous le Second Empire, la clientèle militaire de Bellangé s'était élargie avec la présence de hauts dignitaires de l'armée, comme le vicomte de Lostange, qui s'était illustré durant la bataille de l'Alma. D'ailleurs, ce fut à la suite de cette victoire que le vicomte commanda au peintre son portrait mis en scène. Au Salon de 1852, la toile fut présentée sous le titre *Portrait du Vicomte de Lostange (épisode de l'Alma)*⁵²³. La forte présence de cette population au sein de sa clientèle s'explique bien entendu par la spécialisation d'Hippolyte Bellangé dans la peinture militaire. Il nous faut aussi garder à l'esprit que dans la société française du milieu du XIX^e siècle, l'armée occupait encore une place très importante. Ces commandes étaient donc une manière, pour ces anciens combattants, de se remémorer avec fierté leurs exploits militaires et cette

⁵²¹ L.a.s. d'Hippolyte Bellangé au lieutenant général Comte Dupont, le 31 août 1836, Collection Jacques Doucet, INHA, Paris.

⁵²² ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*, p.107.

L.a.s. d'Hippolyte Bellangé au lieutenant général Comte Dupont, le 31 août 1836, Collection Jacques Doucet, INHA, Paris.

⁵²³ ADELINÉ, (Jules), *Ibid.*, p.144.

période au cours de laquelle ils avaient eu le sentiment de participer à une cause nationale. Ces portraits étaient aussi un moyen pour leurs commanditaires de se mettre en scène vis-à-vis de leur entourage. N'oublions pas qu'au lendemain de Waterloo, il était difficile pour certains vétérans de trouver une place dans la France des ultras et plus tard, des bourgeois de la Restauration et de la monarchie de Juillet. C'est cette situation que décrit Honoré de Balzac dans son *Colonel Chabert*. Enfant trouvé, fasciné par la carrière des armes, Hyacinthe dit Chabert, s'est illustré aux premiers rangs de la Grande Armée. Laissé pour mort à Eylau, puis miraculeusement sauvé, il tentera quelques années plus tard de retrouver sa place dans une France bourgeoise qui voulait oublier ses héros⁵²⁴.

Des collectionneurs de province

Hippolyte Bellangé s'était en partie créé une clientèle de collectionneurs provinciaux grâce à sa présence fidèle au Salon. Comme cela a été souligné au début de cette thèse, le peintre avait très vite compris l'importance de cet événement. Il y participa de manière quasiment systématique, son absence n'étant à relever qu'à trois reprises au cours de sa carrière. Mais il ne se contentait pas de cette seule manifestation artistique, il était aussi un habitué des Salons de province, en particulier ceux de Rouen et de Bordeaux. En véritable peintre « salonnard », Hippolyte Bellangé planifiait ses envois pour exploiter à satiété le système des Salons. Pour lui, le tour de France commençait en janvier par le Salon parisien, puis en mars par celui de Bordeaux⁵²⁵, pour se terminer en juillet par celui de Rouen. A l'image du Salon

⁵²⁴ BALZAC, (Honoré de), *Le Colonel Chabert*, Paris, Le livre de Poche, 2017.

⁵²⁵ DUSSOL, (Dominique), *Art et bourgeoisie, La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*, Bordeaux, Le Festin, 1997 p.67.

de Paris, les expositions provinciales assumaient une triple fonction de qualification, de diffusion et de négoce. Ces expositions permettaient au peintre d'élargir son public et de multiplier les achats ou les commandes d'œuvres. De ce fait, la fonction majeure de ces expositions artistiques était d'ordre économique. La province assurait à Hippolyte Bellangé un public nombreux en même temps qu'un marché régulier. Il n'était pas le seul habitué de cette stratégie, c'était également le cas Antigna, d'Alexandre Bida, d'Eugène Boudin, de Carrier-Belleuse et de bien d'autres encore. Hippolyte Bellangé, en homme habile qui savait trouver les moyens de présenter sa production à un public aussi large que possible, révélait en somme une véritable capacité à s'adapter au marché de son temps.

Encouragée par Louis-Philippe pour les galeries du musée historique de Versailles, la relance de la grande tradition des peintures de batailles eut des répercussions dans de nombreuses manifestations artistiques. Poussée par cette dynamique, elle rencontra même un véritable succès populaire auprès des particuliers. Bien entendu, il était impensable de ramener « une grande machine guerrière chez soi », mais un petit porte-drapeau traversant un gué, ou une modeste scène de bivouac, peintes dans des dimensions raisonnables, pouvaient facilement trouver leur place dans un intérieur bourgeois. Il semble que cette clientèle particulière avait à cœur de retrouver, lors des expositions provinciales, les mêmes thèmes que ceux développés par le pouvoir central, La différence résidait en fait dans le format des œuvres. Celle-ci variait effectivement selon que son créateur les destinait au marché privé ou à l'administration. À Versailles, les tableaux devaient répondre à des critères très stricts. Lors de ces commandes, Bellangé avait donc pour consigne de travailler uniquement sur de très grands formats. En revanche, pour sa clientèle privée, hors administration provinciale, il se donnait pour consigne de ne travailler que sur des formats dits de chevalets. Ces deux types de formats n'offrent

évidemment pas le même rendu visuel. Ainsi, les vastes vues topographiques cédaient, selon les circonstances, la place à des vues resserrées plus adaptés aux petits formats.



335

Fig.175 Hippolyte Bellangé, *Les Tirailleurs*, 1850, Huile sur toile, Collection particulière

Les Tirailleurs (fig.175) offre un bon exemple de ce type de composition. Ce tableau fut accueilli avec enthousiasme par les hommes de province. De ce fait, Bellangé devint même l'historien de la Grande Armée le plus réputé du Salon bordelais et rouennais. Ses grandes compositions impétueuses, certes un peu confuses, mais dans lesquelles chaque détail étaient traités avec un réalisme minutieux, firent l'admiration d'un public toujours impressionné devant tant de savoir-faire et de virtuosité. Relevons tout de même une critique assassine d'un certain Laurent Marethon lors du Salon de Bordeaux de 1853, qui montre que l'unanimité dont le peintre faisait l'objet n'était pas totale :

« *La Charge de cuirassiers sur la grande redoute (bataille de la Moskowa)* de M. Bellangé n'émeut pas le spectateur, malgré les mares de sang, les hommes écrasés, les blessés agonisant qui se tordent sous les pieds des chevaux ; malgré ce sac ouvert au premier plan, d'où s'échappe une lettre ensanglantée, où l'on peut lire ces mots : Mon cher fils...[car] M.

Bellangé a une conscience du pinceau qui va jusqu'à la mesquinerie »⁵²⁶.

Cette critique n'empêcha pas pour autant Bellangé d'exposer de nombreuses fois au Salon bordelais et d'y être très apprécié⁵²⁷. En atteste par exemple l'acquisition, en 1872, des *Cuirassiers de Waterloo, passage du chemin creux* (fig.35) par la ville de Bordeaux pour un prix record de 20 000 francs. Cette somme marque un record de prix sur l'ensemble des acquisitions faites au Salon bordelais⁵²⁸. Actuellement, l'œuvre fait toujours partie des collections du musée des Beaux-arts de Bordeaux.

A côté de ces clients fortunés bordelais, friands de scènes militaires, Hippolyte Bellangé attirait aussi une clientèle issue de la bourgeoisie rouennaise. Comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, en 1837, Hippolyte Bellangé fut nommé conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen. Son statut d'artiste et de directeur de musée l'amènèrent très vite à jouir d'une grande popularité auprès des élites locales. L'homme noua de nombreuses relations avec les principaux notables de la ville. Ceci explique pourquoi des personnalités issues des institutions ou des professions libérales de Rouen figuraient dans le cercle des amateurs du peintre. Parmi eux, Edouard Pelay, directeur de la Compagnie d'assurances l'urbaine, était aussi connu pour son goût immodéré pour les livres et la Normandie⁵²⁹. Citons également Eugène Dutuit, mécène et notable érudit⁵³⁰, qui acheta au peintre *La maîtresse femme* (fig.176) ou encore M. Hacbeth, collectionneur rouennais, qui fut un client régulier du peintre. Ce dernier fit l'acquisition d'*Un retour de la ville* (fig.53), des *Marionnettes* et de *La lecture*⁵³¹.

⁵²⁶ MATHERON, (Laurent), 1853, pp.21-23.

⁵²⁷ Il a exposé vingt-trois toiles au salon de Bordeaux.

⁵²⁸ DUSSOL, (Dominique), *Op.cit.*, p.161.

⁵²⁹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.106.

⁵³⁰ ADELIN, (Jules), *Ibid*, p.112-122.

⁵³¹ ADELIN, (Jules), *Ibid*, p.108 et 114.

Bellangé bénéficiait également d'une position d'intime parmi les artistes de la région. Jules Hédou, par exemple, possédait une aquarelle intitulée *Mousquetaire assis près d'une porte Renaissance*⁵³². Eugène Lepoittevin, fit, quant à lui, l'acquisition de *Voltigeurs embusqués (guerre d'Afrique)*, *Soldat en route* et *Prisonniers de guerre d'Afrique*⁵³³.



Fig.177 Hippolyte Bellangé, *La maîtresse-femme*, 1837, huile sur toile, Paris, Petit-Palais



Fig.178 Hippolyte Bellangé, *Le retour de la ville*, aquarelle, Rouen, Musée des beaux-arts

Bellangé était par ailleurs en relation avec les familles Maupassant et Flaubert, comme en témoignent les commandes du portrait de *Gustave de Maupassant*, père du romancier Guy de Maupassant (fig.28), et de celui d'*Achille Flaubert*, frère du célèbre écrivain Gustave Flaubert (fig.27). Hormis ces deux exemples, l'essentiel de sa production pour le marché rouennais était marqué par la peinture de genre. Nous remarquons d'ailleurs que sa production dans ce domaine était devenue nettement plus importante après la révolution de 1848.

⁵³² ADELINÉ, (Jules), *Ibid*, p.106.

⁵³³ ADELINÉ, (Jules), *Ibid*, p.124 ; 131 ; 135.

À cette date, Hippolyte Bellangé, comme d'autres artistes, semble s'être retrouvé en difficulté financière. La principale raison de cette difficulté est à mettre en relation avec la brusque suppression des commandes de la part des amateurs fortunés et de l'État. Cette situation poussa le peintre à demander à Charles Blanc, chef de la division des Beaux-arts au ministère de l'Intérieur, un acompte pour *La charge de cavalerie de Kellerman à Marengo* (fig.178), commandée par le précédent régime⁵³⁴.



Fig.178 Hippolyte Bellangé, *Charge de cavalerie de Kellerman à Marengo*, 1847, huile sur toile, Versailles, Château de Versailles

Il faut également insister sur le fait que la République se démarqua très rapidement des régimes précédents en limitant considérablement le nombre de ses commandes artistiques. Cette raison explique pourquoi Hippolyte Bellangé délaissa lui aussi très rapidement la production de tableaux de type monumental pour se tourner vers la réalisation de petites scènes de genre.

Si Hippolyte Bellangé avait pu s'enrichir, c'était en très grande partie grâce à la structure de son réseau de collectionneurs privés. L'artiste avait su s'imposer non seulement auprès des gouvernements français et internationaux,

⁵³⁴ VOTTERO, (Michaël), *Op.cit.*, p. 30.

mais aussi auprès d'un réseau d'amateurs parisiens et rouennais. Ce réseau de collectionneurs privés permit à l'auteur de s'assurer une situation économique globalement viable et durable. Il est vrai que ses peintures étaient de nature à plaire à ceux qui désiraient orner leurs demeures de scènes montrant leurs exploits militaires, mais aussi aux amateurs de peinture de genre à tendance pittoresque. Mais, contrairement à ce qu'il pourrait paraître, Hippolyte Bellangé ne se contenta pas de ce réseau de collectionneurs privés. En artiste stratège, il sut également se constituer un réseau de marchands d'art pour vendre ses productions.

Hippolyte Bellangé et les marchands parisiens

Après 1850, contrairement à la période précédente de sa carrière, Hippolyte Bellangé ne pouvait plus compter sur l'Etat comme client principal. Peu à peu, il lui substitua donc une clientèle essentiellement composée de particuliers et de marchands parisiens, qui devinrent très vite ses principaux acheteurs. En réalité, les amateurs de l'œuvre de Bellangé avaient largement débordé du petit cercle des représentants du pouvoir et de ses amis. Quelques collectionneurs commencèrent alors à lui commander des compositions originales. Les premières relations d'Hippolyte Bellangé avec les marchands de tableaux avaient été précoces, elles remontaient à sa jeunesse, à une époque où cette profession n'était pas encore précisément organisée. Mais l'engouement des marchands pour l'œuvre d'Hippolyte Bellangé ne commença réellement à se confirmer qu'après 1840. La relation entre le peintre et ce milieu s'intensifia surtout suite à ses premières commandes publiques, qui contribuèrent fortement à la hausse des prix de ses tableaux.



Fig.179 Hippolyte Bellangé, *Le Carabinier mort et la vivandière*, 1836, aquarelle, Collection particulière

La relation artiste-marchand

Contrairement à l'idée communément admise selon laquelle le commerce direct entre les artistes et les marchands débuta au milieu du XIX^e siècle, – idée quelque peu façonnée et popularisée par l'exemple des Impressionnistes – ce lien existait déjà depuis la première moitié du siècle. L'analyse des carrières d'artistes, comme celles d'Hippolyte Bellangé, d'Eugène Delacroix ou d'Horace Vernet, met en lumière cette nouvelle utilisation précoce des marchands par les artistes. Par exemple, en 1829, l'expert Francis Petit acheta en vente publique *La femme au perroquet* d'Eugène Delacroix.



Fig.180 Antoine Watteau, *L'enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, Berlin, Château de Charlottenburg
De même, dès 1830, Horace Vernet commença à vendre certains de ses tableaux au doreur et encadreur Souty. Cela explique pourquoi, au milieu du XIX^e siècle, ce dernier présentait dans son magasin une collection importante d'œuvres de Vernet⁵³⁵.

Les marchands d'objets d'art existaient depuis le XVIII^e siècle. Le tableau *L'enseigne de Gersaint* (fig.180) de Watteau en est l'une des plus belles preuves. Dans cette toile, le peintre Antoine Watteau a représenté l'intérieur de la galerie

⁵³⁵ Souty possédait aussi une importante collection d'œuvre de la main de Nicolas-Toussaint Charlet.
Voir MARTIN-FUGIER, (Anne), *Op.cit.* p.169.

parisienne du marchand de tableaux Edme-François Gersaint. A l'origine, cette composition était destinée à servir de panneau publicitaire pour la galerie du marchand⁵³⁶. Cependant, cet exemple ne doit pas masquer la réalité structurelle de cette profession qui, au XVIII^e siècle, n'était pas encore bien organisée ni totalement identifiée. Au début du XIX^e siècle, le commerce d'œuvres d'art n'était pas spécifique et exclusif, mais pris en charge soit par les marchands de couleurs (vendeurs au détail de couleurs, vernis, crayons, pastels et autres objets relatifs à la peinture), soit par les marchands d'objets de luxe. La lecture des écrits de Delphine de Girardin, une parisienne de l'époque, nous plonge dans l'ambiance et l'atmosphère de ces marchands d'objets :

« Nous venons de parcourir les magasins Giroux, de Susse, de Cresson, et ce qui nous a frappé dans les nouveautés de l'année, c'est une tendance à la fois effrayante et flatteuse vers le genre oriental »⁵³⁷.

À cette époque, les magasins Giroux de Susse ou Cresson étaient donc des sortes de bazars de luxe où il était possible, pour une clientèle fortunée, de se fournir en bibelots au moment des fêtes. Ainsi, en 1821, la maison Giroux faisait sa publicité en se présentant comme une maison spécialisée dans la location d'objets et d'œuvres d'art, pour une soirée ou pour un mois, soit pour meubler un logis, soit, plus fréquemment, pour servir de modèle de copie pour les gens du monde qui souhaitaient étudier la peinture. Ce commerce lucratif fut très vite pratiqué par de nombreuses enseignes : Giroux, Susse et Durand-Ruel⁵³⁸. C'est dans ce contexte que se développa le commerce de tableaux contemporains.

⁵³⁶ GLORIEUX, (Guillaume), *A l'enseigne de Gersaint, Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

⁵³⁷ GIRARDIN, (Delphine de), *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*, éd. D'Anne Martin-Fugier, Paris, Mercure de France, 1986, t.I, p.568.

⁵³⁸ MARTIN-FUGIER, (Anne), *Op.cit.*, p.170.

De célèbres maisons de vente



Fig.181 Hippolyte Bellangé, *Honneur aux courage malheureux*, 1838, huile sur toile, Collection particulière

Entre 1824 et 1830, les commerçants, peintres-papetiers, marchands de couleurs et encadreur se mirent progressivement à vendre des gravures, des tableaux et des aquarelles. Tel était le cas des marchands d'Hippolyte Bellangé, comme Souty, qui avait d'abord été doreur et encadreur au 18 place du Louvre, à Paris, pour ensuite devenir négociant de tableaux, avant de retourner à son activité première au milieu du XIX^e siècle⁵³⁹. C'était aussi le cas de la maison Susse. Cette dernière fut fondée en 1758. Dans un premier temps, elle fournissait du matériel pour les artistes avant de devenir, dans les années 1830, une boutique située au 31 place de la Bourse, dans le 2^e arrondissement. Cette place était alors très fréquentée par les amateurs de maroquinerie. C'est fut d'abord par le biais des cadeaux d'étrennes que la maison Susse en vint à faire commerce de tableaux. Le commerçant présentait des formats de chevalet aisément vendables. Ils n'excédaient pas une valeur de 200 francs. Il

⁵³⁹ MARTIN-FUGIER, (Anne), *Op.cit.*, p.171.

était alors possible de trouver dans sa vitrine des toiles de Camille Corot, Nicolas-Toussaint Charlet ou encore Hippolyte Bellangé⁵⁴⁰. Parmi les marchands du peintre, il y avait aussi la maison Durand-Ruel. A l'origine, cette enseigne était une papeterie. Cependant, en 1825, Jean-Marie Durand, père du célèbre Paul Durand-Ruel, eut l'idée d'adjoindre à la papeterie Ruel les articles nécessaires aux artistes pour peindre et dessiner : papiers, toiles, couleurs, chevalets. Pour payer leurs fournitures, de nombreux peintres avaient pris pour habitude de céder au marchand de couleurs des lithographies ou des tableaux de chevalet de leur composition. De ces échanges était né un stock important d'œuvres d'art. Pour l'éliminer, il eut alors l'idée de les proposer à la vente. Ce fut ainsi qu'en 1833 Jean-Marie Durand ouvrit une galerie d'œuvres d'art au 103 rue Neuve des Petits-Champs dans le 2^e arrondissement. L'année suivante, cette boutique allait devenir le rendez-vous principal des amateurs d'art contemporain⁵⁴¹.

La spécialisation des marchands dans la vente de tableaux les amenèrent à démarcher directement les artistes. A cette époque, Hippolyte Bellangé vendait ses œuvres soit à l'issue des Salons, soit dans les ventes publiques, comme ce fut le cas pour *Honneur au courage malheureux* (fig.181), que le marchand Susse acheta à la suite du Salon de 1839. Au cours de cette période, plusieurs marchands se partageaient les toiles du peintre. Ceux-ci fréquentaient régulièrement son atelier et en profitaient pour lui passer des commandes pour plusieurs tableaux dont les sujets étaient le plus souvent déterminés à l'avance. Il semble qu'Hippolyte Bellangé ait toujours accepté ce type de marché en dépit des limites évidentes que cette pression imposait à sa créativité. D'un autre côté, les marchands demeuraient tributaires de l'évolution ascendante des prix obtenus par le peintre pour ses toiles. Les sommes qu'ils dépensaient

⁵⁴⁰ MARTIN-FUGIER, (Anne), *Ibid*, p.170.

⁵⁴¹ MARTIN-FUGIER, (Anne), *Ibidem.*, p.170.

pour acquérir ses œuvres prouvent à quel point ils étaient assurés de pouvoir les revendre ensuite aisément. Par exemple, en 1836, le marchand Alphonse Giroux dut verser au peintre 3 000 francs pour acquérir *Honneur au courage malheureux*⁵⁴².

Hippolyte Bellangé semble avoir entretenu de bonnes relations avec les marchands qui achetaient ses tableaux et ses aquarelles, cela soit en raison de son professionnalisme, soit par amitié, soit, sûrement aussi, par intérêt. Le peintre estimait ne pas avoir à refuser leurs requêtes, même lorsqu'ils demandaient la troisième ou la quatrième version d'un thème qu'il avait déjà illustré, voire exposé au Salon. Parmi les marchands dont les noms apparaissent dans les archives personnelles du peintre, ceux de Beugniet, Durant-Ruel, Binant, Susse, Giroux et Souty occupent une place importante, si l'on en croit le détail des négociations transcrites par Jules Adeline. En 1836, le marchand Giroux fit l'acquisition d'un tableau intitulé *Le carabinier mort et la vivandière*⁵⁴³, tandis que le marchand Susse acheta une aquarelle intitulée *Napoléon à cheval*. L'année suivante, la maison Durand-Ruel fit l'acquisition d'une esquisse de *La bataille de Wagram*, un projet originellement destiné au musée de Versailles. Cette première idée de tableau fut vendue 1 800 francs en vente publique. En 1838, le marchand Susse acheta une aquarelle représentant *Napoléon et un guide espagnol* et en 1845, Durand-Ruel acquit encore une aquarelle intitulée *L'artiste en voyage*. Enfin, au Salon de 1864, la galerie acheta la toile intitulée *Episode du Retour de l'île d'Elbe*⁵⁴⁴.

L'étude des ventes des œuvres d'Hippolyte Bellangé par les marchands d'art parisiens permet de voir que, loin d'être un peintre révolté et marginal, l'artiste avait su faire preuve d'un évident pragmatisme et d'une rare

⁵⁴² ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*, p.113.

⁵⁴³ ADELINÉ, (Jules), *Ibid.*, p.108.

⁵⁴⁴ ADELINÉ, (Jules), *Ibid.*, pp.103 ; 108 ; 120 ; 159.

compréhension du cadre professionnel et économique de son époque en entretenant des relations constantes avec un marché de l'art en pleine évolution. L'artiste s'imposa non seulement auprès des gouvernements français et internationaux, mais également auprès d'un réseau de collectionneurs privés et de marchands d'art parisiens. La structure de ce réseau permit au peintre de s'enrichir et d'accéder à une situation financière stable et durable.

CHAPITRE III : RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE

Hippolyte Bellangé et la critique d'art

« Ce qui éclaire et dirige le talent de Bellangé, c'est la sincérité de son patriotisme. »⁵⁴⁵

Ernest Chesneau

A l'ouverture du Salon de 1824, Hippolyte Bellangé était encore un jeune artiste plein d'avenir. Bien qu'il se fût présenté au Salon précédent, la critique ne remarqua sa production qu'à partir de cette date, à laquelle il obtint une médaille d'or dite « d'encouragement ». Dans ses entretiens critiques, Auguste Jal jugeait : « M. Bellangé fait des progrès et doit en faire encore »⁵⁴⁶. Le peintre n'avait alors à son actif qu'une production restreinte : *Fusillade de soldats français* (1822), *Une halte militaire* (1822) et *Reddition du fort d'Aboukir* (1824). À ces œuvres de « Salon », s'ajoutaient des œuvres lithographiques. Comme nous l'avons longuement évoqué, Hippolyte Bellangé était un grand adepte des Salons. Le souvenir de ses œuvres évoquait invariablement dans l'esprit des critiques deux particularités propres à l'artiste : la longévité – il a été de tous les Salons, à l'exception de ceux de 1844, 1848 et 1850 – et l'homogénéité plastique de sa production. Par la suite, chaque édition était vécue par la critique comme un perpétuel recommencement : « Et depuis quarante ans, tout en France a changé, excepté le dessin de monsieur

⁵⁴⁵ Citation tirée d'ADELINE, (Jules), Op.cit., p.36 : CHESNEAU, (Ernest), *Le Constitutionnel*, 5 février 1867.

⁵⁴⁶ JAL, (Auguste), *L'artiste et le philosophe : entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, Ponthieu, 1824, p.405.

Bellangé »⁵⁴⁷ écrivit alors Charles Baudelaire, un brin acerbe, dans son *Salon caricatural de 1846*. Inévitablement, pour Bellangé comme pour tous les autres, le Salon, outre le formidable tremplin artistique qu'il incarnait, était aussi le lieu où il risquait d'exposer son art au couperet de la critique. Cette dernière pouvait, à sa guise, en un coup de plume, faire ou défaire une carrière. Les jugements des critiques exerçaient une influence certaine sur la perception des œuvres d'art, ce qui explique pourquoi leurs réflexions étaient attendues et à la fois craintes par les artistes.

La critique avait alors pour rôle de relayer et d'illustrer l'importance de l'exposition officielle en contribuant à lui donner une place importante. A chaque Salon, sous forme de plusieurs livraisons, les journaux publiaient un compte rendu des œuvres exposées. Les articles étaient classés selon la hiérarchie des genres, encore primordiale à ce moment. Les chroniqueurs commençaient souvent leur commentaire par le « grand genre », et terminaient par les genres dits « secondaires ». Il leur arrivait également de relayer les avis des visiteurs, captés « à la volée ». Cette allusion aux avis du public amateur n'était jamais précisée nommément, il s'agissait probablement des avis du collectionneur ou du simple curieux⁵⁴⁸.

La critique avait, dans l'ensemble, toujours été favorable et bienveillante envers l'œuvre d'Hippolyte Bellangé. Cette relative bienveillance pouvait en partie s'expliquer par une certaine perception qu'elle avait de son art. Effectivement, Bellangé avait été très rapidement perçu comme un peintre « à la fibre éminemment nationale »⁵⁴⁹. La majorité des critiques avaient mis

⁵⁴⁷ BAUDELAIRE, (Charles), « Salon caricatural de 1846 » dans *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1976, p.170.

⁵⁴⁸ CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Op.cit.*, pp.70-72. La hiérarchisation des médailles n'a été actée qu'en 1827, sous l'impulsion d'Auguste de Forbin, directeur des Musées, qui en avait fait la proposition à la Rochefoucauld, chargé du département des Beaux-arts.

⁵⁴⁹ En 1874, le Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse donna la définition suivante du terme national : « Qui concerne toute une nation, qui appartient à une nation. Qui appartient, qui est propre

l'accent sur cet aspect patriotique, notamment Ernest Chesneau : « Mais à propos d'Hippolyte Bellangé, il n'y aura point partage d'opinion. La célébrité qu'il a conquise en touchant avec insistance et avec force la fibre nationale, les artistes la maintiendront et la lui feront plus durable. Pourquoi ? Parce qu'il ne fut pas seulement un très habile metteur en scène de sujets patriotiques ; parce qu'il fut aussi un véritable artiste et un peintre »⁵⁵⁰. Les termes de « peintre national » et de « peintre de la France » revenaient sans cesse dans les comptes rendus des Salons. Le catalogue de l'exposition posthume de notre artiste se referme sur ces quelques lignes : « J'arrive au terme de cette notice : on me pardonnera d'avoir trop cédé peut-être à l'attrait d'une étude qui m'a paru nouvelle. J'avais à classer un talent très fertile, intimement lié à l'histoire nationale, et qui restera autant, par sa supériorité matérielle, que parce qu'il retracera qu'à nos neveux toute une moitié de notre siècle. Le sujet offrait plus encore : il m'appelait, occasion rare, à montrer un artiste ne faisant qu'un avec son œuvre, celle-ci devenant l'expression des sentiments d'une âme élevée »⁵⁵¹.

Un peintre à la fibre nationale

Le lien qu'établit Francis Wey entre Hippolyte Bellangé et l'histoire nationale nous amène à nous arrêter quelques instants sur le caractère idéologique de sa production. Il est impossible de rendre compte avec précision de la pensée idéologique de l'artiste. Cette démarche aurait été possible seulement si l'artiste, à l'instar d'Eugène Delacroix, avait tenu une sorte de

au pays, qui est attaché par la nature de ses sentiments ou de ses actes. » dans Op.cit, t.11, p.850

⁵⁵⁰ CHESNEAU, (Ernest-Alfred), *Op.cit.*, p.228.

⁵⁵¹ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.37.

journal de bord⁵⁵². Cependant, il est tout de même possible d'esquisser un portrait grâce aux témoignages de ses contemporains. De manière très schématique, l'œuvre d'Hippolyte Bellangé est portée par un « nationalisme de tradition révolutionnaire », exprimé entre la Restauration et la monarchie de Juillet⁵⁵³. Il est important de ne pas oublier qu'au lendemain de la chute du régime napoléonien, le nationalisme français s'était trouvé lié à ce grand courant de caractère presque mystique, vague peut-être, mais singulièrement puissant, que les contemporains appelaient « la religion de la Liberté ». Les aspirations « nationales » des libéraux de la Restauration incluaient à la fois la protestation contre les traités de 1815, les revendications de la rive gauche du Rhin et la libération des peuples opprimés. Etaient revendiquées les frontières naturelles retrouvées, la Pologne ressuscitée, l'Italie unifiée, le drapeau tricolore promené en vainqueur dans les capitales européennes. De tradition jacobine, né de l'héritage idéologique de la Révolution, ce premier nationalisme du XIX^e siècle français conciliait ainsi sans peine deux éléments dont les contradictions n'apparurent que peu à peu : le chauvinisme cocardier et le messianisme humanitaire. Fidélité aux souvenirs de la période révolutionnaire confondus avec ceux de l'épopée napoléonienne, chauvinisme et messianisme, tels sont les thèmes qui se retrouvent dans la production picturale d'Hippolyte Bellangé⁵⁵⁴.

Le sentiment national parcourt l'ensemble de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé. Il est le fil rouge d'une production exclusivement consacrée à la

⁵⁵² DELACROIX, (Eugène), *Journal*, Paris, J. Corti, 2009.

⁵⁵³ Raoul Girardet distingue trois formes de nationalisme successivement apparues sans cependant qu'aucune d'entre-elle n'efface complètement la précédente : il distingue, entre la Restauration et la Monarchie de Juillet, un nationalisme de tradition révolutionnaire ; puis, après la défaite de 1871 à Sedan, un nationalisme de la Revanche ; enfin, au cours des dernières années du XIX^e siècle, un nationalisme anti-parlementaire.

⁵⁵⁴ Ces thèmes sont également présents dans les lithographies de Nicolas-Toussaint Charlet ou les chansons de Pierre-Jean de Béranger.

représentation de la nation française⁵⁵⁵. L'intégralité des sujets développés par l'artiste sont en lien avec l'histoire ou l'actualité française. Par conséquent, même un sujet dont la scène se déroule en dehors du sol français, tel *La Prise de la Smalah* (fig.61), concerne tout de même un événement politique français. L'exotisme des paysages et les décors algériens n'y font rien, pour Hippolyte Bellangé les héros de sa production seront et resteront toujours la France. Cette iconographie exclusivement nationale révèle un artiste profondément attaché à son pays et à ses valeurs. Elle est aussi l'expression d'une idéologie politique sous-jacente. Nous l'avons vu, Hippolyte Bellangé était un fervent représentant de la cause bonapartiste. Ses nombreuses représentations de la figure impériale ne laissent place à aucun doute sur cet engagement politique.

Le fardeau de la comparaison

L'œil scrutateur de Charles Baudelaire, poète et fin observateur de son époque, faisait également de lui, inmanquablement, l'un des plus grands critiques d'art français de son siècle. Le poète tenait de son père une véritable passion pour la peinture, ce qui explique sans doute pourquoi il publia en 1845 un premier compte-rendu du Salon. *Le Salon de 1846*, celui de 1859 et *Les peintres de la vie moderne* sont ses œuvres critiques les plus importantes⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ Sous l'Ancien Régime, nation désignait des gens de même origine (« nation » picarde, angevine...), puis les sujets d'un même roi, fidèles à celui-ci et pratiquant la même religion. A partir de la Révolution française, et sous l'influence des philosophes des Lumières, le terme de nation désignait des gens unis librement par la volonté de vivre en commun et solidaire face à deux sortes d'adversaires : ceux de l'intérieur (partisans du retour au passé) et ceux de l'extérieur (envahisseurs étrangers). La nation n'était ainsi plus une donnée ethnique, mais un contrat entre des citoyens. Très vite le terme devint un modèle universel d'organisation des peuples, fondé sur le principe de souveraineté nationale. Tel est le sens du célèbre « Vive la nation ! », de Kellermann, à Valmy.

⁵⁵⁶ BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1999.

Dans ses compte-rendus de *Salons* des expositions annuelles organisées par l'Académie des Beaux-arts, Baudelaire cherchait désespérément l'artiste à même de saisir « le vent qui soufflera demain », car « la grande tradition » de Delacroix s'est perdue, et « la nouvelle n'est pas faite », selon lui. Méprisant la peinture officielle et militaire d'Horace Vernet, la peinture triste d'Ary Sheffer et les compositions pédantes des élèves d'Ingres, Baudelaire définissait « l'art moderne » de la manière suivante : « intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini ». Face à l'aversion de l'auteur pour le « militaire » et Horace Vernet, nous pouvons aisément imaginer qu'il n'épargna pas non plus l'œuvre d'Hippolyte Bellangé. Dès 1831, le chroniqueur Auguste Jal pointa déjà les sources d'un malaise lié à la difficulté d'appréhender une œuvre répétitive, explorant des sujets de manière analogue. « Pour vous M. Bellangé et Charlet, M. Eugène Lami et Horace Vernet, M. Charles Langlois et M. Garnerey, c'est tout un »⁵⁵⁷.

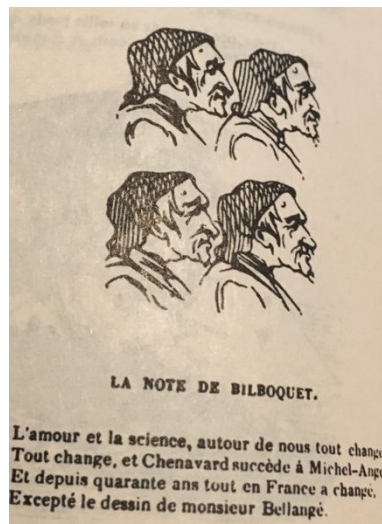


Fig.182 BAUDELAIRE, (Charles), « Salon caricatural de 1846 » dans *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1976, p.170.

⁵⁵⁷ JAL, (Auguste), *Salon de 1831*, Paris, Denain, p.84.

En 1855, le chroniqueur aux tendances conservatrices Gustave Planche mit aussi en avant cette caractéristique :

« Entre les toiles nombreuses dont M. Bellangé a garni les murs du Louvre, nous choisirons la Bataille de Fleurus. Ce n'est pas que les autres ouvrages de l'auteur soient inférieurs à celui-ci, car la manière de M. Bellangé est arrêtée depuis longtemps ; il n'en est plus à changer de style, il se trouve complet tel qu'il est, il persévère dans la voie où il est entré comme la meilleure et la plus sûre, et, grâce à cette volonté uniforme à laquelle le pinceau ne désobéit jamais, tous les tableaux de M. Bellangé ont à peu près la même valeur »⁵⁵⁸.

Bien que les propos de Gustave Planche fussent fondés, il est nécessaire de rappeler les préceptes esthétiques du chroniqueur. Gustave Planche exigeait de chaque peintre qu'il définît ce qu'était la peinture de manière concise, « des pensées armées de toutes pièces », alliées à « un langage à l'abri de toute équivoque », en excluant tout ce qui pouvait paraître flou, mal dessiné ou insuffisamment fini. Gustave Planche n'était pas le seul critique à se laisser d'abord séduire par la beauté de la touche d'un tableau, par l'harmonie de l'ensemble et l'éclat de la couleur, plutôt que par l'imagination, la spontanéité ou l'exubérance. L'un de ses préceptes était : « que la sévérité oublie son plaisir pour n'écouter que la raison »⁵⁵⁹.

À ces critiques s'ajoutait l'incapacité de Bellangé à affirmer un style personnel. Dès ses premières œuvres, l'artiste fut associé à Charlet, Vernet ou encore Raffet. Cette filiation fut également évoquée sous la plume d'Edmond About. L'auteur croyait au « style », à la transformation des choses par l'esprit de l'homme » car, pour lui, l'art n'était pas une imitation servile, mais une

⁵⁵⁸ PLANCHE, (Gustave), *Etudes sur l'école française*, Paris. Lévy, 1855, pp.427 à 434.

⁵⁵⁹ GRATE, (Pontus), « Art, idéologie et politique dans la critique d'art » dans *Romantisme*, n°71, 1991, pp.31-38.

interprétation originale de la réalité. Selon lui, les peintures d'Ingres, de Charlet ou de Bellangé répondaient à une telle conception de l'art mais non celle d'Horace Vernet, « le talent sans le style », ou de Courbet, « la haine du style et l'amour du laid ». Jules et Edmond de Goncourt, quant à eux, comparaient Hippolyte Bellangé à un « un Vernet de poche »⁵⁶⁰. Cette comparaison se retrouvait aussi chez Théophile Thoré :

« M. Bellangé, Charlet et Raffet sont les trois artistes qui entendent le mieux la reproduction des troupiers de l'Empire, ce type presque perdu aujourd'hui, et ils seront certainement, après Gros, les historiens de cette époque guerroyante »⁵⁶¹.

C'est ce même avis mitigé que nous retrouvons dans une critique d'Edmond About :

« M. Bellangé retrace les épisodes du premier empire à la façon de M. Emile Marco de Saint-Hilaire, avec une foi sincère et une cordiale bonhomie. Quelquefois son style s'élève ; il se rapproche un peu de Charlet ; on regarde ses tableaux et l'on repense, sans savoir pourquoi, à quelques nobles refrains de Béranger. Son épisode du Retour de l'île d'Elbe attire l'attention des curieux par un air de vie, de mouvement, de vraie foule. C'est un tableau bien fait, nourri de détails, étudié honnêtement. Il y a, si je ne me trompe, dans tous les ouvrages de l'esprit, une génération de bonnes choses sans éclat, mais durables et longtemps agréables, parce qu'elles sont faites à coups de travail et de patience »⁵⁶².

Théophile Thoré était un progressiste, opposant convaincu de la monarchie.

⁵⁶⁰ GONCOURT, (Jules et Edmond de), *Salon de 1852*, p.78.

⁵⁶¹ THORÉ, (Théophile), *Salon de 1844 à 1848*, Paris, Librairie internationale, p.220.

⁵⁶² ABOUT, (Edmond), *Salon de 1864*, Paris, Hachette, p.70.

Pour Thoré, l'art ne pouvait ignorer ce qui l'entourait et devait être le reflet de la société contemporaine, comme le fut l'art grec, qui vit le jour sous une république. En ce sens, l'école de David aurait manqué de pensée sociale, en s'enfermant dans des modèles antiques. Tel n'était pourtant pas le cas de l'art de Bellangé, mais ces nombreuses filiations et comparaisons, auxquelles il fut si souvent associé, auront une fortune posthume considérable, au détriment du peintre. Par conséquent, elles contribuèrent fortement et longuement à maintenir Bellangé dans l'ombre de ses contemporains.

De fidèles soutiens



Fig.183 Hippolyte Bellangé, *La main chaude*, 1834, huile sur toile, Collection particulière

La difficulté du peintre à s'affranchir de ses modèles ne l'empêcha pas d'avoir de nombreux soutiens. Plusieurs amateurs de l'artiste se recrutaient dans l'imposante troupe de critiques progressistes, que les platitudes de l'Académie rebutaient. Parmi eux nous retrouvons, à nouveau, Edmond About ou encore Auguste Jal. Si les critiques reconnaissaient des faiblesses

esthétiques dans l'art de Bellangé, ils lui reconnaissaient aussi des qualités morales et plastiques. Jal était un homme de Lettres croyant aux progrès de l'art. « Pourquoi un peintre répugnerait-il à être de son temps ? Pourquoi se réfugierait-il toujours dans le passé, quand le présent l'appelle ? » s'interrogeait Auguste Jal en 1845 dans *Le Moniteur des arts*⁵⁶³. Sa critique, essentiellement subjective, se voulait ironique et piquante, elle était surtout très teintée politiquement. « La politique tenait la plume du critique », écrivait-il dans son autobiographie, « et ce procédé se justifiait jusqu'à un certain point, parce qu'après tout le peintre représente des idées [...], or les idées que les artistes soulevaient, à commencer par Géricault [...] étaient des idées libérales, où ramenait à la pensée et aux regrets sur les gloires de l'Empire »⁵⁶⁴. Les vrais modernes, selon lui, étaient les peintres qu'il nommait du « juste-milieu » : Delaroche, Léon Cogniet, Horace Vernet et Léopold Robert, qu'il admirait pour avoir su sortir des chemins tracés. Il s'était très tôt enthousiasmé pour la peinture de genre de Bellangé.

« M. Bellangé n'est pas moins spirituel, et il est bien plus peintre. Vous verrez de lui un tableau très-agréable dont le sujet est la Main chaude. Il y a huit figures, différentes d'âges et de caractères, qui sont toutes bien rendues. La scène se passe dans un village. Le Passage du bac, où est un Tancrède de la vieille garde impériale qui dit dans sa langue énergique que la patrie est chère à tout bon Normand, vous sera également agréable. L'autre tableau est plus capital. Celui-ci a une poésie dont le premier manque un peu. Je ne vous parle pas d'un tableau militaire de M. Bellangé »⁵⁶⁵.

Bellangé reçut aussi l'appui de critiques dits « littéraires »⁵⁶⁶ : Théophile

⁵⁶³ JAL, (Auguste), *Le Moniteur des arts*, 1845.

⁵⁶⁴ JAL, (Auguste), *Souvenir d'un homme de lettres (1795-1873)*, Paris, 1877, p.418.

⁵⁶⁵ JAL, (Auguste), *Salon de 1831*, Paris, Denain, p.84.

⁵⁶⁶ BOUILLON, (Jean-Paul), « La critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle : nouvel aperçu

Gautier, Jules et Edmond Goncourt, ou encore Maxime Du Camp. Ces derniers privilégiaient l'expression subjective et « synthétique ». Il n'est pas nécessaire de présenter l'œuvre romanesque de Théophile Gautier. En revanche, son statut de critique d'art était beaucoup moins connu du public. Les formules catégoriques du jeune Gautier étaient : « l'art est ce qui console le mieux de vivre » et « il n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut ne servir à rien ; tout ce qui est utile est laid »⁵⁶⁷. La modernité était peut-être la valeur la plus stable de la critique d'art de Gautier, dont la collection personnelle disparate témoignait d'un goût très éclectique. Il écrivait à propos de Bellangé :

« Le talent de M. Bellangé tient le milieu entre celui d'Horace Vernet et de Charlet ; il est net, facile, spirituel, et la plupart des réflexions que nous venons de faire tout à l'heure pourraient s'y appliquer. Ses soldats sont un peu des soldats de convention ; mais leur fournement est si bien astiqué, ils manœuvrent d'une manière si précise, ils s'élancent de si bon cœur au commandement, qu'on leur pardonne volontiers. *La Bataille de l'Alma* est digne de la réputation que le peintre s'est faite dans ce genre particulier, où les exigences stratégiques contrarient souvent les exigences de l'art ; *le Départ du cantonnement, la Ronde de nuit, les Pénibles Adieux, le Traînard*, sont des petites scènes traitées avec esprit et sentiment »⁵⁶⁸.

Maxime Du Camp, écrivain polygraphe et photographe, était membre de l'Académie. Malgré ce statut, la postérité resta cruelle à son égard, en cause une fortune critique qui lui fit mauvaise presse. Cela explique en partie pourquoi, de nos jours encore, son nom ne figure pas aux côtés des grands noms de la littérature française de son siècle, comme Flaubert, Baudelaire et Gautier,

des problèmes », dans *Quarante-huit Quatorze*, n°5, 1993, p.57.

⁵⁶⁷ GAUTIER, (Théophile), *Albertus*, 1832 et préface de *Mademoiselle de Maupin*, 1835.

⁵⁶⁸ GAUTIER, (Théophile), *Les Beaux-arts en Europe*, 1855, pp.374 – 378.

qui étaient par ailleurs ses amis. Au Salon de 1866, il fit une remarquable critique post-mortem de l'art de Bellangé :

« Cette faculté précieuse de bien connaître sa voie et d'y marcher imperturbablement ce trouvait chez un homme estimable que l'art vient de perdre récemment ; je parle de M. Hippolyte Bellangé. Certes, ce ne fut point un maître sans la signification exclusive du mot, car il ne créa rien de nouveau, mais ce fut un artiste honnête, restant avec adresse et modestie dans les limites d'un talent sérieux qu'il cherchait toujours à augmenter [...] Ce fut un peintre militaire dans toute la force du terme »⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ DU CAMP, (Maxime), *Les Beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863 à 1867*, pp.-213 – 216.

La lente disparition de l'imagier du soldat de la Grande Armée

Quelle place pouvons-nous accorder à l'œuvre d'Hippolyte Bellangé dans une histoire nationale de l'art ? La question mérite d'être posée lorsque l'on constate qu'un grand vide accompagne le souvenir de l'artiste. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, de son vivant, Hippolyte Bellangé avait connu une certaine notoriété. Il était présent au sein du paysage artistique français en tant que peintre reconnu et estimé des gouvernements, de la critique et du public. Malgré ce relatif succès, après sa mort en 1866, la notoriété de Bellangé ne cessa de décliner jusqu'à quasiment sombrer dans l'oubli. Dès les premiers jours, Jules Adeline s'interrogea : « Hippolyte Bellangé a été et restera un artiste supérieur dans un genre qui, en lui-même, a quelque chose de faux : la bataille »⁵⁷⁰. Et si le caractère nationaliste et populaire de son œuvre pouvait être une explication de la lente disparition du peintre des mémoires collectives ? A ce début de réflexion, nous ajouterons une autre hypothèse : et si l'œuvre d'Hippolyte Bellangé avait souffert de trop de comparaisons ? Durant sa jeunesse, le peintre avait subi l'influence de Nicolas-Toussaint Charlet et d'Horace Vernet, au point qu'il est parfois possible de confondre sa production avec celle de ses deux modèles. A cela s'ajoute une autre difficulté, liée à la temporalité de sa figure principale. Peu à peu, la figure du grognard du premier Empire allait être remplacée par celle du poilu de la Première Guerre mondiale.

Un désir de revanche

⁵⁷⁰ BLANC, (Charles), *Gazette des Beaux-arts*, XXV, 1866.

Les premières années qui suivaient la guerre franco-prussienne étaient marquées par le désir de revanche. Les différentes toiles présentées au Salon par Protais ou Detaille en étaient une illustration. Ces représentations trouvèrent un écho favorable auprès de l'opinion française et des pouvoirs publics, qui les soutenaient par des achats publics. Alors que la III^e République devait logiquement être défavorable à un peintre comme Hippolyte Bellangé, conteur de la légende napoléonienne et des vies militaires, ce patriotisme cocardier, qui faisait la part belle au soldat plutôt qu'au chef de l'armée, trouva un écho inattendu sous ce régime. Ce fut le courant d'opinion gambettiste, alors en pleine ascension, qui accueillit alors l'œuvre de Bellangé en son sein. Ceci explique pourquoi celle-ci se retrouva exposée aux différentes expositions centennales de l'art français. À l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, la production de l'artiste était présente dans la section de peinture avec le *Combat d'Anderlecht*, *La garde meurt* et *La Charge de cavalerie fournie par le général Kellerman, à la bataille de Marengo* (fig.178). Un élément joua en faveur de la postérité de notre peintre. L'étude de mœurs du soldat, qui était encore un genre mineur sous le Second Empire, prit un nouvel essor après la guerre de 1870. A cette date, une toute nouvelle génération de peintres, avec des personnalités comme Ernest Meissonier, Detaille, De Neuville, Berne-Bellecour, Dupray ou encore Protais, cherchèrent à rendre compte des émotions qu'ils avaient pu ressentir lors de ce conflit. Ces artistes tentèrent également de montrer les transformations engendrées par la conscription au sein de la société militaire. Ceci explique pourquoi les œuvres d'Hippolyte Bellangé se voyaient encore citées ou présentées. Bien que cette génération de peintres se soient inspirés de la figure du soldat de Bellangé, de Charlet ou de Raffet, elle prit soin de s'affranchir du style de ses prédécesseurs. Si à la fin du XIX^e siècle, les peintres de bataille faisaient encore légion, leurs œuvres affichaient

clairement de plus hautes ambitions picturales.

C'est en la personne de Jules Adeline qu'Hippolyte Bellangé trouva son biographe - ou plutôt un hagiographe méticuleux. L'auteur dressa non seulement le catalogue de son œuvre, mais fixa également les traits et épisodes essentiels de sa vie. Cette première vie de Bellangé, parue en 1880, s'ouvre sur une triple comparaison : « Pendant la première moitié de ce siècle, trois hommes, Charlet, Raffet et Bellangé, suivirent le même chemin et laissèrent tous trois un nom parmi les artistes contemporains ; et pourtant aucun d'eux ne songea jamais à recouvrir les vastes surfaces murales de prétentieuses figures de grande dimension. Tous trois, au contraire, se contentèrent – sauf quelques exceptions, principalement pour celui auquel nous consacrons ce volume – du modeste tableau de chevalet. Pour tous, le feuillet d'album offrait un champ suffisant pour recevoir les milliers de figures qu'ils improvisaient avec une verve endiablée, et que du jour au lendemain répandait à grand nombre un procédé, la lithographie, auquel personne ne songe même plus aujourd'hui⁵⁷¹ ». Nous mesurons bien, à lire Jules Adeline, que le temps avait passé, que la lithographie était passée de mode et que, malgré sa tentative de réhabilitation, les tableaux de Bellangé étaient eux aussi passés de mode comparée à une production devenue très riche, alimentée par de nouvelles perspectives esthétiques. Nous voyons en tout cas que le principal défenseur de son œuvre ne put s'empêcher d'ouvrir sur une comparaison, comme si Hippolyte Bellangé ne pouvait pas être cité pour lui-même. Jules Adeline avait sans doute été influencé par les critiques antérieures. Comme nous avons pu le voir précédemment, l'œuvre d'Hippolyte Bellangé avait souvent été mise en parallèle à celle d'Horace Vernet, mais il suffit de comparer furtivement la postérité qu'ont eue, par exemple, *La bataille de Wagram* (fig.58 et fig.59) et *Le passage*

⁵⁷¹ ADELIN, (Jules), *Op.cit.*, p.10.

du chemin creux (fig.35), exécutés par l'un et par l'autre des deux artistes, pour comprendre qu'elle n'est pas à l'avantage de Bellangé. Si le Napoléon de légende de Vernet s'est naturellement imposé aux yeux de millions de spectateurs, dans les salles du musée de Versailles, les soldats du Premier Empire de Bellangé peinent à s'imprimer dans les esprits. Mais comme si cela ne suffisait pas à l'infortune de notre peintre, cette comparaison quelque peu obligée, qui le suivit une bonne partie de sa carrière, se doublait de celle, bien plus justifiée - tant par le style et la tournure d'esprit - avec Nicolas-Toussaint Charlet.

En 1889, Arsène Alexandre fut le premier à établir une *Histoire de la peinture militaire*. L'auteur y consacre certes un chapitre entier à Hippolyte Bellangé, placé entre Charlet et Raffet, mais il n'y est nullement distingué de ses deux contemporains. A cela s'ajoutait le fait que la peinture militaire resta longtemps victime d'à priori historiographiques. L'analyse de cette production picturale, à partir des années 1870, se limitait bien souvent à une vision manichéenne, dans laquelle s'opposaient les partisans d'une peinture dite d'avant-garde et les défenseurs d'un art plus académique. Malheureusement, le style d'Hippolyte Bellangé ne rentrait dans aucune de ces deux catégories. Pourtant, en considérant la peinture de bataille comme un genre à part entière, Arsène Alexandre avait rendu possible l'étude de son évolution au cours des siècles. L'ouvrage offre en effet un panorama de trois siècles de peintures militaires et analyse la production des principaux artistes de ce genre, de Jacques Callot à Edouard Detaille. L'étendue de cette période permit à l'auteur de rendre compte des « diverses transformations qu'elle a subies dans son cours, depuis les dix-septième siècle jusqu'à nos jours. Comment, de pompeuse, d'officielle elle est devenue familière, anecdotique, après avoir été au

commencement de ce siècles épique et épisodique »⁵⁷². Selon lui, le style d'Hippolyte Bellangé se situait entre ces deux bornes chronologiques. La monographie d'Arsène Alexandre était l'une des seules études du XIX^e siècle à prendre pour sujet la peinture de guerre. Il fallut attendre la fin du XX^e siècle et la redécouverte de l'art du XIX^e siècle pour voir surgir de nouvelles recherches sur le sujet.

Le refus de la guerre

Si l'illustration de la vie du soldat est un genre qui continua à se développer sous la III^e République, le grognard du premier Empire, cher à Hippolyte Bellangé, allait bientôt être remplacé par le poilu de la Grande Guerre. Durant la Première Guerre mondiale, le soldat du premier Empire ne faisait pas partie des stéréotypes qui refirent surface à l'occasion de la guerre. Le poilu, plus moderne et plus contemporain le remplaça définitivement dans la mémoire collective. A partir de ce moment, la fortune critique d'Hippolyte Bellangé se fit particulièrement rare dans les milieux artistiques. A cela s'ajoutait l'apparition, au milieu du XX^e siècle, d'un courant antimilitariste de plus en plus présent au sein de l'opinion française⁵⁷³. Celle-ci avait tendance à désapprouver les expéditions coloniales. L'affaire Dreyfus, ainsi que la séparation de l'Eglise et de l'Etat avaient grandement participé à la déstabilisation des institutions. Désormais, seuls les amateurs de légende napoléonienne ou d'art dit militaire allaient continuer à lui porter une attention mais ils n'étaient pas nombreux.

⁵⁷² ARSENE, (Alexandre), *Op.cit.*, p.6.

⁵⁷³ Pour plus d'informations sur la montée de l'antimilitarisme en France : RABAUT, (Jean), *L'antimilitarisme en France, 1810-1975, faits et documents*, Paris, Hachette, 1975 ; FAUCIER, (Nicolas), *Pacifisme et antimilitarisme dans l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, Paris, Spartacus, 1983.

Le début des années 1970 fut l'occasion pour les historiens de l'art américains et français de redécouvrir ces artistes que l'on qualifie de « peintres de sujets militaires ». Toutefois, notons que cette redécouverte ne s'accompagna pas d'une remise en question de la division binaire à laquelle était soumise l'école française de la fin du XIX^e siècle. Des études plus récentes permettent néanmoins de revenir sur l'idée selon laquelle seuls les artistes issus du moule institutionnel avaient pu obtenir le soutien et la protection de l'État ainsi que l'approbation du public. Il fut dès lors admis que les artistes avaient pour habitude de participer à toutes sortes d'expositions, officielles ou non, qu'il s'agît du Salon de la Société des Artistes français ou de la Société nationale des Beaux-arts, ou encore de cercles promouvant leur art dans les galeries des marchands d'art parisiens. Mais force est de constater que les peintures à sujet militaire étaient davantage présentes au Salon, organe plus officiel qu'officieux en dépit de son abandon par l'État à partir de 1881, et que ces dernières étaient surtout en vogue chez les artistes dits « académiques », contrairement aux peintres dits « d'avant-garde ». Ce constat explique sans doute pourquoi, assimilée à la peinture « pompier », l'étude de la peinture militaire ne fut que très rarement abordée par les historiens de l'art au cours des trente dernières années, au profit d'une vision « moderniste » de l'histoire de l'art.

En France, seuls les travaux de François Robichon et de Jérôme Delaplanche permirent de sortir la peinture militaire de son inexorable oubli⁵⁷⁴. La thèse de François Robichon, premier du genre depuis le siècle dernier, apporte une connaissance renouvelée de la vie militaire sous la III^e République et entrouvre une nouvelle porte de l'esthétique de l'École française au XIX^e siècle. L'auteur a choisi de prendre pour étude la peinture de guerre développée

⁵⁷⁴ ROBICHON, (François), *Op.cit* ; *Édouard Detaille : un siècle de gloire militaire* ; DELAPLANCHE, (Jérôme), *Op.cit*.

à la suite de la guerre franco-prussienne. L'auteur avance l'hypothèse selon laquelle la représentation du quotidien des soldats développée par les peintres de la génération de Detaille prenaient appui sur l'œuvre de la génération précédente, celle de Bellangé, Charlet et Raffet, qu'ils considéraient comme les peintres du soldat et de la vie militaire par excellence.

Si l'œuvre d'Hippolyte Bellangé a parfois été citée, elle est tout de même la grande absente des études historiques du XX^e siècle. Son iconographie patriotique et militariste a bien entendu une grande part de responsabilité dans cette quasi absence de fortune critique. Elle ne l'explique pourtant pas complètement. A la différence d'un Géricault ou d'un Delacroix notre peintre n'a pas réussi le tour de force d'incarner un mouvement artistique. Proche du Romantisme, proche de l'Orientalisme, proche du Réalisme, sans cesse à la croisée des chemins artistiques de son temps, Hippolyte n'est pourtant jamais parvenu à adhérer complètement à un mouvement. A cela s'ajoute le fait qu'aucune de ses œuvres ne porte en elle une charge symbolique universelle assez forte pour pouvoir être admirée du plus grand nombre. Hippolyte Bellangé peut être considéré comme un petit maître, une sorte d'artisan de la peinture. C'est d'ailleurs en ces termes qu'il est nommé par Gérard Schurr et Pierre Cabanne dans *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture*⁵⁷⁵. A la manière d'un artisan, Hippolyte fut constant dans son application quotidienne, dans sa production et dans son style. Cette carrière entièrement construite autour d'une sorte de « labeur quotidien » et de respect des cadres stylistiques l'amènèrent à tomber dans une sorte de « creux » ou de « niche » artistique. L'intérêt de son œuvre réside justement dans cette niche à forte valeur documentaire. En échappant à une surexposition et un effet de saturation, son œuvre offre une autre vision du XIX^e siècle. Alors qu'il fut témoin d'un grand nombre de

⁵⁷⁵ SCHURR, (Gérard) et CABANNE, (Pierre), *Op.cit.*

bouleversements politiques et esthétiques, Hippolyte Bellangé avait su être le peintre de la constance, de la persévérance, mais parfois aussi celui de la candeur rassurante. Son œuvre à la fois nostalgique, populaire et touchante nous documente sur une ère définitivement disparue. L'œuvre de Bellangé possède une sorte de sobriété précieuse dans un paysage artistique contemporain éclaté.

Hippolyte Bellangé a produit une œuvre répétitive presque entièrement tournée vers la représentation de la légende napoléonienne. Rappelons que les œuvres de l'artiste n'intéressaient qu'une frange minime de la population qui, comme lui, était nostalgique d'une période qu'ils n'avaient pour la plupart pas connue. L'artiste avait su exploiter à satiété la nostalgie de certains de ses contemporains et de ce fait, s'était en quelque sorte placé dans une niche artistique qui prospérait sur l'utilisation de la nostalgie. Bien que son inspiration se laissât régulièrement influencer par les idées émanant d'artistes de son temps, sa manière d'approcher ces enjeux esthétiques, sans jamais y adhérer complètement, ont parfois pu donner l'impression que son art passait à côté du bouillonnement artistique dont le XIX^e siècle était si riche. Bellangé incarne par excellence la figure d'un artiste appliqué, mais situé à la croisée des chemins.

Conclusion

« Quand un homme va quitter ce monde, il arrive souvent que sa dernière parole réponde à la première impression ou à la pensée dominante de sa vie : le mot armée se mêla au dernier souffle de Napoléon. Si, faisant abstraction de la muse comique et pastorale, on avait à symboliser la carrière d'Hippolyte Bellangé dans sa signification la plus haute, il faudrait la résumer dans un infatigable appel au sentiment de l'indépendance nationale perpétuellement réveillé par l'épopée funèbre des défenseurs du sol de la patrie contre l'invasion étrangère. Il est un de ces poètes qui, du désastre de Waterloo nous ont refait un triomphe, et aussi un enseignement propre à réintégrer l'honneur français dans bien des consciences...Waterloo fut le patriotique désespoir de son adolescence, l'inspiration de son âge mûr, et le dernier mot de sa carrière »⁵⁷⁶.

Francis Wey

L'art de Bellangé est un art de l'obsession. Les figures de Napoléon, du soldat et du paysan parcourent l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Ces représentations, qu'il répétait inlassablement, ont participé à la construction d'une image renouvelée de Napoléon Bonaparte, des soldats de sa Grande Armée et de la province française. La production d'Hippolyte Bellangé ne peut être séparée de la légende napoléonienne. En représentant sans relâche la silhouette de Napoléon, aussi bien en peinture, qu'en gravure, Hippolyte

⁵⁷⁶ WEY, (Francis), *Op.cit.*, p.35.

Bellangé prenait certes le risque de masquer une partie de sa création, mais s'assurait aussi un certain succès auprès d'un public féru d'iconographie nationaliste et bonapartiste. Hippolyte Bellangé, accompagné de Nicolas-Toussaint Charlet et Auguste Raffet, contribua à la construction de la légende dorée napoléonienne. Pour Hippolyte Bellangé, la figure napoléonienne était le symbole d'une période durant laquelle la France se rêvait puissante et souveraine, et il avait raison sur le fait que, si ce siècle fut celui des Romantiques, c'était, entre autre, parce que planait sur eux l'ombre de l'épopée napoléonienne. Dans ce continu dialogue avec Napoléon, Bellangé avait livré à la postérité une figure napoléonienne empreinte d'humanité, propice à susciter un sentiment de nostalgie.

L'obsession napoléonienne va logiquement de pair avec l'obsession militaire. La figure du soldat est omniprésente dans l'œuvre de l'artiste. A travers ce type de peinture, l'artiste rendait bien entendu hommage aux combattants qui avaient contribué à la gloire militaire de la France en Europe, mais il utilisait aussi une formule dont il connaissait la portée symbolique auprès d'un certain public et de ses ventes. La grandeur de l'esprit militaire restait l'un des fondements de la nouvelle société du XIX^e siècle. Les tableaux de Bellangé se référaient aux événements du temps, aux combats et aux vicissitudes de l'occupation armée. Bien que les sujets qu'il choisissait semblaient parfois traités avec légèreté et humour, la plus grande partie de son œuvre invitaient au contraire à s'émouvoir sur les malheurs engendrés par la guerre. Certes, le penchant alcoolique des soldats était, par exemple, souvent traité avec ironie, mais c'était aussi pour lui un biais pour décrire le quotidien, dans son aspect anecdotique, d'une armée qu'il considérait avant tout comme héroïque. Dans un tout autre registre, les séries concernant les costumes militaires constituent une part non négligeable de son œuvre lithographique. Hippolyte Bellangé gravait dans les moindres détails, avec la

précision d'un connaisseur, les tenues des soldats de l'armée impériale et royale. Le réalisme méticuleux des costumes font de ses dessins une référence pour les amateurs actuels de costumes militaires ou de figurines de soldats.

Chez Hippolyte Bellangé, il existe également une obsession du quotidien. Par ses images de scènes normandes, il s'était inscrit dans un mouvement de redécouverte de la région en offrant des témoignages des costumes, des mœurs et des coutumes des populations locales. Une des constantes de cette peinture de genre est d'avoir fait entrer les événements dans le cadre de la vie courante, avec une sorte de familiarité, teintée d'humour et de légèreté. Cette peinture reflétait une réalité fondée sur l'apparence, dans laquelle les attitudes importaient plus que les visages, et les costumes plus que les attitudes. Si certaines intentions morales étaient sous-entendues dans cette production, elles restaient tout de même essentiellement décoratives et récréatives. Ces peintures étaient destinées avant tout à orner les demeures bourgeoises, et se devaient de plaire à une clientèle aussi étendue que possible. Dès lors, l'innovation et l'audace ne constituaient plus une priorité. Lorsqu'une formule plaisait, le peintre la répétait. Cela explique ces recettes d'atelier, ces décors qui resservent toujours les mêmes figures et ces petits tableaux conçus comme des bibelots. Ces caractéristiques sont également visibles dans sa production à l'aquarelle, dans laquelle il met en scène des soldats et des paysans.

L'art de Bellangé est en partie un art d'héritier. Tout au long de sa carrière, le peintre était resté fidèle à l'enseignement qu'il avait reçu à Paris dans l'atelier de Gros. L'ouverture de l'enseignement artistique initiée depuis la fin du XVIII^e siècle avait permis à Bellangé, artiste sans grande fortune, de se consacrer à la représentation de l'histoire contemporaine. Si, auprès de Gros, l'artiste en devenir avait reçu un enseignement classique basé sur les principes

esthétiques – dessin, nu, antique – développés au début du siècle par Jacques-Louis David, il n'avait retenu que l'esthétique héroïque dégagée par son maître pour l'iconographie de Napoléon Bonaparte. Dans ses œuvres de jeunesse, Gros plus que nul autre de sa génération, avait contesté la suprématie morale et artistique de la peinture d'histoire à l'antique de type néoclassique. Les besoins de la propagande impériale avaient obligé la peinture d'histoire à s'adresser au grand public en renonçant plus ou moins aux artifices rhétoriques du grand genre. Les nouveaux sujets tirés de l'histoire contemporaine avaient donné une importance accrue à l'évocation fidèle d'un lieu, d'un moment et d'un contexte donnés. Les tableaux de Bellangé respectaient cet héritage post-révolutionnaire qui consistait à représenter des gens ordinaires, en pleine expression de leurs émotions, tout aussi ordinaires. Les images des souverains et des généraux y sont-elles aussi plus réalistes. Elles s'insèrent dans des compositions dépouillées de tous enjolivements allégoriques. Nicolas-Toussaint Charlet, Paul Delaroche, ou encore Richard Parkes Bonington, avaient également joué un rôle dans la construction esthétique du jeune Bellangé, en ouvrant son art à d'autres formes de manifestations artistiques. Celui-ci avait également été attentif aux productions d'autres grands peintres de bataille comme Jacques Callot, Peeter Snayers ou Louis-François Lejeune. De ces hommes, Hippolyte Bellangé avait retenu un goût pour la narration du réel et les scènes anecdotiques. Ce précepte lui permettait de donner vie à ses figures militaires. Ces représentations s'inscrivaient aussi dans la tradition du soldat tel que le peignait Nicolas-Toussaint Charlet. L'influence de ce dernier est tellement visible au sein de son œuvre, qu'il est parfois difficile de différencier leurs productions.

La peinture de bataille forme l'ensemble de l'œuvre officielle d'Hippolyte Bellangé. De la même manière que tous les peintres de bataille de sa génération, il avait emprunté son style à la grande tradition de la peinture de guerre. Sous l'influence de Gros, les formes grêles et raides, encore de mise au

début du siècle, se faisaient plus amples et plus souples. Au cours de sa carrière, sa palette s'éclaircit peu à peu, sa touche devint plus légère et l'exécution plus rapide. Au fil du temps, ses scènes d'action se resserrèrent pour tendre vers l'unité et son intérêt se concentra de plus en plus vers le groupe central. C'était alors la vision panoramique qui, le plus souvent, déterminait la composition de ses scènes de plein air. Il aimait placer le point de vue de son spectateur en hauteur, afin que ce dernier embrassât un champ très vaste, sur lequel se déroulait simultanément une foule d'actions très différentes, sorte de carte d'échantillonnage des situations variées d'un même événement : combat au corps à corps, déploiement des troupes, cavaliers prenant la fuite... Des aspects de la vie militaire étaient ainsi réunis à l'intérieur du microcosme que constituait le tableau. Des principes simples assuraient l'ordre et la lisibilité de ses compositions. L'artiste avait rejeté l'iconographie spectaculaire pour une vision plus égalitaire : si le général était présent, il n'était pas plus grand que ses officiers, ni forcément placé au centre de la composition dans un rôle de simple chef d'orchestre. L'individualité se mettait en retrait, au profit de l'entité militaire.

Dans un contexte de nationalisme et de propagande, la peinture militaire de Bellangé s'accommodait d'une demi-vérité en fabriquant une bataille lisible, concentrée, rapide. La perspective était bien sûr l'outil idéologique par excellence de cette fiction pédagogique. La narration, essentielle à la fabrication de la composition, était reprise ensuite dans les commentaires : tout fonctionne comme si l'œuvre s'appuyait sur un discours qui, à son tour, était soutenu par l'image. Le réalisme de l'un justifiait l'autre, et vice versa. Dans tous les cas, la bataille, résumée, condensée, était falsifiée. S'il était bavard, l'artiste se rapprochait de la scène de genre, s'il était laconique, il touchait à la peinture d'histoire. Si Horace Vernet s'était fait une spécialité de la glorification du souverain, Hippolyte Bellangé avait fait sienne le rendu topographique, quasi

historique, de l'action militaire. A l'époque, la critique avait qualifié le modèle créé par Vernet d'illégitime, à l'inverse de celui développé par notre artiste. Le succès populaire que les œuvres d'Horace Vernet connaissent encore aujourd'hui et l'oubli du modèle véhiculé par Bellangé montrent que la postérité leur a finalement donné tort.

A partir de la Restauration, les gouvernements commencèrent à hésiter à utiliser les formes d'art traditionnelles pour affirmer leur légitimité et obtenir le soutien populaire. Déjà sous Louis-Philippe, l'art officiel évitait de se centrer sur le monarque et ses actions, pour faire une plus large place aux événements de l'histoire nationale en général. La monarchie de Juillet mettait l'accent sur l'unité nationale et l'art officiel ne vantait qu'indirectement le nouveau régime instauré par Louis-Philippe. Le gouvernement continua à commander des peintures monumentales pour commémorer les conquêtes militaires, en Algérie principalement, en les présentant comme les victoires d'une nation toute entière, et non pas celle d'un homme ou d'un régime. Les exploits du chef de l'Etat s'effaçaient derrière l'image d'une armée glorieuse. Lorsque Louis-Napoléon Bonaparte prit le pouvoir en 1851 et institua le Second Empire, le gouvernement recourut de moins en moins aux Beaux-arts pour diffuser une version tendancieuse des faits contemporains.

Peu à peu, au fil du Second Empire puis de la III^e République, de nouveaux rapports s'étaient établis entre l'art et l'Etat. Le mécénat officiel avait cessé de jouer un rôle prépondérant, laissant aux diverses institutions culturelles, publiques ou privées, le soin de juger la qualité de l'art et de récompenser l'excellence. L'étude des stratégies commerciales développées par Hippolyte Bellangé rend compte de cette évolution des cadres commerciaux. Hippolyte Bellangé avait su faire preuve d'un évident pragmatisme et d'une rare compréhension du cadre professionnel et économique de son époque en

entretenant des relations constantes avec un marché de l'art en pleine mutation. L'artiste s'était, non seulement, imposé auprès des gouvernements français et internationaux, mais aussi auprès d'un réseau de collectionneurs privés et de marchands d'art parisiens. La structure de ce réseau avait permis au peintre de s'enrichir et d'accéder à une certaine aisance financière. Cette réalité économique nous éloigne d'une certaine idée de l'histoire de l'art, réductrice et romancée, qui a tendance à associer à l'artiste l'image d'un individu associable, imperméable aux préoccupations matérielles, uniquement concentré sur l'expression de leur art. La carrière artistique pouvait certes, impliquer une situation précaire angoissante moralement, mais elle était loin de provoquer inéluctablement la marginalité ou l'absence d'altruisme. Le mythe de « l'artiste maudit » ou « bohème », souvent associé, à tort, à certains artistes de cette époque, contribua au développement de cette notion. Pourtant, ce mythe, parfois inventé par les artistes eux-mêmes, ne concernait qu'une infime partie de la population de la communauté artistique, et surtout pas la personnalité d'Hippolyte Bellangé.

Hippolyte Bellangé était un homme d'un caractère particulièrement sociable, en témoigne les nombreuses amitiés qu'il avait entretenues avec les artistes et notables, comme, Lami, Le Poittevin, Barbet ou encore les familles Maupassant et Flaubert pour ne citer qu'eux. Hippolyte Bellangé était également engagé de manière très active dans la vie culturelle et intellectuelle de son époque. La carrière de Bellangé avait également été marquée par son activité de conservateur du musée des Beaux-arts de Rouen. En jouant de son influence sur la scène artistique, il avait permis aux collections du musée de s'accroître et d'ouvrir les lieux à de nouvelles perspectives esthétiques ancrées dans la modernité. Il avait aussi œuvré au développement des sociétés d'érudition qui caractérisaient la bourgeoisie du XIX^e siècle. Hippolyte Bellangé en fut un membre particulièrement actif, participant au montage de nombreuses œuvres

de bienfaisance.

De son temps, Hippolyte Bellangé était un peintre et un lithographe populaire, reconnu de la critique et du public. Malgré cela, son nom était progressivement tombé dans l'oubli tout au long du XIX^e siècle et du XX^e siècle. Depuis sa mort en 1866, la notoriété de l'artiste n'avait cessé de décliner. Son patriotisme, son iconographie militaire, sa nostalgie vis-à-vis d'un passé révolu et les évolutions conjoncturelles n'avaient rien fait pour arranger sa notoriété posthume. Bien que ces notions soient aujourd'hui très éloignées de nos préceptes esthétiques, ce sont elles qui participent au caractère original de son œuvre et donnent de l'intérêt à son étude. L'étude de la vie de Bellangé permet de comprendre ce que pouvait être, dans les années qui suivirent la Révolution et l'Empire, un artiste engagé et profondément patriote.

En lisant ses lignes, s'il est permis d'accuser Hippolyte Bellangé de raideur et de convention académique, il est difficile de ne pas lui reconnaître la paternité d'une certaine conception de la peinture de bataille faisant la part belle à l'armée et aux soldats. L'artiste est également indissociable de la légende napoléonienne et de ses soldats pour lesquels, il avait œuvré jusqu'à son dernier souffle. Outre les thèmes militaires, il avait redonné aux scènes de genre un caractère réaliste qu'elles avaient perdu au cours des époques. Alors que Nicolas-Toussaint Charlet et Auguste Raffet avaient fait l'objet de deux études approfondies par l'intermédiaire d'expositions à la fin du XX^e siècle, cette étude avait pour ambition de s'inscrire dans cette dynamique de redécouverte des artistes qui ont contribué à la création de la légende napoléonienne et d'une iconographie militariste post-Empire. Ces recherches projettent notamment de servir de point d'appui d'une nouvelle exposition et de jeter les bases futures d'une étude scientifique plus large sur l'iconographie napoléonienne.



Normandie Université

THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité

HISTOIRE, HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

Préparée au sein de l'Université de Rouen-Normandie

**Hippolyte Bellangé (1800-1866), reconnaissance et oubli d'un
artiste aux origines de la légende napoléonienne**

Sources ; Bibliographie ; Annexes ; Index ; Catalogue

Présentée et soutenue par
Solène SAZIO

Thèse soutenue publiquement le 23 mars 2018
devant le jury composé de

M. Yannick MAREC	Professeur d'Histoire contemporaine Université Rouen-Normandie	Directeur de thèse
Mme Ségolène LE MEN	Professeure émérite d'Histoire de l'art contemporaine, Université Paris 10 Nanterre	Co-directrice de thèse
M. Jacques-Olivier BOUDON	Professeur d'Histoire contemporaine, Université Paris-Sorbonne	Rapporteur
M. Laurent BARIDON	Professeur d'Histoire de l'art contemporaine, Université Lyon 2	Rapporteur
Mme Claire MAINGON	Maître de conférences d'Histoire de l'art contemporaine, Université Rouen	Examinatrice
M. Diederik BAKHUÿS	Conservateur du Patrimoine, Musée des Beaux-arts de Rouen	Examineur

Thèse dirigée par Yannick MAREC et Ségolène LE MEN

GRHis - Groupe de Recherche d'Histoire de l'Université de Rouen - EA

Sources

Sources

Dictionnaires et encyclopédies

Encyclopédie des gens du monde, Librairie de Treuttel et Würtz, tome 4, 1834.

LAROUSSE, (Pierre), *Grand dictionnaire du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

LE BAS, (Philippe), *France, Dictionnaire encyclopédique*, Paris, F. Didot frères, 5 vol., 1840-1845.

Annuaire

Annuaire des artistes français, statistiques des beaux-arts en France, Paris, M. Guyot de Frère, 1833-1834.

Centenaire du lycée Condorcet (Bonaparte, Bourbon, Fontanes), 1804-1904 : livre d'or, Paris, impr. de H. Bouillant, 1904.

Pièces de théâtre

ARTOIS, (Armand) et THEAULON, (Emmanuel), *Les femmes soldats ou la forteresse mal défendue*, Paris, Fages, 1809.

- *Les jolis soldats, tableau militaire, civile et vaudeville imité de Charlet*, Paris, Hauteceur-Martinet, 1826.

BRAZIER, (Nicolas), (Francis) et MARION, (Théophile), dit Dumersan, *Les moissonneurs de la Beauce ou le soldat laboureur*, Paris, Tresse, 1840.

COGNIARD, (Théodore) et (Hippolyte), *La Cocarde tricolore, épisode de la guerre d'Alger*, Paris, Barba, 1838.

FRANCONI, (Henri) et PORTELETTE, (Louis), *Le Soldat laboureur*, Paris, Fage, 1819.

- *Le Soldat fermier ou le Bon seigneur*, Paris, Martinet et Hocquet, 1821.

Ouvrages

ABEL, (Hugo), *La France militaire, histoire des armées française de terre et de mer de 1792 à 1833*, Paris, Delloye, 1833-1838.

ADELIN, (Jules), *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, Paris, A. Quantin, 1880

ALI, (Mameluck,) *Journal du retour des cendres 1840*, Paris, Tallandier, Bibliothèque napoléonienne, 2003.

ARSENE, (Alexandre), *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, H. Laurens, 1889.

- *Durand-Ruel, portrait et histoire d'un marchand*, Paris, C. Berger, 1911.

BAYARD, (Emile), *L'illustration et les illustrateurs*, Paris, Delagrave, 1898.

BENEDITE, (Léonce), *Le Musée national du Luxembourg : catalogue raisonné*, Paris, librairie imprimées réunies, 1895.

BERALDI, (Henri), *Les graveurs du XIXe siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, 1885-1892, 13 vol.

BLANC, (Charles), *Histoire des peintres au dix-neuvième siècle*, Paris, Cauville frères, 1846.

- *Histoire des peintres de toutes les écoles : école française*, Paris, Vve J. Renouard, 1862-1863, 3 vol.

BOINET, (Amédée), *Le Musée d'Amiens. Musée de Picardie. Peintures*, Paris, 1928.

BOUCHOT, (Henri), *La lithographie*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895.

- *Les livres à vignettes du XIXe siècle*, Paris, Rouveyre, 1891.

BOUTEILLER, (Jules-Edouard), *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, Rouen, Giroux et Renaux, IV tomes, 1860-1880.

BRY, (Auguste), *Raffet, sa vie et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1861.

CHATEAUBRIAND, (François René de), *De Buonaparte, des Bourbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France, et de celui de l'Europe*, Auxerre, L. Fournier, 1814.

CHESNEAU, (Ernest), *Les Nations rivales dans l'art : peinture, sculpture ; L'art japonais ; De l'Influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Paris, Didier, 1868.

- *Peintres et statuaires romantiques*, Paris, 1880.

CLARK, (Kenneth), *The romantic rebellion, romantic versus classic art*, Londres, Sotheby Park Bernet Publications, 1973.

CLEMENT, (Charles), *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1868.

CONSTANT, (Benjamin), *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, Paris, Normand, 1814.

DAVID, (Jules), *Le peintre Louis David, 1743-1825, Souvenirs et documents inédits*, Paris, Victor Harvard, 1887.

DELECLUZE, (Etienne-Jean), *David son école et son temps*, Paris, Didier, 1855.

DELESTRE, (Jean-Baptiste), *Gros, sa vie et ses ouvrages*, 2e édition, Paris, Jules Renouard, 1867.

DELTEIL, (Loÿs), *Manuel de l'amateur d'estampes des XIXe et Xxe siècle (1801-1924)*, Paris, 1925.

DIMIER, (Louis), *Histoire de la peinture française au XIXe siècle, (1793-1903)*, Paris, Delagrave, 1914.

- *La gravure*, Paris, Garnier, 1930.

ENGELMANN, (Godefroy), *Traité théorique et pratique de la lithographie*, Mulhouse, Engelmann Père et fils, 1839.

ETEX, (Antoine), *Les trois tombaux de Géricault, 1837-1884*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin, 1885

FOURNEL, (Victor), *Les artistes français contemporains, peintres-sculpteurs*, Tours, Alfred Mame et fils, 1884.

GAUTIER, (Théophile), *Les Beaux-arts en Europe*, 1855

GIACOMMELI, (Hector), *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux fortes*, Paris, bureaux de la Gazette des Beaux-arts, 1862.

HUGO, (Victor), *Les Misérables*, Paris, Lacroix, 1862.

HUISMAN, Georges, *Histoire générale de l'art*, Tome IV, Paris, Quillet, 1957.

JAL, (Auguste), *Souvenir d'un homme de lettres (1795-1873)*, Paris, 1877.

JOMINI, (Antoine Henri de), *Les guerres de la Révolution, 1792-1797, de Jemmapes à la campagne d'Italie*, Paris, Hachette littératures, 1898, 2010.

LA COMBE, (Joseph-Félix Leblanc de), *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique*, Paris, Paulin et

Le Chevalier, 1856.

LAS CASES, (Emmanuel), *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Las Cases, 1823.

- LENTZ, (Thierry), HICKS, (Peter), HOUDECEK, (François), (éditeur scientifique), *Le Mémorial de Sainte-Hélène, le manuscrit retrouvé*, Paris, Perrin, 2017.

LADOUE, (Pierre), *Un peintre de l'épopée française, Raffet*, Paris, Albin Michel, 1946.

LAMARTINE, (Alphonse), *Histoire des Girondins*, Paris, Furne, 1848.

LAMI, (Stanislas), *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle* (2 vol.), Paris, Honoré Champion, 1911.

LEFEUVE, (Charles), *Histoire du lycée Bonaparte (Collège Bourbon)*, Paris, Anciennes maisons de Paris, 1862.

MARCO de SAINT-HILAIRE, (Emile), *Physiologie du troupiier*, Paris, Aubert, 1841.

MICHEL, (André,) *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Tome VIII, première partie, Paris, Colin, 1929.

MICHELET, (Jules), *Les femmes de la Révolution*, Paris, Adolphe Delahays, 1854.

NETTEMENT, (Alfred), *Poètes et artistes contemporains*, Paris, Jacques Lecoffre, 1862.

PLANCHE, (Gustave), *Etudes sur l'école française*, Paris. Lévy, 1855.

RAISSON, (Horace-Napoléon), *Histoire populaire de la Révolution française*, Portrait de Robespierre, frontispice, tome IV, 1831.

SAINT GEORGES, (Henri), *Charlet et son historien*, Nantes : A. Guéraud et Cie, 1857.

- *L'historien de Charlet peint par lui-même, Etude biographique /*
Illustrations par Bellangé, Nantes, A. Guéraud, 1862.

SECHE, (Léon), *Le cénacle de Joseph Delorme, Victor Hugo et les artistes*, Paris, Mercure de France, T.2, 1912.

THIERS, (Adolphe), *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Paulin, 1845-1884.

TRUPIER LE FRANC, (Justin), *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre*, Paris, J. Martin, 1880.

VICTORIA, *Page du journal de la Reine Victoria, souvenir d'un séjour à Paris en 1855*, Paris, Gallimard, 2008

VIGNY, (Alfred de), *Servitude et grandeur militaires*, Paris, Bonnaire et Magen, 1835.

VILLERMÉ, (Louis-René), *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers, employés dans la manufacture de coton, laine et de soie*, Paris, *Etudes et documentations internationales*, 2^e édition, (1^{ère} édition, 1840), 1989.

VIVANT-DENON, (Dominique), *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*, Paris, 1802.

WEY, (Francis), *Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'École impériale des Beaux-arts, étude biographique*, Paris ENSBA, 1867.

Ouvrages littéraires

BALZAC, (Honoré de), *Une passion dans le désert*, Paris, Melis Eds, 2001.

GAUTHIER, (Théophile), *Le Roman de la momie*, Paris, Le livre de poche, Classiques, 1985.

HUGO, (Victor), *Les Orientales, Les feuilles d'automne*, Paris, Le livre de poche, Classiques, 2001.

MUSSET, (Alfred de), *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Le livre de poche, 2003.

NERVAL, (Gérard de), *Voyages en Orient*, Paris, Gallimard, Folio Plus, 1998.

SAND, (Georges), *La Mare au diable*, Paris, Le livre de poche, 2012.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le livre de poche, 1972.

FLAUBERT, (Gustave), *Salammbô*, Folio, Folio Classique, 2005.

Catalogues de vente

Catalogue de tableaux anciens et modernes dessins, ébauches, etc. provenant de l'atelier de M. Hte Bellangé ex conservateur du musée de Rouen et dont la vente se fera pour cause de départ, le 20 juin 1853, Rouen, rue du Champ-des-oiseaux, n°55, Rouen, 1853.

Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès d'Hipte Bellangé, vente de s. atelier et de sa collection particulière de tableaux anciens et modernes, du 18 au 23 mars 1867, Hôtel Drouot, salle n°8, Paris, J.Claye, 1867.

Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès d'Eugène Bellangé vente de ses tableaux, aquarelles, dessins et litographies et autres par

divers ainsi que bronzes, cires et platres de Mène, meuble du 17° et autres curiosités provenant de son atelier, le 9 décembre 1895, Paris, 1895.

Catalogues d'expositions universelles

Catalogue général officiel, exposition universelle internationale de 1889 à Paris, Lille, L. Danel, 1889.

Catalogue général officiel exposition internationale universelle de 1900, œuvre d'art, exposition centennale de l'art français, L. Danel, Lille, 1900.

Catalogues du musée des Beaux-arts de Rouen

DECAMPS, (Jean-Baptiste), *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 2e édition, Rouen, 1815.

GARNERAY, (Ambroise-Louis), *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 3e édition, Rouen, 1834.

GARNERAY, (Louis-Ambroise), *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 3e édition, Rouen, 1836.

GARNERAY, (Louis-Ambroise), *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 3e édition, Rouen, 1837.

BELLANGE, (Hippolyte), *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 4e édition, Rouen, 1846.

COURT, (Joseph-Désiré), *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 5e édition, Rouen, 1858.

Catalogues des Société des Amis des Arts

Exposition de la Société des Amis des Arts de Paris.

Exposition de la Société des Amis des Arts de Rouen, N.Périaud, 1837-1845.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, exposées dans les galeries de la Société des Amis des Arts de Cherbourg.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, exposées dans les galeries de la Société des Amis des Arts de Bordeaux, 1852-1867.

Livrets de Salons de Paris

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal des arts, le 24 avril 1822, Paris, C. Ballard, 1822.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal des arts, le 25 aout 1824, Paris, C. Ballard, 1824.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal des arts, le 4 novembre 1827, Paris, Ve Ballard, 1827.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 1^{er} mai 1831, Paris, Vinchon, 1831.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 1^{er} mars 1833, Paris, Vinchon, 1833.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 1^{er} mars 1834,

Paris, Vinchon, 1834.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 1^{er} mars 1834,
Paris, Vinchon, 1835.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 1^{er} mars 1834,
Paris, Vinchon, 1836.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 1^{er} mars 1837,
Paris, Vinchon, 1837.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 1^{er} mars 1838,
Paris, Vinchon, 1838.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 1^{er} mars 1839,
Paris, Vinchon, 1839.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 5 mars 1840,
Paris, Vinchon, 1840.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 15 mars 1841,
Paris, Vinchon, 1841.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 15 mars 1842,
Paris, Vinchon, 1842.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 15 mars 1843,
Paris, Vinchon, 1843.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 15 mars 1845, Paris, Vinchon, 1845.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au musée royal, le 10 mars 1846, Paris, Vinchon, 1846.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Palais des Tuileries, le 16 mars 1847, Paris, Vinchon, 1847.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Palais des Tuileries, le 15 juin 1849, Paris, Vinchon, 1849.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Palais-royal, le 1 avril 1852, Paris, Vinchon, 1852.

Explication des ouvrages de peintures, sculpture, gravure, lithographie, et architecture des artistes vivans, exposés au menus-plaisirs, le 15 mai 1853, Paris, Vinchon, 1853.

Explication des ouvrages de peintures, sculpture, gravure, lithographie, et architecture des artistes vivans étrangers et français, exposés au palais des Beaux-arts, le 18 mai 1855, Exposition universelle, Paris, Vinchon, 1855.

Explication des ouvrages de peintures, sculpture, gravure, lithographie, et architecture des artistes vivans des artistes vivans, exposés au palais des champs-Élysées, le 15 juin 1857, Paris, Charles de Mourgues frères, 1857.

Explication des ouvrages de peintures, sculpture, gravure, lithographie, et architecture des artistes vivans des artistes vivans, exposés au palais

des champs-Élysées, le 13 avril 1859, Paris, Charles de Mourgues frères, 1859.

Explication des ouvrages de peintures, sculpture, gravure, lithographie, et architecture des artistes vivants des artistes vivants, exposés au palais des champs-Élysées, le 13 avril 1861, Paris, Charles de Mourgues frères, 1861.

Explication des ouvrages de peintures, sculpture, gravure, lithographie, et architecture des artistes vivants des artistes vivants, exposés au palais des champs-Élysées, le 1 mai 1863, Paris, Charles de Mourgues frères, 1863.

Explication des ouvrages de peintures, sculpture, gravure, lithographie, et architecture des artistes vivants des artistes vivants, exposés au palais des champs-Élysées, le 13 avril 1864, Paris, Charles de Mourgues frères, 1864.

Explication des ouvrages de peintures, sculpture, gravure, lithographie, et architecture des artistes vivants, exposés au palais des champs-Élysées, le 1 mai 1865, Paris, Charles de Mourgues frères, 1865.

Critiques de Salons

BAUDELAIRE, (Charles), « Salon caricatural de 1846 » dans *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1976.

BEAUVOIR, (Roger de), *Salon de 1836* in *Revue de Paris*, mars 1836.

BERAUD, (Antony), *Salon de 1837* in *Le Monde Dramatique*.

BOUCHARLAT, (Jean-Louis), *Le Salon de 1837*, Paris, F. Malteste, 1837.

BOURJOT, (Auguste), *Salon de 1837* in *La France littéraire*, mars 1837.

DU CAMP, (Maxime), *Les Beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons*

de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867, Paris, Vve Jules Renouard, 1867.

GAUGIN, (Henri), *Salon de 1835* in *Revue de Rouen*, mars 1835.

JAL, (Auguste), *L'artiste et le philosophe : entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, Ponthieu, 1824.

- *Salon de 1831*, Paris, Denain.

- *Salon de 1833, Les causeries du Louvre*, Paris, Charles Gosselin, 1833.

KARR, (Alphonse), *Salon de 1841* in *Les Guêpes*, avril 1841.

MANTZ, (Paul), *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius, 1847.

MATHERON, (Laurent), *Exposition de la Société des Amis des arts de Bordeaux, 1853, Revue critique*, Bordeaux, Gounouilhou, 1853.

NORVINS, (Jacques-Marquet de Montbreton), *Histoire de Napoléon*, illustrations par Raffet, Paris, Furne, 1868.

Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure, exposées au salon de 1824. Par M.***, Paris, Dentu, 1825.

THENOT, *Salon de 1846- Peinture, Echo de la littérature et des Beaux-arts en France et à l'étranger*, 1847.

- *Salon de 1847, Echo de la littérature et des Beaux-arts en France et à l'étranger*, 1848.

THORE, (Théophile), *Le Salon de 1845 précédé d'une lettre à Béranger*, Paris, Alliance des arts, 1845.

- *Salon de 1844 à 1848, Paris, Librairie internationale*.

Revue universelle des arts

NIEUWERKERKE, (Emilien de), « *Rapport sur les musées impériaux* »,
Revue universelle des arts, tome 17, Jules Renouard, Paris, 1863.

- *Revue universelle des arts*, tome 23, Jules Renouard, 1866.

Sources Archivistiques

Nous renvoyons le lecteur aux notes du texte pour le détail exact des cotes consultées aux Archives nationales et aux Archives départementales.

Archives Nationales

Série F Administration générale de la France, Enregistrement de la correspondance

Série LH Dossiers nominatifs de légionnaires

Série MC Notaires et études notariales

Série O2 Maison de l'Empereur (1er Empire)

Série Y : Châtelet de Paris et Prévôté d'Île-de-France

Archives Départementales de Paris

5Mil/30 Registre des naissances

Archives Départementales de Seine-Maritime

Série E Notaires et études notariales

Série T Musée

Bibliographie

Dictionnaires et ouvrages de référence biographique

BENEZIT, (Emmanuel), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, 1960-1964.

Dictionnaire de l'Histoire de France, Paris, Larousse, 2005

SANCHEZ, (Pierre) et SEYDOUX Xavier, *Les catalogues des salons des Beaux-arts*, Paris, l'échelle de Jacob, 1999-2000, 4 volumes.

SCHURR, (Gérard) et CABANNE, (Pierre,) *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, L'Amateur, 2008.

SENECHAL, (Philippe), BARBILLON (Claire), (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009.
<http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347>.

TULARD, (Jean), (sous la dir.), *Dictionnaire de Napoléon*, Paris, Fayard, 1987, 1999, 2 volumes.

- Dictionnaire du Second Empire, Paris, Fayard, 1995.

LABAT-POUSSIN, (Brigitte), *Archives de l'École nationale supérieure des Beaux-arts et de l'école supérieure des arts décoratifs*, Paris, archives nationales, 1978.

- *Archives de l'École nationale supérieure des Beaux-arts*, Paris, Centre historique des archives nationales, 1998.

Ouvrages généraux

AGHULON, (Maurice), *1848 ou l'apprentissage de la République : 1848-1852, Nouvelle histoire de la France contemporaine*, t.8, Paris, Seuil, 1973.

ALLARD, (Sébastien) et CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Le suicide de Gros : les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2010.

ANCEAU, (Eric), *La France de 1848 à 1870, entre ordre et mouvement*, Paris, Librairie générale française, 2002.

ANGRAND, (Pierre), *Histoire des musées de province au XIXe siècle, La Normandie*, Les Sables-d'Olonne, Le Cercle d'Or, Tome 2, 1895.

ATHANASSOGLOU-KALLMYER, (Nina), *Théodore Géricault*, Paris, Phaidon, 2010.

BABELON, (Jean), *Histoire de l'art, Renaissance, baroque, romantisme*, Paris, Gallimard, 1965.

BALDET, (Marcel), *La vie quotidienne dans les armées de Napoléon*, Paris, Hachette, 1964.

BATTESTI, (Michèle), *Plon-Plon, le Bonaparte Rouge*, Paris, Perrin, 2010.

BERTAUD, (Jean-Paul), *Quand les enfants parlaient de gloire, L'armée au cœur de la France de Napoléon*, Paris, Aubier, collection historique, 2006.

- *Napoléon et les Français*, Paris, Armand Colin, 2014.

BERTIER DE SAUVIGNY, (Guillaume de,) *La Restauration*, Paris, Flammarion, première édition 1955, 1999.

- *La Révolution de 1830 en France*, Paris, A. Collin, 1970.

BLACHON, (Henri), *La gravure sur bois au XIXe siècle, l'âge du bois debout*, Paris, l'Amateur, 2001.

BLUCHE, (Frédéric), *Le Bonapartisme*, Paris, Presse universitaire de France, 1981.

BOLLOCH, (Joëlle), *Photographies de guerre*, Paris, Réunion des musées nationaux, Milan, 2004.

BOIME, (Albert), *The Academy and French Painting in the 19th Century*, Londres, Phaidon, 1971.

BONNET, (Alain), *Artistes en groupe, la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

BOUILLON, (Jean-Claude), *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France : 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.

BOYER, (Guy), *Mille peintures des musées de France*, Paris, Gallimard, 1993.

BRETTELL, (Richard) et (Caroline), *Les peintres et le paysan au XIX^e siècle*, Genève, Skira, 1983.

BRONNER, (François), *François-Antoine Habeneck (1781-1849), biographie*, Paris, Hermann, 2014.

BRUNET, (Brigitte), *Le théâtre de boulevard*, Paris, Nathan, 2004.

BERTAUD, (Jean-Paul), *Napoléon et les Français*, Paris, Armand Colin, 2014.

CARON, (Jean-Claude), *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, 1993, 2000.

CASALI, (Dimitri) et CHANTERANNE (David), *Napoléon par les peintres*, Paris, Seuil, 2009.

CASTELOT, (André), *Bonaparte*, Paris, Perrin, 1967.

- *Napoléon*, Paris, Perrin, 1968.
- *Louis-Philippe : Le méconnu*, Paris, Perrin, 1994.
- *Napoléon III, l'aube des temps modernes*, Paris, Perrin, 1999.

CHALINE (Jean-Pierre), *Rouen sous la Monarchie de Juillet*, CRDP de Rouen, 1971.

- *Les Bourgeois de Rouen, une élite urbaine au XIXe siècle*, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982.
- *Rouen, intelligence d'une ville*, Rennes, Ouest France, 1996.
- *Sociabilité et érudition, les sociétés savantes en France, XIXe-XXe , siècle*, Paris, CTHS, 1998.

CHATELAIN, (Abel), *Les migrations temporaires en France de 1800 à 1914, Histoire économique et sociale des migrants temporaires des campagnes françaises au XIXe siècle et au début du XXe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Publication de l'université de Lille 3, 1976.

CHARTIER, (Roger), et MARTIN, (Henri-Jean) (sous la dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, (1^{re} édition 1985), 4 vol.

CHAUDONNERET, (Marie-Claude), *Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture troubadour*, Paris, Arthéna, 1980.

- *L'Etat et les artistes : de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.
- *Adolphe Thiers, critique d'art, Salons de 1822 et de 1824*, Paris, H.

Champion, 2007.

CHOLET, (Roland), *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.

DAGUERRE DE HUREAUX, (Alain), *Le réalisme au XIX siècle*, Paris, CNDP, 1994.

DAMAMME, (Jean-Claude), *Les soldats de Napoléon*, Paris, Perrin, 1998.

DARRIULAT, (Philippe), *La Muse du peuple, chansons politiques et sociales en France de 1815 à 1871*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

DAULTE, (François), *L'aquarelle française au XIXe siècle*, Paris, Bibliothèque des arts, 1969.

DAY-HICKMANN, (Barbara Ann), *Napoléonic Art, Nationalism and the Spirit of rebellion in France (1815-1848)*, Newark University of Delaware Press, London, Associated University Press, 1999.

DELARUE, (Bruno), *Les peintres à Etretat, 1786-1940*, Y. Port, B. Delarue, 2005.

DETERVILLE, (Philippe), *De la Normandie à Paris... Charlotte Corday. Itinéraire d'une courte vie*. Orep éditions, 2006.

DELAPLANCHE, (Jérôme), et SANSON (Axel), *Peindre la guerre*, Paris, N. Chaudun, 2009.

DELPERIER, (Louis), *De la Crimée à la grande Guerre, l'armée devant l'objectif 1854-1914*, Paris/Limoges, Charles Lavauzelle, 1985.

DEMIER, (Francis), *La France du XIXe siècle, 1814-1914*, Paris, Editions Points, 2000.

DESJARDIN, (Marie-Hélène), *Des peintres au pays des falaises 1830-1940*,

Fécamp, des Falaises, 2004.

DUBOSC, (Georges), *Trois Normands, Pierre Corneille, Gustave Flaubert et Guy de Maupassant*, Rouen, Henri de Fontaine, 1917

DUSSOL, (Dominique), *Art et bourgeoisie, La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*, Bordeaux, Le Festin, 1997.

ELART, (Jean), *Catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie, Tome I, volume 1, fonds du Théâtre des Arts (XVII-XIXe siècle)*, publications de l'Université de Rouen, 2004.

ERCKMANN-CHATRIAN, *Histoire d'un conscrit de 1813*, Paris, Hetzel, 1883.

FAUCIER, (Nicolas), *Pacifisme et antimilitarisme dans l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, Paris, Spartacus, 1983.

FRECHES, (José), *Les Musées de France*, Paris, La Documentation française, n°4539-4540, 1979.

FUNCKEN, (Liliane) et FUNCKEN, (Fred), *L'uniforme et les armes des soldats du XIXème siècle, 1814-1850*, Paris, Casterman, 1981.

- *L'uniforme et les armes des soldats du XIXème siècle, 1814-1900*, Paris, Casterman, 1982.

GAEHTGENS, (Thomas W.), *Versailles : de la résidence royale au musée historique : la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Paris, Albin Michel, 1984.

GARRIGUES, (Jean), *La France de 1848 à 1870*, Paris, Armand Colin, 1995, 2000.

GIRARD, (Louis), *Napoléon III*, Paris, Hachette, 2002.

GIRARDET, (Raoul), *La société militaire de 1815 à nos jours*, Paris, Librairie académiques, Perrin, 1998.

GLORIEUX, (Guillaume), *A l'enseigne de Gersaint, Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

GOUBAULT, (Christian), *La musique, les acteurs et le public au théâtre des arts de Rouen, 1776-1914*, Rouen, C.R.D.P, 1979.

GOUTTMAN, (Alain), *La guerre de Crimée 1853-1856*, Paris, S.P.M, 2006.

GRANGER, (Catherine), *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, Ecole des Chartes, 2005.

GREC, (Albert), WOLF, (Rachel), *L'aquarelle*, Paris, Fleurus, 1995.

GUICHONNET, (PAUL), *L'émigration des savoyards aux XIX^e et XX^e siècles*, société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 2015.

GUILLET, (François), *Naissance de la Normandie, genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750-1850*, Caen, Annales de la Normandie : Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, 2000.

HAZAREESINGH, (Sudhir), *La légende de Napoléon*, (The legend of Napoleon) Paris, Tallandier, 2005.

JOURDAIN, (Annie), *Mythe et légende de Napoléon, un destin d'exception, entre rêve et réalité*, Toulouse Privat, 2004.

JUNEJA, (Monica), *Peindre le paysan, l'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, Paris, Makar, 1998.

KAENEL, (Philippe), *Le métier d'illustrateur, 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.- J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996.

KERR, (David S.), *Caricature and French political culture 1830-1848, Charles Philipon and the illustrated press*, Oxford, Clarendon press, 2000.

GERVEREAU, (Laurent) et CONSTANT, (Claire), *Le musée révélé : l'histoire de France au château de Versailles*, Paris, Robert, Laffont, 2005.

LABREUCHE, (Pascal), *Paris, capitale de la toile à peindre, XVIIIe-XIe siècle*, Paris, CTHS, INHA, 2011.

LACHOUQUE, (Henry), *Napoléon et la Garde Impériale*, Paris.

LAVEZZI, (Elisabeth), *La scène de genre dans les « Salons » de Diderot*, Paris, Hermann, 2009.

LE BOZEC, (Christine), *Lemonnier, un peintre en révolution*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000.

LEMAIRE, (Gérard-Georges), *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2003.

LE MEN, (Ségolène), *Courbet*, Paris, Citdelles et Mazenod, 2007.

- *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008.

LETHEVE, (Jacques), *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968.

LEYMARIE, (Jean), *L'aquarelle*, Genève, Skira, Paris, Flammarion, 1984.

LOBSTEIN, (Dominique), *Les Salons au XIXe siècle, Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.

LOGIE, (Jacques), *Waterloo, La campagne de 1815*, Bruxelles, Racine, 2003.

LUCAS-DUBRETON, (Jean), *Le culte de Napoléon (1815-1848)*, Paris, Albin Michel, 1960.

MAINGON, (Claire), *Le Salon et ses artistes, une histoire des expositions*

du Roi Soleil aux artistes français, Paris, Hermann, 2009.

- *L'art face à la guerre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015.

MAREC, (Yannick), *1848 à Rouen, Les mémoires du citoyen Cord'homme, Oncle de Maupassant*, Luneray, Bertout, 1988.

MARRINAN, (Michael), *Painting politics for Louis-Philippe, art and ideology in Orleanist France, 1830-1848*, Londres, Yale University press, 1988.

MARTIN-FUGIER, (Anne), *La vie quotidienne de Louis-Philippe et de sa famille, 1830-1848*, Paris, Hachette Littératures, 1992.

- *Les Romantiques, figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

- *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2008.

MAZEAU, (Guillaume), *Corday contre Marat. Deux siècles d'images*, Versailles, Artlys, 2009.

MC WILLIAM, (Neil), *Rêves de bonheur, l'art social et la gauche française, 1830-1850*, Dijon, Presses du réel, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2007.

MENAGER, (Bernard), *Les Napoléon du peuple*, Paris, Aubier, 1988.

MERRIMAN, (John M.), *Aux marges de la ville Faubourgs et banlieues en France, 1815-1870*, Paris, Seuil, 1994.

MILZA, (Pierre), *Napoléon III*, Paris, Perrin, 2007.

MONNIER, (Gérard), *L'art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

NAHON, (Pierre), *Les marchands d'art en France au XIXe-XXe siècles*, Paris, édition de la Différence, 1998.

- *Napoléon Bonaparte, homme d'État, stratège militaire*, Paris, Éditions Atlas, 2017

NOIRIEL, (Gérard), *Le Creuset français, Histoire de l'immigration XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Le Seuil, 1988.

NOON, (Patrick), *Richard-Parkes-Bonington, the complete paintings*, London, New Haven, 2008.

O'BRIEN, (David), *Antoine Jean Gros, peintre de Napoléon, (After the Révolution, Antoine-Jean Gros, painting and propaganda under Napoléon)*, Paris, Gallimard, 2006.

PAGE, (Sylvain), *Le mythe napoléonien, de Las Cases à Victor Hugo*, Paris, CNRS, 2013.

PALLOT, (Bill), *L'art du siège au XVIII en France*, Courbevoie, ACR-Gismondi, 1987.

PARIS, (Xavier), *Carle Vernet, peintre de père en fils*, Paris, Artna, 2010.

PETITEAU, (Natalie), *Napoléon de la mythologie à l'histoire*, Paris, Ed. du Seuil, 1999-2004.

- *Lendemain d'Empire Les soldats de Napoléon dans la France du XIXe siècle*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2003.

PIGEARD, (Alain), *L'armée de Napoléon, organisation et vie quotidienne*, Paris, Tallandier, (2000), 2003.

PINETTE, (Matthieu), *La collection de peintures du XIXe siècle du musée d'Amiens un autre regard sur le XIXe siècle*, Mémoires de l'Académie d'Amiens, (2007-2008), 2009.

PINKNEY, (David H.), *La révolution de 1830 en France, (The french revolution of 1830)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

PLAZAOLA, (Juan), *Le Baron Taylor, portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989.

POISSON, (Georges), *L'aventure du retour des cendres*, Paris, Tallandier, 2004.

POULOT, (Dominique), *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

- *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005.

- *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2005.

PUYMÈGE, (Gérard de), *Chauvin, le soldat-laboureur, Contribution à l'étude des nationalismes*, Paris, Gallimard, 1993.

QUENNEVAT, (Jean-Claude), *les vrais soldats de Napoléon*, Paris, Sequoia, 1968.

RABAUT, (Jean), *L'antimilitarisme en France, 1810-1975, faits et documents*, Paris, Hachette, 1975.

ROBERT, (Jean-Louis), *Plaisance près Montparnasse : quartier parisien 1840-1985*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012.

ROBICHON, (François), *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Herscher : Ministère de la Défense, 1998.

- *Édouard Detaille : un siècle de gloire militaire*, Paris, B. Giovanageli - Ministère de la Défense, 2007.

ROGER, (Martin), *La peinture napoléonienne après l'empire : le Salon des artistes français de 1817 à 1914 et la vogue de la carte postale illustrée*,

Paris, Teissèdre, 2006.

ROSENTHAL, (Léon), MARRINAN, (Michael) (présentation), *Du romantisme au réalisme, essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987.

SALOME, (Laurent), *Dons, Musées de Rouen, deux siècles de dons exceptionnels*, Rouen, Musée de Rouen, 2001.

SEGUIN, (Philippe), *le patrimoine du Congrès du Parlement*, Charenton-le-Pont, Flohic, 1996.

SOLNON, (Jean-François), *Le goût des rois, l'homme derrière le monarque*, Paris, Perrin, 2015.

TEYSSIER, (Arnaud), *Louis-Philippe : Le dernier roi des Français*, Paris, Perrin, 2010.

TOUTAIN, (Jacques), *La Révolution de 1848 à Rouen*, Paris, Debresse, 1948.

TULARD, (Jean), *Le mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin, 1971.

- *La vie quotidienne des français sous Napoléon*, Paris, Hachette Littératures, 1978.

TULARD, (Jean), FIERRO, (Alfred), LERI (Jean-Marc) (sous la dir.), *L'histoire de Napoléon par la peinture*, Paris, l'Archipel, 1991, 2005.

TWYMAN, (Michael), *Images en couleur, Godefroy Engelmann, Charles Hullmandel et les débuts de la chromolithographie*, Paris, Éditions du Panama / Lyon, Musée de l'Imprimerie, 2007.

VOTTERO, (Michaël), *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

WEISBERG, *The popularization of Art in the July Monarchy*, Cambridge

University Press, 1994.

WHITE, (Harrison) et (Cynthia), *la carrière des peintres du XIX^e siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, « *Canvases and careers : institutional change in the French painting world* », Paris, Flammarion, 1991.

WILLING, (Paul), *L'armée de Napoléon III*, Arcueil, PREAL, 1983.

- *Les Uniformes de l'armée française de 1660 à 1845, (The Uniforms of the French Army from 1660 to 1845)*, Evreux, C. Hérissey, 2000.

YON, (Jean-Claude), *Une histoire de théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

Ouvrages collectifs

Le Baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846, Paris, Fondation Taylor, 1995.

BERGOT, (François), « La Naissance du musée de peinture de Rouen », *La Révolution en Haute-Normandie*, Rouen, 1988, p.339-355.

BOUDON, (Jacques-Olivier), « L'essor des nationalismes français », POUTRIN, (Isabelle), (sous la dir.), *le XIX^e siècle. Science, politique et tradition*, Paris, Berger-Levrault, 1995, pp.343-363.

CHAUDONNERET, (Marie-Claude), « La politique artistique de la Restauration », dans REID, (Martine), MOLLIER, (Jean-Yves), Yon, (Jean-Claude), (sous la dir.), *Repenser la Restauration*, Paris, 2005, pp.145-150.

CHENIQUE, (Bruno), « Pour une étude du milieu : le cercle amical de Géricault », dans REGIS, (Michel), (sous la dir.), *Géricault*, Tome I, Paris, documentation française, 1996, pp.337-353.

- « Le tombeau de Géricault », dans REGIS, (Michel), (sous la dir.),

Géricault, Tome II, Paris, documentation française, 1996, pp.721-742.

CONSTANS, (Claire), « Louis-Philippe et Napoléon : l'histoire et son image », CANTAREL BESSON, (Yveline), CONSTANS, (Claire), FOUCART, (Bruno), *Napoléon, images et histoire, peintures du château de Versailles (1789-1815)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, pp.26-49.

GARCIA, (Clémentine), « Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros, Paul Delaroche et Charles Gleyre, une généalogie d'atelier ? », dans NERLICH, (France), BONNET, (Alain), (sous la dir.), *Apprendre à peindre, les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2011, pp.209-220.

KEARNS, (James) et VAISSE, (Pierre), (sous la dir.), « *Ce Salon à quoi tout se ramène* », *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, 2010.

MARLO, (Johnston), « Relations familiales, certitudes et incertitudes » dans LECLERC, (Yvan), (sous la dir.), *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant, une affaire de famille littéraire*, actes du colloque de Fécamp, 27-28 octobre 2000, Mont-Saint-Aignan, Publication de Rouen, 2002, p.47-60.

MAREC, (Yannick), (sous la dir.), *La Normandie au XIXe siècle, entre tradition et modernité*, Rennes, Ouest-France, 2015, p.140.

LE MEN, (Ségolène), (sous la dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.

MICHEL, (Régis), (sous la dir.), *Aux armes et aux arts !, les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, A.Biro, 1988.

MILZA, (Pierre), (sous la dir.) *Napoléon III, l'homme, le politique*, actes du colloque organisé par la Fondation Napoléon, Collège de France, amphithéâtre Marguerite de Navarre, 19-20 mai 2008, Paris, Napoléon III, 2008.

NERLICH, (France), « ateliers privés, enjeux et problématiques », dans NERLICH, (France), BONNET, (Alain), (sous la dir.), *Apprendre à peindre, les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2011, pp.17-54.

PAUQUET, (Alain), « Les représentations de la barricade dans l'iconographie de 1830 à 1848 », dans Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (sous la dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, pp.97- 108.

PETITOT, (Nathalie), « La Restauration face aux vétérans de l'Empire », dans Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon, (sous la dir.), *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveaux Mondes, 2005, pp.31-43.

POMMIER, (Edouard), « Naissance des musées de provinces », NORA, (Pierre), (sous la dir.) *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1987, t.II, p.451-495.

PRETI-HAMARD, (Monica) et SENECHAL, (Philippe), (sous la dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

POIRRIER, (Philippe), (sous la dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe-XXe siècles*. Paris, Comité d'histoire du comité d'histoire de la culture/La Documentation française, 2002.

POUGETOUX, (Alain), « Le Retour de Napoléon, histoire ou actualité ? » dans Saule (Béatrix), (sous la dir.), *L'histoire au musée*, Arles, Actes Sud, Versailles, Château de Versailles, 2004, pp.189-197.

SAGNE, (Jean), « Géricault et l'opinion libérale », dans REGIS, (Michel), (sous la dir.) *Géricault*, Tome II, Paris, documentation française, 1996, pp.596-615.

TULARD, (Jean), « Aux origines du bonapartisme, le culte de Napoléon », dans *Le Bonapartisme, phénomène historique et mythe politique* :

actes / du 13e Colloque franco-allemand de l'Institut historique de Paris à Ausbourg, du 26 jusqu'au 30 septembre 1975, Munchen, Artémis, 1977, pp.35-45.

Catalogues d'exposition

Abd El-Kader et l'Algérie au XIXe siècle, dans les collections du musée Condé à Chantilly, : (Paris, Jeu de Paume, février – avril 2003), cat.expo., Paris, 2003.

À la charge ! : la caricature en France de 1789 à 2000 : (Saint-Denis, musée d'art et d'histoire, novembre 2005 - février 2006), cat.expo., Paris, Les Editions de L'Amateur, 2005.

Anatole Demidoff, prince of San Donato (1812-1870) (Londres, Wallace Collection, mars-juillet 1994), cat.expo., Londres, 1994.

Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850, Nantes, Paris, Plaisance, Galeries nationales du Grand Palais, Palazzo Gotico, décembre 1995 - 17 mars 1996, 16 avril - 15 juillet 1996, 6 septembre - 17 novembre 1996), cat.expo., Paris, 1995.

L'aquarelle en France au XIXe siècle, dessins du musée du Louvre : (Paris, Musée du Louvre, juin à septembre 1983), cat. expo., Paris, 1983.

L'atelier, technique de la peinture : (Paris, musée du Louvre, juin-novembre 1976), cat.expo., Paris, Musées nationaux, 1976.

Boilly, (1761-1845), (Lille, Palais des Beaux-arts, novembre 2011 – février 2012), cat.expo., Lille, Palais des Beaux-arts, 2011.

Charlet , aux origines de la légende napoléonienne, 1792-1845 : (La Roche-sur-Yon, octobre 2008-janvier 2009, puis Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul Marmottan, mars- juin 2009), cat.expo., Paris, 2008.

Le Comte de Nieuwerkerke, art et pouvoir sous Napoléon III : (Musée National du château de Compiègne, octobre 2000-janvier 2001), cat.expo.,

Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

La cour des Stuarts à Saint-Germain-en-Laye au temps de Louis XIV: (Saint-Germain-en-Laye, février-avril 1992, Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye), cat.expo., Paris, 1992.

Dantan jeune, caricatures et portraits de la société romantique : (Paris, Musée Balzac, mars-juin 1989), cat.expo. Paris, Maison de Balzac, 1989.

De David à Delacroix la peinture française de 1774 à 1830 : (Paris, Grand Palais, novembre 1974-février 1975), cat.expo., Edition des musées nationaux, 1975.

Les désastres de la guerre, 1800-2014 (Lens, Musée du Louvre-Lens, mai-octobre 2014), cat.expo., Paris, 2014.

Delacroix et l'aube de l'orientalisme (Chantilly, Jeu de Paume, septembre 2012 à janvier 2013), cat.exp., Paris, Somogy, 2012.

ESCHOLIER, (Raymond), Gros, ses amis et ses élèves, Paris, Floury, cat. expo., 1936.

Les Français peints par eux-mêmes, panorama social du XIXe siècle,(Paris, Musée d'Orsay, mars- juin 1993), cat.expo., Paris, réunions des musées nationaux, 1993.

Gérard, Girodet, Gros : L'Atelier de David : (Paris, Louvre, septembre 2005-janvier 2006), cat.expo, Paris, 2005.

De Géricault à Delacroix: Knecht et l'invention de la lithographie 1800-1830 : (L'Isle-Adam, novembre 2005 - février 2006), cat.expo.,Paris, 2005.

Les guerres de Napoléon. Louis-François Lejeune, général et peintre (1755-1848) : (Versailles, Musée du château, février - mai 2012), cat. expo., Paris, 2012.

La guerre sans dentelles : (Versailles, château de Versailles, mai-

septembre 2009), cat.expo., Paris, 2009.

Horace Vernet, 1789-1863 : (Académie de France à Rome, École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, mars-juillet 1980), cat.expo.Paris, 1980.

La jeunesse des musées, Les musées de France au XIXe siècle, (Paris, Musée d'Orsay, février – mai 1994), cat.expo., Paris, 1994.

Jacques-Louis David, 1748-1825, (Paris, Musée du Louvre, Versailles, Musée national du château, octobre 1989-février 1990), cat. expo., Paris, 1989.

Juillet 1830, il y a cent cinquante ans : (Ville de Paris, Musée Carnavalet, juillet-novembre 1980), cat.expo., Paris, 1980.

Louis-Léopold Boilly (1761-1845), (Lilles, Palais des Beaux-arts, octobre 2011 – février 2012), cat. expo., Lilles, 2011.

Napoléon, Images et histoire, Peintures du château de Versailles (1789-1815), (Versailles, Château de Versailles, 2001), cat.expo., Paris, RMN, 2001.

Napoléon, images de légende (Épinal, musée de l'image, mai à septembre 2003), cat.expo. Epinal, Musée de l'image, 2003.

Napoléon et Paris rêves d'une capitale, (Paris, Musée Carnavalet, 8 avril au 30 août 2015), cat.expo., Paris, Musée Carnavalet, 2015.

Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme (Paris, Musée du Luxembourg, octobre 2014-février 2015), cat. expo., Paris, 2014.

Petits théâtres de l'intime, la peinture de genre française entre Révolution et Restauration (Toulouse, Musée des Augustins, octobre 2011 - janvier 2012), cat.expo., Toulouse, 2011.

Petites gens, grande misère, (Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye,2004), cat.expo., Paris, Somogy, 2004.

La presse à la une : de la Gazette à Internet, (Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, avril - juillet 2012), cat.expo., Paris, 2012.

Le peuple de Paris au XIXe siècle, Des guinguettes aux barricades : (Paris, Musée Carnavalet, octobre 2011- février 2012), cat. expo., Paris, 2011.

Raffet, 1804-1860 : (Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul Marmottant, mars- juillet 1999), cat.expo., Paris, 1999.

Le Retour des cendres : (Courbevoie, Musée Roybet-Consuelo Fould, mai-juin 1963), cat.expo., Courbevoie, 1963.

Les Salons retrouvés, éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848, Tome I, (Calais, Musée des Beaux-arts et de la dentelle, avril-juin 1993, Dunkerque, Musée des Beaux-arts, juillet- août 1993, Douai, Musée de la Chartreuse, septembre- novembre 1993), cat.expo. Lille, 1993.

Les salons retrouvés, éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848, Tome II, Répertoire des artistes ayant exposé dans les salons du Nord de la France : 1815-1848, (Calais, Musée des Beaux-arts et de la dentelle, avril-juin 1993, Dunkerque, Musée des Beaux-arts, juillet- août 1993, Douai, Musée de la Chartreuse, septembre- novembre 1993), cat.expo. Lille, 1993.

Le Style troubadour : (Bourg-en-Bresse, Musée de l'Ain, juin-octobre 1971, Bourg-en-Bresse, cat. expo., 1971.

TILLIER, (Bertrand), « De la propagande à la légende : les images de Napoléon au XIXe siècle », dans *Napoléon...aigle ou ogre ?*, (Montreuil, Musée de l'Histoire vivante, 2005), cat.expo., Paris, RMN, 2005.

Triomphe et mort du héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet : (Lyon, Musée des Beaux-arts, mai- juillet 1988), cat.expo, Lyon, 1988.

Voyages pittoresques, Normandie 1820-2009 : (Rouen, musée des Beaux-arts, mai-août 2009), cat.expo., Milan, Silvana editoriale, 2009.

Works on paper 1770-1920 : (Londres, Waddington Galleries, du 7 au 31 janvier 1987), cat.expo., Paris, 1987.

Etudes de musées

BERGOT, (François), *Guide des collections XVIe, XVIIe siècles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

- *Guide des collections XVIIIe, XIXe, XXe siècles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

Catalogue des peintures du Louvre, I, Ecole Française, Paris, Ed. de la réunion des musées nationaux, 1972.

COMPIN, (Isabelle) et ROQUEBERT, (Anne), *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, Ecole française, tome III*, Paris, Ed. de la réunion des musées nationaux, 1986.

CONSTANS, (Claire), *Musée national du Château de Versailles, catalogue des peintures*, Paris, Ed. de la réunion des musées nationaux, 1980, 1995, 3 volumes.

DUFFY, (Stephen) et HEDLEY, (Jo), *The Wallace Collection's pictures: a complete catalogue*, London, Unicorn Press : Lindsay Fine Art, 2004.

INGAMELLS, (John), *The Wallace Collection, catalogue of pictures, II*, London, Trustees of the Wallace Collection, 1985-1989.

LAFFON, (Juliette), *Catalogue sommaire illustré des peintures*, Musée du Petit Palais, Palais des Beaux-arts de la Ville de Paris, Paris, Ville de Paris, 1981, 2 volumes.

Musée de Fécamp, catalogue des peintures, Fécamp, Musée de Fécamp,

Bonsecourt, Point de vues, 2010.

POPOVITCH, (Olga), *Catalogue des peintures du Musée des Beaux-arts de Rouen*, Rouen, Musée des Beaux-arts, 1967, 1978.

The Wallace Collection's pictures, a complete catalogue, Londres, Unicorn Press, Lindsay Fine Art, 2004.

Articles scientifiques

BARIDON, (Laurent), « Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie » dans *Ridiculosa*, n° 13, Sculptures et caricatures, Brest, UBO, 2006, p. 127-143.

BOUQUIN, (Corinne), « Les Frères Gihaut : éditeurs, marchands d'estampes et imprimeurs lithographes (1815-1871) », *Nouvelles de l'estampe*, n°108, décembre 1989, p.4-13.

BOUILLON, (Jean-Paul), « La critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle : nouvel aperçu des problèmes », dans *Quarante-huit Quatorze*, n°5, 1993, p.57.

BOYER, (Ferdinand), « Le Directoire et la création des musées des départements », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1972, p.325-330.

CORVISIER, (André), « La société militaire et l'enfant » dans *Annales de démographie historique*, 1973, *Enfant et Sociétés*. pp. 327-343.

DESERT, (Gabriel), « Les Normands et le Bonapartisme », *Annales de Normandie*, Caen, Annales, Normandie, 1975, pp.117-123.

GIRARDET, (Raoul), « Pour une introduction à l'histoire du nationalisme français » dans *Revue française de science politique*, 8e année, n°3, 1958, pp.505-528.

GRATE, (Pontus), « Art, idéologie et politique dans la critique d'art » dans *Romantisme*, n°71, 1991, pp.31-38.

HAMMAN, (Philippe), « Une entreprise de propagande bonapartiste : les assiettes à décors de Sarreguemines (1836-1870) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2/2006, n° 53-2, p.139-164.

LARGESSE, (Pierre), « Poète méconnu, Théodore Lebreton », *le fil rouge*, Havre, 2009-2010, p.18-20.

- « Les émeutes d'avril 1848 à Rouen et à Elbeuf, pour une république Sociale. Les affrontements sociaux en Seine-Inférieure », *Le Fil Rouge*, 2011, n°42, p.3.

LE MEN, (Ségolène) « Quelques définition romantiques de l'album », *Art et Métiers du livre*, février 1987, n°143, p.40-47.

MONDENARD, (Anne de), « Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », *Études photographiques*, 8 Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index224.html>. Consulté le 15 juillet 2012.

NICOLAS, (Aude), « Les rapports franco-britanniques à travers la peinture militaire représentant la guerre de Crimée », *Revue historique des armées* [en ligne], 264, 2011, mis en ligne le 24 janvier 2012, consulté le 5 novembre 2016. URL : <http://rha.revues.org/7270>

PIGEARD, (Alain), « Les Marie-Louise de Napoléon, mythe ou réalité ? » dans *Historia*, n°827, novembre 2015.

PETER, (Edwards), « Dossier : La revue « L'Artiste » (1831-1904). Notice bibliographique. », *Romantisme*, 1990, n°67. *Avatars de l'artiste*. pp. 111-118.

PEYROUD, (Florencia), « Autour des émeutes rouennaises d'avril 1848 : réalité et représentations d'une insurrection ouvrière », *Annales de Normandie*, 1998, Volume 48, numéro 5.

ROYNETTE, (Odile), « Le comique troupier au XIXe siècle : une culture du rire », dans *Romantisme*, 2013, n°161, pp.45 à 59.

Thèses

BERTINET, (Arnaud), *La politique artistique du Second Empire, l'institution muséale sous Napoléon III*, Thèse de doctorat de l'Université Paris 1, 2012.

CHENIQUE, (Bruno), *les cercles politiques de Géricault*, Thèse de doctorat de l'Université Paris I, 1999.

CORDIER, (Sylvain), *La famille Bellangé, ébénistes à Paris de la Révolution au Second Empire*, Thèse de doctorat de l'Université Paris IV, 2009.

HEBERT, (Oriane), *La peinture d'histoire sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, thèse de doctorat, université de Clermont-Ferrand, sous la direction de Jean-Paul, BOUILLON 2016.

LE GUEN, (Murielle), *Le thème de la pauvreté dans la peinture française entre 1848 et 1870*, Thèse de doctorat de Paris IV – Sorbonne, 1989.

LETEUX, (Sylvain), *Libéralisme et corporatisme chez les bouchers parisiens (1776-1944)*, Thèse de doctorat de Lille 3, 2005.

RENAUDEAU (Claudine), *Horace Vernet (1789-1863) : chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Thèse de doctorat de l'Université Paris IV, sous la direction de Bruno Foucart, 2000.

RIOLAND, (Stéphane), *Les utopies urbaines de Jules Adeline, (1845-1909) ou l'Uchronie comme outils de "réhabilitation" de la ville*, Thèse de doctorat de l'Université Rouen-Normandie, sous la direction de Yannick

Marec, 2017.

ROBICHON, (François), *La peinture militaire française de 1871 à 1914*, Thèse de doctorat de l'université Paris IV, sous la direction de Bruno Foucart, 1997.

SOFIO, (Séverine), *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, thèse de doctorat, sous la direction de Frédérique Matonti, Ecole des hautes études en science sociales, 2009.

SCHNITKER, (Julia), *La Révolution française et le premier empire dans les livres illustrés en France de 1815 à 1870*, Thèse de doctorat de l'Université Paris IV, 2000.

Travaux de Mémoire

ARDIET, (Vincent), *Dessins de Henri Durand-Bragier sur la guerre de Crimée 1854-1856, Types et Physionomie de l'armée d'Orient*, mémoire de DEA, sous la dir. de Bruno Foucart, 2000, Paris, Université Paris-Sorbonne, Paris IV.

AUBIN, (Céline), *Les origines révolutionnaires du musée des Beaux-arts de Rouen (1789-1809), Naissance d'une institution patrimoniale locale*, mémoire de Master 2, sous la dir. de Yannick Marec, 2013, Rouen, Université de Rouen.

DEMOY, (Sophie), *Hippolyte Bellangé conservateur du Musée des Beaux-arts (1837-1853)*, monographie de muséologie, sous la dir. de Pomian et Pessiot, 1998, Ecole du Louvre.

INDEX

B

BARBET, (Henri), 96, 99, 107, 112, 113, 121, 125, 424, 709
BAUDELAIRE, (Charles), 210, 230, 398, 401, 402, 407
BELLANGÉ, (Eugène), 18, 75, 145, 436, 502, 594, 658
BELLANGÉ, (Pierre-Antoine), 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 471, 475
BÉRANGER, (Pierre-Jean de), 72, 73, 181, 182, 400, 404, 442
BOILLY, (Louis-Léopold), 56, 251, 270, 271, 317, 318, 460, 462, 729, 737
BONINGTON, (Richard Parkes), 56, 59, 60, 62, 220, 421, 454, 668
BOUDIN, (Eugène), 384
BRETON, (Jules), 226

C

CABANEL, (Alexandre), 137, 138, 145, 502
CALLOT, (Jacques), 156, 157, 203, 412, 421, 689
CHARLET, (Nicolas-Toussaint), 8, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 35, 56, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 86, 89, 90, 96, 129, 130, 148, 154, 159, 160, 175, 183, 189, 190, 191, 192, 214, 233, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 259, 281, 289, 291, 292, 293, 304, 308, 322, 324, 326, 333, 334, 337, 339, 363, 391, 394, 400, 402, 403, 404, 407, 409, 410, 411, 412, 415, 419, 421, 425, 430, 433, 435, 460, 473, 476, 479, 508, 509, 511, 536, 539, 542, 619, 620, 636, 652, 699, 734
COROT, (Camille), 394, 572
COURBET, (Gustave), 18, 130, 219, 222, 223, 226, 404, 452, 685, 708

D

DANTAN, (Jean-Pierre), 381, 461, 465
DAUMIER, (Honoré), 339, 452, 664
DAUZATS, (Adrien), 102, 103, 380
DAVID, (Jacques-Louis), 6, 50, 161, 314, 421, 458, 462
DELACROIX, (Eugène), 23, 24, 53, 64, 65, 71, 74, 102, 105, 123, 124, 130, 164, 165, 280, 281, 309, 310, 391, 399, 402, 415, 461, 572, 579, 585
DELAROCHE, (Paul), 56, 58, 59, 60, 69, 105, 192, 193, 194, 406, 421, 458, 473, 475, 511, 726

DESCAMPS, (Jean-Baptiste), 96, 114, 120
DÉSIRÉ, (Joseph-Désiré), 117
DETAILLE, (Edouard), 25, 410, 412, 414, 415, 455
DÉVÉRIA, (Eugène), 74, 337
DUPRAY, (Henri-Louis), 410
DURAND-BRAGER, (Henri), 283
DURAND-RUEL, (marchand d'art), 392, 394, 395, 431, 462

E

ETEX, (Antoine), 104, 105

G

GARNERAY, (Ambroise-Louis), 24, 95, 96, 98, 107, 112, 117, 131, 132, 477
GAUTHIER, (Théophile), 18, 593
GAVARNI, (Paul), 71, 337
GÉRICAUT, (Théodore), 35, 58, 59, 64, 65, 69, 70, 72, 73, 82, 104, 105, 129, 130, 158, 160, 189, 230, 251, 406, 415, 432, 433, 446, 457, 458, 459, 461, 467, 474, 536, 594, 639, 640, 733
GÉRÔME, (Jean-Léon), 145, 502
GIHAUT, Frères, 9, 19, 254, 256, 257, 258, 260, 276, 324, 465, 609, 654, 738, 741, 744, 746, 749, 751, 754, 758, 761, 764, 767, 769, 772, 775, 778
GIRODET, (Anne-Louis), 54, 163, 164, 186, 302, 307, 308, 461, 628
GIROUX, (marchant d'art), 97, 392, 395, 432, 710
GRANDVILLE, (Jean-Jacques), 297, 333, 337, 339, 340, 451
GREUZE, (Jean-Baptiste), 163, 225
GROS, (Jean-Antoine), 19, 23, 25, 26, 35, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 66, 80, 155, 158, 160, 164, 165, 168, 170, 186, 204, 251, 252, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 322, 363, 366, 404, 420, 421, 433, 435, 446, 454, 458, 461, 471, 473, 509, 623, 624, 628, 729, 734

H

HUGO, (Victor), 18, 71, 74, 142, 175, 435, 454, 513, 572, 573

I

ISABEY, (Jean-Baptiste), 145, 270, 282, 502, 539

J

JAL, (Auguste), 82, 397, 402, 405, 406

L

LAMI, (Eugène), 58, 59, 69, 201, 297, 298, 333, 354,
355, 356, 369, 373, 402, 473, 475, 536, 636

LANGLOIS, (Jean-Charles), 201, 212

LEPOITTEVIN, (Eugène), 107, 387

M

MEISSONIER, (Ernest), 410

MOREAU, (Gustave), 145, 502

MÜLLER, (Charles), 145

N

NEUVILLE, (Alphonse de), 108, 109, 410, 730

NIEUWERKERKE, (Emilien de), 136, 137, 460

P

PHILIPON, (Charles), 337, 338, 339, 340, 451

PROTAIS, (Alexandre), 17, 282, 410, 575

Q

QUENET, (Marie-Anne-Agnès), 38, 44, 471

R

RAFFET, (Auguste), 8, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 35,
58, 69, 71, 175, 183, 189, 191, 192, 233, 243, 251,

297, 298, 299, 304, 324, 326, 327, 363, 403, 404, 410,
411, 412, 415, 419, 425, 432, 433, 434, 442, 463, 476,
509, 511, 536, 539, 636

ROBERT FLEURY, (Joseph), 56, 201

ROQUEPLAN, (Camille), 56

ROUSSEAU, (Henri), 145, 222, 342, 502

S

SCHEFFER, (Ary), 69, 105, 319, 320, 355, 476, 539

SOUTY, (marchand d'art), 391, 393, 395

SUSSE, (marchand d'art), 392, 393, 394, 395, 713

T

TAYLOR, (Isidore), (Baron), 103, 104, 145, 379, 455,
457, 565

TURNER, (Joseph), 219

V

VAN DER MEULEN (Adam), 156, 157, 158, 351

VERNET, (Horace), 20, 21, 22, 26, 27, 29, 35, 58, 60,
73, 85, 86, 102, 104, 105, 148, 151, 154, 189, 191,
193, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 212, 213, 232, 234, 235, 236, 237, 238,
243, 251, 282, 289, 295, 297, 298, 300, 301, 304, 324,
391, 402, 403, 404, 406, 407, 409, 411, 412, 422, 423,
454, 462, 467, 479, 509, 536, 539, 585, 627, 645, 652,
669, 670

VERNET, (Horace), 402

W

WALTER, (Marie-Christine), 43, 75, 76, 96, 475

WATTEAU, (Antoine), 157, 391, 645

Y

YVON, (Adolphe), 282, 590

Annexe et documents

1. Chronologie

1800

8 février

Naissance.

Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé, naît à Paris au n°11 de la rue Saint-Denis. Ses parents sont Pierre-Antoine Bellangé (1757-1827), menuisier et ébéniste et Marie-Anne-Agnès Quenet, ouvrière en mode.

1804

2 décembre

Sacre de Napoléon I dans la cathédrale Notre-Dame de Paris.

1808

Gros expose La Bataille d'Eylau (Musée du Louvre).

1811

Septembre

Le Lycée Bonaparte.

Bellangé est inscrit au Lycée Bonaparte à Paris. Selon Francis Wey, Hippolyte Bellangé ne peut y poursuivre une scolarité complète, car son père le retire en quatrième pour le placer dans le commerce.

1814

6 avril

Première abdication de Napoléon.

Chute de l'Empire et arrivée au pouvoir du roi Louis XVIII.

1815

1er mars

Débarquement de Napoléon à Golfe-Juan.

L'empereur et ses troupes rentrent à Paris le 20.

20 mars-22 juin

Période des Cent-jours.

18 juin

Défaite de Napoléon Ier par la coalition à la bataille de Waterloo.

22 juin

Seconde abdication de Napoléon.

Chute définitive de l'Empire et retour au pouvoir de Louis XVIII. Début du régime de la Restauration.

Entrée dans le commerce d'Hippolyte Bellangé.

Selon Emile Bayard, Hippolyte Bellangé est placé en apprentissage chez un négociant raffineur de sucre. L'auteur rapporte une lettre de Bellangé « *ayant copié pendant un moment beaucoup de lettre, comptes courants et autres pièces aussi intéressantes des*

archives commerciales, goûté beaucoup d'échantillons de sucre brut, de cassonade, au point d'acquérir pour toute les matière sucrée une horreur que j'ai gardé longtemps, je ne pus m'acclimater, toujours poursuivi par mon désir d'être artiste. » (BAYARD, Emile, Op.cit., p.110).

1816

Exil de David.

David s'exile à Bruxelles. Son atelier est repris par Gros.

Juin

Les débuts de la lithographie.

Godefroy Engelmann (1788-1839) ouvre son imprimerie lithographique au 18 rue Cassette. Il est le premier à implanter à Paris un établissement lithographique.

Entrée dans l'atelier de Gros.

La date exacte de l'entrée de Bellangé dans l'atelier de Antoine-Jean Gros (1771-1835), peintre d'histoire et de batailles, membre de l'Académie, n'est pas connue. Après avoir été écroué par son père dans le commerce, Bellangé dut choisir un état. Son père, dans un premier temps, ne semble pas avoir été favorable à voir son fils embrasser une carrière dans les Beaux-arts. Selon Francis Wey, l'homme résiste au souhait du jeune homme pour finalement céder, quelques temps plus tard, face à sa détermination. (WEY, Francis, *Op. cit.*, p.10).

A cet instant, Bellangé entre dans le compagnonnage d'un grand nombre de jeunes élèves, parmi lesquels de futurs grands artistes romantiques : Paul Delaroche, Eugène Lami et se lie d'une amitié durable avec Nicolas Toussaint Charlet.

1818

Lithographies.

Les dates exactes des premières publications des lithographies de Bellangé sont

difficiles à établir. En 1818, Engelmann imprima deux lithographies de Bellangé intitulées *un grenadier à cheval* et une scène drolatique *vive le vin*.

1821

5 mai

Mort de Napoléon sur l'île de Sainte-Hélène.

1822

Première participation de Bellangé au Salon.

Bivouac de troupes françaises (n°59), Portrait d'homme (n°60), Halte de soldats français (n°61), Chariot de blessés (n°62).

Déménagement de Bellangé, au 9 rue Childebert.

Pour la première fois, l'artiste a un atelier personnel.

1823

Mémorial de Sainte-Hélène.

Première publication du Mémorial de Sainte-Hélène par Las-Cases.

1824

16 septembre

Arrivée au pouvoir du Roi Charles X.

26 janvier

Mort de Géricault

Bellangé présente sept tableaux au Salon :

Reddition du fort d'Aboukir (n°84), Soldat pensant sa blessure (n°85), Relais de diligence

(n°86), *Cantinière versant à boire à un officier* (n°87), *Convoi de blessés* (n°88), *La voiture du paysan et les deux hussard* (n°89), *Portraits* (n°90).

Médaille d'or du Salon.

Bellangé reçoit une médaille d'or d'une valeur de 500 francs pour sa *Reddition du fort d'Aboukir*.

Déménagement de Bellangé au 11 rue de l'Abbaye.

Séjour à Londres.

Hippolyte Bellangé, Eugène Lami et Paul Delaroche font un voyage à Londres.

1826

Mariage d'Hippolyte Bellangé avec Marie-Christine Walter.

Le 26 avril Bellangé épouse Marie-Christine Walter, une artiste musicienne rouennaise, fille de Jean-Baptiste-Noël Walter, professeur de violon. De cette union naîtront trois enfants : Edmond, Alexandre et Marie-Jeanne Caroline.

1827

Mort du père de Bellangé.

Pierre-Antoine Bellangé, père de l'artiste, meurt à l'âge de soixante-dix ans.

Exposition au Salon :

Marchand de chevaux (n°57), *Carabinier d'infanterie légère* (n°58), *Cuirassiers français s'emparant d'un village occupé par des troupes hongroises* (n°59), *Soldat en congé* (n°60), *Vivandière versant à boire à un officier* (n°1421), *Passage des troupes françaises dans les Pyrénées* (n°1598).

Déménagement de Bellangé au 29 rue Verneuil.

1830

27, 28, 29 juillet

Les Trois Glorieuses.

Chute de Charles X et avènement de Louis-Philippe.

1831

Bellangé présente au Salon :

La Main chaude (n°110), *Mort du maréchal Lannes* (n°111), *Départ pour la ville* (n°112), *Episode du 25 juillet 1830* (n°113), *Dessins* (n°114) appartenant au duc d'Orléans, *Les Suisses évacuent le Louvre (29 juillet 1830)*, (n°3110).

Déménagement de Bellangé au 8 rue de Fürstenberg.

1832

Siège d'Anvers.

Fin 1832, Hippolyte Bellangé accompagne son ami le général Alexandre de Rigny, engagé dans l'Armée du Nord, sur le siège d'Anvers. Pour les artistes intéressés par la vie militaire, le siège d'Anvers représente une occasion unique d'étude, car la France n'est plus le terrain de campagnes militaires depuis la fin de l'Empire. Au cours de ce séjour, Bellangé retrouve Auguste Raffet, accueilli par le général du génie Haxo, ainsi que son confrère Ary Scheffer, dans la suite du duc d'Orléans, mais aussi ses deux grands amis Charlet et Lami.

1833

Bellangé présente au Salon :

Retour de la pêche à Etretat (n°132), *Halte de soldats dans une auberge des Pyrénées* (n°133), *Réfugiés polonais* (n°134), *Marchand de plâtres ambulants* (n°135).

1834

Exposition au Salon :

Napoléon au retour de l'île d'Elbe (n°94), Prise de la lunette de Saint-Laurent, siège d'Anvers (n°95).

Croix de chevalier de la Légion d'honneur.

A la suite du Salon, Bellangé est décoré de la croix de chevalier de la Légion d'honneur, pour l'exposition de *Napoléon au retour de l'île d'Elbe*.

1835

Bellangé présente au Salon :

Combat d'Anderlecht (1792), (n°101).

1836

Exposition au Salon :

Entrée des Français à Mons (1792), (n°103), Bataille de Fleurus (1792), (n°104), Bataille de Pozzolo (25 décembre 1800), (n°105), Combat de Langsberg (11 octobre 1805), (n°106), Halte militaire (n°107), Un duel sous Richelieu (n°108), Le coup de l'étrier (n°109), Porte-drapeau républicain (n°110).

L'Entrée des Français à Mons, la Bataille de Fleurus et la Bataille de Pozzolo sont les premières commandes destinées au Musée de Versailles.

1837

Conservateur du Musée des Beaux-arts de Rouen.

Bellangé est nommé conservateur du Musée des Beaux-arts de Rouen. Un poste qu'il occupe jusqu'en 1853. Il succède au peintre de marines Louis-Ambroise Garneray et devient ainsi le troisième conservateur du musée dont la formation initiale relève des Beaux-arts.

Déménagement des Bellangé.

Hippolyte Bellangé et sa famille s'installe à Rouen dans la maison de ses beaux-parents au 55 de la rue du Champ des Oiseaux.

Bellangé présente au Salon :

Bataille de Wagram (6 juillet 1809), (n°78), La lecture (n°79), Le passage du gué (n°80).

1838

Bellangé présente au Salon :

Combat sous Charleroi (1794), (n°79), Bataille de Loano (1795), (n°80), Bataille de Friedland, (n°81), Les Bédouins (guerre d'Afrique), (n°82), La maîtresse femme (n°83).

1839

Présentation au Salon :

Bataille d'Altenkirchen (n°116), Poste de douaniers (côte de basse Normandie), (n°117), La Famille du soldat (n°118), Le Séducteur (n°119), Soldat blessé (n°120), Dragon au repos (n°121), Honneur au courage malheureux (n°122).

1840

Exposition au Salon :

Bataille de Hondschoote (1793), (n°62), Le retour de la ville (n°63), Le Billet de logement (n°64), Le Rappel du soldat (n°65).

1841

Exposition au Salon :

Attaque du Teniah de Mouzaia par les zouaves et les tirailleurs de Vincennes sous les ordres du colonel de Lamoricière (n°108), Le Billet de logement (Normandie), (n°109), Visite à l'hôpital (n°110).

1842

Mémorial de Sainte-Hélène.

Réédition du Mémorial de Sainte-Hélène illustré par Charlet et Horace Vernet.

Bellangé présente au Salon :

Napoléon à Wagram (n°75), Le Maréchal ferrant (n°76), Le Départ des conscrits (Bretagne) (n°77), Le Retour au pays (Normandie) (n°78), Le Meunier, son Fils et l'Ane (n°79), La Leçon de danse (n°80).

1843

16 mai

Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader par le duc d'Aumale.

Exposition au Salon :

Bataille de la Corogne (1809), (n°60).

1845

30 décembre

Mort de son ami Nicolas-Toussaint Charlet. En l'honneur de son défunt ami, l'artiste réalise une lithographie intitulée *l'Apothéose de Charlet*.

Exposition au Salon :

Bataille d'Ocana (1809), (n°71), Revue de carabiniers au château d'Eu (1853), (n°72), La Déclaration interrompue (n°73), Les Maris insurgés (n°74).

1846

Exposition au Salon :

La vieille de la bataille de la Moskowa (n°108), Une Halte, dragon ivre (n°109), Bivouac de la garde impériale (n°110).

1847

Bellangé présente au Salon :

Bataille de Marengo (14 juin 1800) (n°105), Napoléon secourant un blessé (épisode de la bataille de Wagram) (n°106), Une Halte (n°107), Le jour de barbe (n°108).

1849

Exposition au Salon :

Les Pénibles adieux (départ du cantonnement), (n°106), Le Jour de toilette (n°107), Un Assaut (effet de lune) (n°108), Le Fils de la vivandière (n°109), Les Adieux du trompette (n°110), Le Galant hussard (n°111).

1851

Mort de la mère de Bellangé.

La mère de Bellangé meurt chez-lui à Rouen.

1852

2 décembre

Napoléon III.

Mort d'Edmond Bellangé.

Edmond Bellangé meurt brutalement. La mort de cet enfant, à l'aube de sa jeunesse, est vécu comme une véritable tragédie par Hippolyte Bellangé. Elle est la cause de son retour brutal vers la capitale.

Exposition au Salon :

Episode de la retraite de Russie (1812) (n°73), Passage du Guadarrama (n°74), Passage du Danube (1809), (n°75).

1853-1856

Guerre de Crimée

Sébastopol est pris le 8 septembre 1855.

1853

Déménagement de Bellangé.

Hippolyte Bellangé démissionne de son poste de conservateur des Beaux-arts du musée de Rouen et quitte la capitale normande pour retourner à Paris. Une médaille d'or aux armes de la ville est offerte à l'artiste en souvenir de ses bons services.

Exposition au Salon :

Les guides de l'Empire (1809), (n°65), Le Défilé après la victoire (n°66), Bataille de la Moskowa (7 septembre 1812) (n°67).

1855

Exposition au Salon :

Bataille de l'Alma (20 septembre 1854) (n°2504), Le Départ du cantonnement (cuirassiers), (n°2505), Les Adieux (départ de l'officier) (n°2506).

1857

Exposition au Salon :

Prise des embuscades russes devant le bastion central (Sébastopol), (n°146), Les Dernières Volontés (Sébastopol), (n°147), Portrait du vicomte de Lostange (épisode de l'Alma), (n°148).

1859

Salon :

Le Salut d'adieu (Crimée), (n°199), L'officier en permission (n°200), L'inventaire d'une casemate russe après la prise de Malakoff (n°201), Episode de la prise de Malakoff (n°202), Une Halte en Normandie (n°203).

1861

Bellangé présente au Salon :

Les Deux amis (Sébastopol, 1855), (n°192), Combat dans les rues de Magenta (n°193), Carré d'infanterie républicaine repoussant une charge de dragons autrichiens (Campagne du Rhin, 1795), (n°194), La Réprimande (n°195), Le Général Mellinet à Ponte-Nuovo di Magenta (n°196).

Officier de la croix de la Légion d'honneur.

Bellangé est fait officier de la Légion d'honneur, suite à l'exposition du tableau *Les Deux Amis*.

1862

Salon :

Un jour de revue sous l'Empire (1810), (n°116), Episode de la Retraite de Russie (n°117), Combat de Maisons (épisode de Magenta), (n°118).

Entrée d'Un jour de revue sous l'Empire au musée du Luxembourg.

1864

Exposition au Salon :

Episode du retour de l'île d'Elbe (mars 1815), (n°124), Paysans badois allant passer le dimanche à la ville (n°125), Une Reconnaissance (Napoléon Ier), (n°2027), Paysans badois (n°2028).

1865

Salon :

Les Cuirassiers de Waterloo, passage du chemin creux (n°136), Le Défilé après la

Victoire, Napoléon 1er (n°157), *Les cuirassiers de Waterloo* (n°2284), *Le Bataillon carrée* (n°2283).

1866

10 avril

Mort d'Hippolyte Bellangé.

12 avril

Obsèques de l'artiste en l'Eglise de la Trinité.

Hippolyte Bellangé est enterré au cimetière Montmartre.

Exposition au Salon :

La Garde Meurt...(18 juin 1815), (n°112), *L'Escadron repoussé* (n°113), *Cuirassier chargeant* (n°2044), *L'Observatoire du chef de batterie (Crimée)* (n°2045).

1867

Exposition consacrée à Hippolyte Bellangé à l'Ecole Impériale des Beaux-arts de Paris à l'occasion de sa mort.

2. Pièces administratives : Dossier de la Légion d'honneur d'Hippolyte Bellangé

Archives Nationales (Site de Paris)

- Dossiers des titulaires de la légion d'honneur (base Léonore)

Cote : LH/169/28

N° de notice L0169028

DOSSIER.

N°d'Ordre
Louis-hipolyte

12823
(Seine)

ancien numéro

A M. ***Bellangé*** (Joseph-

né le 6 février 1800 à Paris

Peintre

Chev. le *1 mai 1834*

Offic. le

Comm. le

la Légion

G.O. le

à dater du 1 mai 1834.

G.C. le

Chevalier de l'ordre royal de

d'honneur pour prendre rang

Brevet signé à Paris le

Pièces jointes.

1. Procès verbal d'individualité
2. Acte de naissance
3. Serment
4. Brevet
5. État de service

Grande chancellerie

d'Individualité.

de l'ordre royal

des membres de l'Ordre royal

De la légion d'honneur

Registres matricules de l'Ordre.

1^{ère} Division

deux mai 1834 par devant

desgahatter maire

arrondissement municipal de Paris,

(1) Mettre les noms, prénoms, qualités, fonctions ou

Louis, marcel, avocat

Grades des deux témoins qui devront être pris

Deheyere, Felix

Parmi les principaux propriétaires ou fonctionnai-

de Lesnauls 13

Res et être connus du Certificateur.

(2) Mettre le nom, les qualités actuelles et la

à tous qu'il appartiendra, qu'ils

Demeure de requérant.

Bellangé Joseph

Furstambasg 8 bis

(4) Il est très important, dans le cas où il y aurait

d'honneur le 1^{er}

des différences trop grandes, dans la désignation

Des nom et prénoms, entre la lettre de nomination,

L'acte de naissance et l'état des services, que M.le

Certificateur exige tel ou document qui indique

de l'Ordre royal de

Les circonstances qui ont donné lieu à ces erreurs

Mette l'administration à même de reconnaître

L'identité sans difficulté. Dans ce cas, le procès-

Verbal sera terminé par une explication sommaire

Procès-verbal

pour servir à l'Inscription

de la Légion d'honneur, sur les

Aujourd'hui vingt-

Nous Baron

Du 10^{ème}

Sont comparus MM. (1) Larcher de l'Arcent,

œuvrant sur le quai des augustins 17, et

Désiré, agrégé de l'universités œuvrant rue

que nous déclarons bien connaître;

Lequels ont certifié attesté pour notoriété

connaissent parfaitement M.

Louis hypolite.

Demeurant rue de

nommé chevalier de l'Ordre royal de la légion

mai 1834 Ainsi qu'il résulte,

1° De son acte de naissance

2° De l'état de ses services :

g 3° (4) de sa lettre de nomination de chevalier

et la Légion d'honneur portant (5) le n° 4056

de ces circonstances, que l'acte ici produit servirait à justifier.

(5) Mettre le n° de la lettre de nomination.

(6) Mettre les nombres de pièces.

(7) Ajouter le mot exactement ou surexactement

demeurent annexés

Suivant qu'il y a ou qu'il n'y a pas identité par-

Faite, entre la lettre de nomination et l'acte de naissance.

de nomination de chevalier

(8) Mettre les nom et prénoms comme ils sont

nom et prénoms de

nomination :

devant être d'après son acte de naissance, écrit

matricules de l'Ordre ;

(9) Ecrire les nom et prénoms très lisiblement.

hypolite

avons délivré le présent, qu'il a signé avec nous.

Réquerant)

(Signature du Certificateur)

Bellangé

510) Cette légalisation doit être faite par

lesquelles deux pièces, paraphées par nous,

au présent.

Et qu'il a été nonactement désigné sur sa lettre

l'Ordre royal de la légion d'honneur sous les

Bellangé écrit sur la lettre de

sans prénoms

ses noms et prénoms

ainsi sur les registres-

(9) Nom : **Bellangé**

(9) Prénoms : Josph Louis

Enfoi de quoi nous lui

Fait à Paris le 22 mai 1834

(Signature du

Hte

B desgahatter

(Signature des témoins)

Ldet Gencent

Deheyere,

(10) Pour légalisation de la signature de M.l'autorité compétente

ETAT CIVIL

PREFECTURE DU DEPARTEMENT DE LA SEINE

Ville de Paris.

Il est dû pour le présent

extrait,

SAVOIR :

Timbre....1,25

naissance

Droit d'expédit^{on}....

arrondissements

N°632

indivisible

hypolite né

Paris rue saint Denis

fils de Pierre

aune

Dethus, mariés à

majeur, profession

moslié n°77, division des régisseurs

EXTRAIT du Registre des Actes de

La ville de Paris pour l'an huit

6

Du dix neuf pluviose de l'an huit de la
République française une et

Acte de naissance de Josph Louis

d'atant huit, huit heures du soir à

n°11, division des amis de la datrés,

antoine Bellangé mari de Maria

agnès Quenes, domiciliés avenue

masculin

premier témoin, Joseph Camberlain,

sculpteur, domicilié à Paris rue

Dsomane, femme

aubergiste,domicilié à Paris

les soix-quatre

signé excepté ladite

interpellé

Second témoin Louise Meine

Dotiargue, profession

rue saint Denis n°12

Sur la requisition à nous faites dans

Nous prolèpè en présence et sur

Domane qui a déclaré ne le

Constaté suivant la loi soussigné

Bellangé, Camberlain, et Dautin.

LEGION D'HONNEUR

IMMATRICULATION

N° d'ORDRE : 52 823

Nom

Bellangé

REGISTRE

Prénom Joseph-Louis-Hippolyte

FOLIO

Qualité

ou Peintre d'histoire

Grade

Date de naissance 6 février 1800

Lieu de naissance Paris (Seine)

a été nommé **Officier** de la Légion

d'honneur

par décret du 2 juillet 1861 rendu sur le

rapport de

S.Exe le Ministre d'Etat

pour prendre rang à dater du même jour.

Date de départ du brevet 23 juillet 1861

N° d'inscription sur le registre de départ :

2f840

Décédé le 10 avril 1866

f. de 7bre

Pièces jointes.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.

LEGION D'HONNEUR.

NUMERO D'ORDRE

DES MATRICULES :

Nom :

Bellangé

Prénom : *Jospeh, Louis, hippolyte*

Qualité

Ou

Artis

te- Peintre,

Grade

né le

17

janvier 1800

à

Paris

a été promu

Officier de la légion d'honneur

par décret du 2

juillet 1861 rendu sur le rapport

du Ministre d

pour prendre rang du

décoration

N° de départ de la

Idem du breve

Pièces jointes :

Décédé le 10 avril 1866

1°

2°

3°

4°

5°

3. Extraits de lettres d'Hippolyte Bellangé

1. Lettre d'Hippolyte Bellangé au lieutenant Général Compte Dupont

Rouen le 13 juillet 1836

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Mon Général,

Les nouvelles observations que vous m'avez fait parvenir ayant achevé de m'éclaircir complètement sur l'emplacement que doit occuper votre division sur le terrain qui se déploie devant le ravin de Friedland, je crois inutile de faire une nouvelle esquisse. C'est donc maintenant sur ma toile que je fais les changements nécessités par tous les renseignements que vous avez bien voulu me faire parvenir, et je vais me mettre de suite à l'œuvre. Vous pouvez être sur que je comprends maintenant parfaitement ce brillant fait d'armes et que je ferais tout mon possible pour concilier les exigences de mon art avec celles de vos souvenirs.

Recevez mon Général l'assurance de ma considération distinguée.

hte Bellangé

2. Lettre d'Hippolyte Bellangé au lieutenant Général Comte Dupont

Paris, 9 avril 1838

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Mon Général,

Malgré toute ma bonne volonté d'aller vous présenter mes respects depuis mon arrivée à Paris. J'en ai été empêché par de nombreux trains d'affaires résultant de la demande de mon beau-frère Directeur des théâtres de Rouen. Mes intérêts ayant eu beaucoup à souffrir de ces événements, j'ai été obligé de consacrer mon temps à la régularisation de toutes ces affaires.

Je vous remercie beaucoup de vous être souvenu de moi et je vous prie de croire au plaisir avec lequel j'accepte votre invitation pour demain.

Recevez mon Général l'assurance de ma considération distinguée.

Hte Bellangé

Rappelez-moi, je vous prie au souvenir de madame la Comtesse Dupont,

3. Lettre d'Hippolyte Bellangé à Jacques Arago

Rouen le Dimanche 5 avril 1840

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Mon cher Jacques,

Je vous envoie enfin 3 croquis pour remplacer ceux que vous avez donnés. L'un auquel j'ai voulu mettre quelques prétentions représente un vieux bonhomme faisant lire un enfant. C'est le plus mauvais. Un autre est un peu mieux, c'est un tirailleur d'Afrique, enfin le 3ème, qui est le meilleur est un sujet d'histoire naturelle, il représente un faisan doré mais d'une espèce qui se nourrit principalement de pommes de terre et de haricots. Ce croquis a été fait d'après l'inspiration d'une de mes sorties.

J'espère bien au reste que vous n'attachez aucune importance à toutes ces bambochades qui sont plutôt destinées à vous prouver que je serais toujours à votre service quand vous aurez besoin de quelques articles de ma boutique.

Je lis votre voyage avec d'autant plus de plaisir, qu'il me rappelle nos petites soirées du foyer, ou vous nous comptiez avec tant de chaleur vos chasses aux lions, requins, puces...enfin toutes ces mille blagues que vous faisiez si bien valoir de la voix et du geste.

Adieu, mon ami, A votre service toujours pour la plume et le crayon.

Et croyez toujours à mon sincère attachement.

4. Lettre d'Hippolyte Bellangé à Pontrevé

Rouen le 7 février 1845

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Monsieur,

Je vais vous donner les renseignements que vous me demandé au sujet d'une esquisse de la bataille de la Moskowa dont vous avez fait acquisition. J'ai effectivement fait en 1820 ou 1821 une esquisse d'un tableau de la bataille de la Moskowa qui figura à cette époque à l'exposition du Louvre. Je ne me rappelle pas avoir vendu cette esquisse, je l'aurai plutôt donné à quelque camarade qui aura jugé convenable d'en tirer parti.

Comme il y a à peu près 24 ou 25 ans que j'ai fait cette esquisse, je ne me le rappelle pas parfaitement, mais cependant assez pour croire que personne n'aura eu l'envie de copier un travail aussi compliqué et si dénué d'instinct, puisque c'était mon premier tableau, et que je débutais à cette époque dans la carrière des arts.

Je pense donc que cette esquisse doit être originale. Je pense que l'Empereur devait y figurer, il devait être assis par terre à gauche sur un tertre au bout d'un ravin. Mais à cette époque (sous la restauration) on ne me permit pas d'apporter mon tableau que je n'eusse supprimé la figure de l'Empereur. Je le remplaçai donc par un autre personnage qui était je crois le prince Eugène. Il est donc possible que je me sois amusé à faire aussi ce changement dans mon esquisse.

Au reste, monsieur, pour plus de certitude, si vous voulez me l'adresser ici, je pourrai vous fixer complètement à cet égard, quoi que je sois persuadée d'avance que vous possédez mon esquisse originale.

Recevez, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Hte Bellangé

55 rue du champ des oiseaux, Rouen

5. Lettre d'Hippolyte Bellangé à Everard

Rouen, le 29 août 1845

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Mon cher Everard,

J'ai reçu avec grand plaisir ta lettre et le mandat de 20 fr, quelle contenait, tu ne pouvais t'intéresser à de plus grandes missions, car moi qui ai vu cela sur les lieux, je peux te dire que c'était horrible.

Remercie bien pour moi M Chagal, dont l'exemple sera bien certainement suivi par d'autres de nos confrères. Je leur ai écrit à presque tous et j'espère obtenir quelque chose de nos plus célèbres avec qui je suis lié.

Quant à l'emploi de tes 20 francs, je ne sais encore si je pourrais, comme tu le désires, les utiliser à l'acquisition de billets de loterie. J'ai vu ces jours-ci le maire de Rouen avec qui je m'entends pour organiser cela sur un bon prix, et après avoir discuté de ce qu'il y aurait de mieux à faire pour obtenir le meilleur résultat possible, voici ce que nous avons à peu près décidé. Je vais m'occuper de réunir les tableaux, dessins, esquisses qui ne pourront nous être offerts. De son côté l'administration municipale fait appel aux dames du monde pour obtenir des dons de toutes nature en objets de fantaisie. Tout cela sera apporté dans une des salles de la mairie, ou du musée avec nos tableaux, dessins...avec l'indication des prix que les donateurs auront fixés. Tu sais que l'amour propre fait, en ces sortes de circonstances, payer les objets 3 fois leur valeur, nous pensons donc obtenir un meilleur résultat d'argent par ce moyen.

On ferait payer un certain prix d'entrée pour voir cette exposition, lequel prix viendrait en déduction du prix des acquisitions que les visiteurs pourraient faire. Les divers comptoirs seraient tenus par nos dames du monde comme cela se fait en pareille circonstance. Puis en fait, comme dans la quantité, il faut nous attendre à avoir des choses faibles en tableaux, dessins et autres objets qui n'auraient pu être vendus pendant l'exposition dont la durée serait limitée. Du reste, je verrai à employer ton secours de façon à ce qu'il te rapporte quelque chose s'il y a moyen.

Je me félicite que cette circonstance, tout en la déplorant, m'ait procuré l'occasion de recevoir de tes nouvelles ; on se perd de vue, chacun prend sa direction, et tire de son côté, et ainsi sont rompues de veille et bonne amitié qu'on aimerait entretenir. Je vois avec plaisir. Je vois avec plaisir que tu es bien casé, es-tu marié, tu me fais plaisir à l'occasion de m'instruire un jour de tout cela. Quant à moi, je n'aurais de mon sort, car j'ai attrapé un assez bon lot à la course aux cloches des Beaux-arts mais nous sommes tous éprouvés ici-bas plus ou moins, et j'ai eu aussi ma part de malheurs.

Depuis 7 ou 8 ans je m'occupe à les réparer, mais je n'en suis pas encore sorti. Pour consolation, je puis dire que je suis aimé et apprécié de ceux qui me connaissent, c'est toujours ça. Tu sais que je suis marié, j'ai 3 enfants dont une grande-belle fille de 15 ans, un garçon de 12 ans et un autre de 8. Tout cela consomme bien des robes des habits, des souliers, des brodequins...et des professeurs de toutes espèces.

Adieu mon cher ami, mille remerciements de ton offrande et crois moi toujours ton sincère et affectionné camarade.

hte Bellangé

6. Lettre d'Hippolyte Bellangé à un Inconnu

Paris 2 mai 1855

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Monsieur,

Quoique je vous aie déjà pris beaucoup de vos instants si précieux en ce moment. Je vais en raison de la difficulté qu'il y a abordé les personnes qui sont chargées de veillés aux intérêts des artistes, vous entretenir encore, par écrit de ma détresse.

Je désirerais que mon tableau fût placé en pleine lumière, et à 5 pieds de terre ; voilà mon ambition, je ne sais si je parviendrais à en obtenir la réalisation.

Maintenant, je dois vous dire que, comme le mauvais exemple est contagieux, je me suis fait intrigant comme les autres. En vous quittant, j'ai écrit au Prince Napoléon qui était venu voir mon tableau dans mon atelier ainsi que le Prince Jérôme son père. J'ai écrit aussi à M. Nieuwerkerke et à M. Mercy ; puis j'ai été Mme la Maréchale d'Arnaud dont j'avais aussi reçu la visite. Elle m'a promis de parler à M. Nieuwerkerke et même à l'Empereur qu'elle doit voir aujourd'hui, et à qui elle doit glisser quelques paroles en ma faveur si elle en trouve l'occasion.

Maintenant, monsieur, si ces démarches, qui ne sont ni dans mes habitudes ni dans mon caractère ne devraient pas avoir une issue favorable pour moi.

Je réclame de votre obligeance que vous vouliez bien me prévenir deux ou trois jours avant l'ouverture afin que j'obtienne l'autorisation de retenir mon tableau si il est condamné à rester à la même place.

Recevez, monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

hte Bellangé

rue de Douai 35

7. Lettre d'Hippolyte Bellangé à un inconnu

Paris, 22 juin 1863

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Monsieur,

Le tableau dont je vous avais parlé m'est revenu de l'Exposition de Bordeaux depuis quelques jours.

Je pense qu'il pourrait remplacer dans votre goût, celui que vous aviez remarqué au Salon de cette année. C'est aussi un combat dans les rues de Magenta, mais sous un autre aspect, et beaucoup plus développé.

S'il peut vous être agréable de le voir ainsi qu'à monsieur votre beau-père, je serai heureux de recevoir votre visite sous peu de jours.

Recevez, monsieur l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Hte Bellangé

8. Lettre d'Hippolyte Bellangé à monsieur Arrault, fabricant de produits chimiques

Lundi matin

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Mon cher monsieur Arrault,

Ne m'en voulez pas si je ne me suis pas rendu hier soir à l'aimable invitation que vous avez bien voulu venir me faire. Je me suis trouvé mal en trois après dîner. Le mauvais temps l'habit noir en perspective, tout cela m'a fait regarder la pantoufle d'un œil de tendresse, et je me suis mis dans le dodo à 9 heures.

Je regrette moins la bosse magique que vous m'aviez annoncé, que le plaisir, que je m'étais promis de passer une bonne soirée avec vous.

J'espère bien prendre ma revanche un de ces lundis la queue à la main.

Mille excuses et amitiés

hte Bellangé

Nos souvenirs affectueux à mademoiselle votre sœur.

4. Décision du Conseil Municipal de rendre les expositions du Musée de Rouen bisannuelles

Musée de Rouen.

En vertu d'une récente décision du Conseil Municipal, les expositions des productions des Beaux-arts, qui jusqu'à présent avaient lieu tous les ans, seront désormais bisannuelles.

Toutefois, il y aura exposition cette année, afin que messieurs les artistes qui auraient pu faire quelques dispositions dans l'ignorance de cette nouvelle mesure ne soient pas trompés dans leur attente. Il n'y aura pas d'exposition en 1842.

L'ouverture de l'exposition de 1841, est fixée, comme d'usage, au 1er Juillet.

Le jury de réception devant commencer les appréciations le 20 juillet sur les ouvrages des messieurs les artistes ainsi que leurs notes explicatives devront être remis le 15 au plus tard chez M. Binant, marchand de tableaux rue de Cléry, chargé du transport.

Les frais de transport des tableaux admis à l'exposition sont à la charge de la ville de Rouen.

Les ouvrages de sculptures sont exceptés de cette faveur.

Le Conservateur du musée de Rouen

h. Bellangé

Rouen le 7 avril 1841

5. Note d'Eugène Bellangé concernant les obsèques de son père (avril 1866)

Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Quelques détails :

Obsèques de Hte Bellangé le 12 avril à 10 h 0 LA Trinité rue de Chiely, au cimetière montmartre.

Les cordons tenus par le gal mellinet même le sculpteur, Davin anciennement au ministère des Beaux-arts, Le Doittevin, peintre de marine, quatre des plus vieux amis du défunt.

Etaient présents à l'Eglise : Pils, Muller, Isabey, Moreau, Daugat, Phil Rousseau et Dubufé, Justin Durié, Paul Huet, Lami, Sorieul, Stevens, Pasini, Valerio etc, etc.

Du ministère M. Nieuverkerke et Courmont.

Présents aussi beaucoup d'amis venus de Rouen et un vieux modèle protégé de 87 ans le père Morant.

Ils étaient absents : Robert, Fleury, Gérôme, Cabanel, etc, etc...

Deux discours prononcés par le gal Lebrun au nom de l'armée, par aug.Bry, imprimeur et lithographe au nom des amis.

6. Catalogue de la Vente à Paris de 1867 par suite du décès

VENTE
HIPPE BELLANGE

CATALOGUE
DE LA VENTE
QUI AURA LIEU PAR SUITE DU DECES
DE
HIPPE BELANGE
HOTEL DROUOT
Salle N°8

ORDRE DES VACATIONS
A LA PAGE SUIVANTE
PARIS
J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7
1867

CONDITIONS DE LA VENTE

Elle sera faite au comptant.

Les adjudications payeront cinq pour cent en sus des enchères,
applicable aux frais.

ORDRE DES VACATIONS
PREMIERE PARTIE
TABLEAUX, AQUARELLES, DESSINS
ETUDES ET CROQUIS
Par
HIPPE BELANGE
EXPOSITION
PARTICULIERE, le Samedi 16 mars 1867
DE 1 HEURE A 5 HEURES
PUBLIQUE, le Dimanche 17 mars
DE 1 HEURE A 5 HEURE
VENTE
LES TABLEAUX, le lundi 18 mars 1867
A 3 HEURES PRECISES
LES DESSINS, les Mardi 19 et Mercredi 20 mars
A 2 HEURES PRECISES
DEUXIEME PARTIE
SA COLLECTION PARTICULIERE
DE
TABLEAUX ANCIENS
ET
MODERNES
LITHOGRAPHIES, GRAVURES, ARMES, MEUBLES, ETC.
EXPOSITION
Le Jeudi 21 Mars 1867
DE 1 HEURE A 5 HEURES
VENTE
Les Vendredi 22 et Samedi 23 Mars
A 2 HEURES PRECISES

HIPPOLYTE BELLANGE

(16 février 1800- 10 avril 1866)

Jacques Arago a écrit autrefois sur le grand artiste que nous avons perdu cette page charmante :

« S'il est vrai que l'enfance de l'homme se reflète dans un âge plus avancé, Hippolyte Bellangé devait être un peintre de batailles. Il n'a jamais pu, dès qu'il a eu la force de diriger une plume ou un crayon, dessiner une tête sans l'orner d'un colback, d'un shako et d'une florissante paire de moustaches.

« Plus tard, quand la passion fut devenue un raisonnement, Bellangé se montra philosophe, citoyen et peintre à la fois ; son soldat a une pensée ; cette pensée est une douleur et une gloire. Personne autant que lui, Charlet excepté, ne dota ses héros de plus de calme, de résignation, de grandeur, de patriotisme ; et lorsque pour se reposer du bruit des camps, il jetait sur la toile quelqu'une de ces scènes populaires qui ont fait de lui un peintre à part, vous comprenez que ces visages frais et arrondis de paysans, ces douces et touchantes physionomies de jeunes filles et de mères, ces cabanes paisibles, dont tous les détails disent si bien la travail et le bonheur, n'étaient pour notre Bellangé qu'une halte momentanée au milieu des fatigues des camps et des périls de la guerre.

« Ses soldats à lui marchent, se mêlent, se heurtent, se battent pour se tuer. Ce n'est plus un jeu où l'on frappe en mesure, où l'on tombe avec grâce ; c'est une mêlée horrible, ce sont de larges estafilades sur des fronts ouverts, c'est le carnage, c'est le deuil, c'est la sanglante lutte avec toute son escorte de râles et d'angoisses. Vous entendrez résonner le tambour, sonner la fanfare et l'écho vous répète la voix sonore du canon qui fait de profondes trouées dans les rangs...

Ses pages sont un précieux album qui garde avec amour tout ce qui fait la grandeur de son pays.

On bâtirait un palais avec les pierres lithographiques qu'il a couvertes de son crayon spirituel, coquet et chatoyant. Il n'y a pas de galeries d'amateur et d'artiste qui ne garde précieusement quelques-unes de ces aquarelles si fraîches, si harmonieuses à la fois. Quant à ses grands tableaux, qui aiment la peinture les connaît, qui aime notre gloire les admire. Ce sont de larges créations que la tête sans le cœur ne saurait entamer ; l'amour peut rester

tiède en présence des belles toiles de celui qui compta quelques rivaux, mais à qui on ne donne point de vainqueur. »

La postérité ratifiera cette chaleureuse appréciation : nous n'ajouterons que quelques lignes :

Né le 16 février 1800, Bellangé devait être un de ces hommes marqués à l'empreinte du temps et des événements au milieu desquels il avait grandi. Son enfance s'épanouissait au bruit du canon et des bataillons glorieux de la victoire, lorsque les malheurs de 1814 vinrent navrer son jeune cœur et y laisser une marque d'autant plus profonde. Cette double impression, en effet se manifeste clairement dans l'œuvre du maître, poème à la fois plein d'exaltation et de larmes qui commence à Valmy et vient s'éteindre dans les funèbres lueurs de Waterloo, cette page navrante mais sublime qui fut comme un dernier hommage d'admiration à ces soldats héroïques, un dernier cri de douleur poussé sur leur tombe par un cœur qui avait retrouvé ses vingt ans.

Entré à l'atelier de Gros, son maître vénéré, Bellangé y rencontra Charlet qui se lia d'amitié avec lui, quoique son aîné de dix ans. Rapprochés aussi à cette époque par une communauté réelles de sympathies, d'idées ou d'estime réciproque, les deux jeunes amis devaient, ainsi que Raffet, plus tard puiser aux mêmes sources et s'inspirer des mêmes sujets. Bellangé pourtant n'en eut pas moins bientôt sa physionomie particulière et une personnalité bien tranchée. Doué du sentiment de la grandeur et de la poésie épiques, esprit fin et fécond rompu à toute la science de la composition, peintre de jet et de prime saut, tel devait-il se montrer dans ses œuvres.

Si Charlet et Raffet ont marqué surtout leur place dans l'histoire de l'art par l'admirable suite de leurs lithographies, Bellangé, au contraire, comme Vernet lui-même, devait s'adonner particulièrement à l'étude de la peinture, étude affectionnée et constamment suivie par lui. Le nombre des tableaux qu'il exécuta s'éleva, en effet, au chiffre de deux cent trente, œuvre considérable auquel se rattachent néanmoins près de douze cents aquarelles et dessins et plus de sept cents lithographies, sans compter ces mille improvisations charmantes qu'il semait sur sa route et que ses amis s'empressaient de recueillir.

Dans toute la maturité de son talent, Bellangé avait conservé la verdeur de la jeunesse ; aussi un tableau n'attendait-il jamais l'autre. Empruntant tour à tour le crayon, l'huile ou l'aquarelle, sa verve inépuisable se répandait en une foule

de compositions tantôt joyeuses comme on l'a dit ou empreinte d'une douce raillerie, tantôt sévère, grandiose et pleines de mouvement. Un coup d'œil jeté sur la dernière exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-arts aura pu en donner la preuve éclatante. Nous n'essayerons pas d'énumérer toutes les toiles dues à son pinceau. Qu'il nous suffise de citer la Bataille de Wagram, page restée célèbre, les épopées de Fleurus et de Marengo, de la Moskowa ; plus tard le bataillon carré, le Combat dans Magenta, les épisodes de Malakoff et de Solférino ; puis dans un autre ordre d'idées le salut d'adieu, la Retraite de Russie, le Soir de bataille, le Retour de l'île d'Elbe, et comme résumé de toute la puissance de son talent, les Deux amis, toile saisissante où se manifesta si vivement la sensibilité instinctive de l'artiste, les Cuirassiers de Waterloo...La Garde meurt, enfin, toile suprêmes et inspirées qui devait mettre Bellangé au premier rang de nos peintres d'histoire et que l'artiste adressait de son lit de douleur à tous ceux qui portaient avec lui le deuil de Mont-Saint-Jean.

Nous ne serions oublier ces dessins, ces études, ces croquis charmants et de toutes sortes, souvenirs de Normandie, de Bade et des bords du Rhin, types variés de femmes et d'enfants, de soldats et de pêcheurs ; ces belles aquarelle du Teniah de Mouzaia, de la Corogne et d'Ocana, compositions premières des tableaux de Versailles, de celle des Guides de l'Empereur, et celle enfin si renommé des Cuirassiers de Waterloo...Terminons par les dernières pensées de l'artiste, dessins à la plume inspirés pour la plupart des romans populaires d'Erckmann-Chatrian et que, dans son besoin impérieux de production, il traçait encore d'une main fiévreuse peu de mois avant sa mort.

Tout absorbé qu'il était par ses propres travaux, Bellangé n'en suivait pas moins d'un œil attentif la marche et les aspirations de l'art. Il rendait une justice éclatante à tous les hommes de mérite, sans distinction d'école, ni d'époque. Tout œuvre d'art faisait sa joie.

Parmi les tableaux que le hasard et son goût tout à la fois lui avait permis de ressembler, on remarquait une Adoration des mages par Jordaens, toile importante et du plus beau temps ; deux grands tableaux de nature-morte, par Cerquozzi, dit le Michel-Ange des batailles, un remarquable portrait de femme, par Nattier, des têtes admirables dues au pinceau de Velasquez, de Jouvenet, de Philippe de Champaigne, de Terburg, de Ravenstein et de Metzsu ; puis un paysage de Van der Neer. Les contemporains avaient fourni à sa collection, Heim sa belle esquisse de Condé à Rocroy, Villain, une soubrette pleine de

couleur et de finesse, Raffet plusieurs études d'après nature, et Charlet une rare et admirable peinture dont Bellangé avait terminé quelques figures à peine ébauchées. Les gravures, les lithographies, les porcelaines, les beaux meubles de la Renaissance n'avaient pas été oubliés par le collectionneur, et passionné par la musique, il se plaisait parfois à monter entre autres instrument soigneusement conservés, certains violons Guarnerius qu'Haydn et Bayot s'était plu à jouer.

Tous ces objets participaient à la vie intime du peintre, et les amateurs y retrouveront tout à la fois un souvenir de l'homme et de l'artiste tant regretté. Bellangé, en effet, on l'a dit avant nous, fut un grand talent et un noble cœur ; jamais carrière n'a été plus dignement remplie ; jamais non plus son ardeur au travail ne se ralentit, et tout le monde a constaté l'ampleur et le rajeunissement qui se sont manifestés dans ses dernières et si remarquables productions. Rare et touchant privilège qu'il devait partager avec Ingres et Delaroche ses deux illustres contemporains, pour lesquels hélas ! L'imortalité est aussi commencée !

UN ARTISTE.

PREMIERE PARTIE
TABLEAUX, AQUARELLES, DESSINS
ETUDES ET CROQUIS
PAR
HIPPOTE BELLANGE
EXPOSITION
PARTICULIERE, le Samedi 16 Mars 1867
DE 1 HEURE A 5 HEURES
PUBLIQUE, le Dimanche 17 Mars
DE 1 HEURE A 5 HEURES
VENTE
LES TABLEAUX, le Lundi 18 Mars 1867
A 3 HEURES PRECISES
LES DESSINS, les Mardi 19 et Mercredi 20 Mars
A 2 HEURES PRECISES

TABLEAUX

Les Cuirassiers de Waterloo

(Passage du chemin-Creux.)

« L'infanterie anglaise ne voyait pas les cuirassiers, et les cuirassiers ne la voyaient pas. Elle écoutait monter cette marée d'hommes. Elle entendait le grossissement du bruit des trois mille chevaux, le frappement alternatif et symétrique des sabots au grand trôt, le froissement des cuirasses, le cliquetis des sabres, et une sorte de grand souffle farouche. Il y eut un silence redoutable, puis subitement une longue file de bras levés brandissant des sabres apparut au-dessus de la crête, et les casques et les trompettes et les étendards, et trois mille têtes à moustaches grises criant « Vive l'Empereur ! »

« Toute cette cavalerie déboucha sur le plateau, et ce fut comme l'entrée d'un tremblement de terre. »

Victor Hugo. (Les Misérables.)

Haut : 1 m 15 c. ; largeur 2 m 15 c.

La Garde meurt.

(18 juin 1815)

Seul debout au milieu d'un monceau de cadavres étendus pêle-mêle et de soldats expirants, quelques grenadiers de la garde, héroïques survivants du bataillon sacré, menacent encore l'ennemi par leur fière attitude et maudissent, avant de mourir, le sort de la bataille.

Haut : 57 c ; larg : 67 c.

L'escadron repoussé.

(Carabinier de Friedland.)

Revenant de charger avec son escadron, un carabinier mortellement atteint, s'affaisse ainsi que son cheval. L'escadron a été repoussé, mais s'apprête à se reformer pour charger de nouveau.

Haut : 55 c. ; larg : 70 c

Episode du Retour de l'île d'Elbe.

(Mars 1815.)

Dans une certaine vallée de l'Isère s'offrit le spectacle le plus touchant qu'on puisse imaginer ; c'était la réunion d'un grand nombre de communes ayant avec elles leur maîtres et leurs curés.

« Du milieu de cette foule se précipita aux pieds de l'Empereur un des plus beaux grenadiers de sa garde qui manquait depuis le débarquement, et sur lequel on avait même conçu quelques doutes. Dans ses yeux roulaient de grosses larmes de joie ; il tenait dans ses bras un vieillard de quatre vingts dis ans, il le présentait à l'Empereur. C'était son père qu'il amenait au milieu de cette multitude. »

(Mémorial de Sainte-Hélène.)

Haut : 1 m 57 c. ; larg : 1 m 93 c.

Episode du retour de l'île d'Elbe.

(Première idée du tableau précédent.)

Haut : 65 c. .larg : 81 c.

Episode de la Retraite de Russie.

Impossible au milieu des misères de la route, un grenadier soutient et encourage une vivandière éplorée portant un jeune enfant dans ses bras.

Autour d'eux d'autres soldats succombent, épuisés par la fatigue et le froid.

Haut : 1 m 30 c. larg : 1 m.

Le soir d'une bataille.

Après avoir bravé mille morts, l'Empereur s'était laissé enfermer dans le carré du premier régiment de grenadiers que commandait le chef de bataillon Martenot. Il marchait ainsi pêle -mêle avec une masse de blessés, au milieu de ces vieux grenadiers fiers du précieux dépôt confié à leur dévouement, bien résolu à ne le pas laisser arracher de leurs mains et dans cette journée de désespoir ne désespérant pas des destinées de la patrie, tant que leur ancien général vivait ! »

THIERS HISTOIRE DU CONSULAT ET DE L EMPIRE

Haut : 66 c. . larg. 1 m.

Combat de rues dans Magenta.

Assaillis de tous côtés par le feu des Autrichiens retirés dans les maisons, soldats de la ligne et chasseurs à pied de la division de Mac-Mahon s'élancent résolument, malgré les balles qui pleuvent sur eux, à l'attaque d'une ferme, où l'ennemi s'est retranché.

Haut : 65 c ; larg : 1 m.

Le défilé après la victoire.

(Episode de Wagram)

Des cuirassiers portent des drapeaux autrichiens qu'ils ont conquis, défilent, précédés de leurs chefs, devant l'Empereur qui se découvre.

Haut : 49 c. . Larg : 46 c.

Une Veuve.

(Champ de bataille de Wagram)

Au soir de la bataille, une cantinière suivie d'un enfant de troupe s'avance au milieu des morts et reconnaît parmi eux son mari.

Haut : 42 c. . larg. 56 c.

Paysage, effet de nuit.

Haut : 97 c. ; larg : 85 c.

Le Retour au pays.

Près d'arriver au terme de son voyage, un jeune soldat de la ligne, en tenue de congé, s'arrête, fatigué par la chaleur, sur une route en plein soleil.

Haut : 35 c. . Larg : 25 c.

Episode de Solférino.

(Campagne d'Italie.)

Deux jeunes fantassins préposés à la garde des sacs observent les péripéties de la lutte où leur régiment vient d'être engagé.

(Esquisse avancée)

Haut : 46 c. ; larg : 55 c.

En Algérie.

Mollement étendu sur un divan, un officier français se prélassé entouré de femmes mauresques.

(Esquisse)

Le cheval du chasseur.

(Afrique.)

Arrêté sur le sommet de rocs escarpés, le cheval d'un chasseur d'Afrique aperçoit et reconnaît son cavalier précipité dans la lutte.

(Esquisse.)

La Reine d'Angleterre se rendant du Tréport au château d'Eu.

La famille royale est allée au devant de la reine d'Angleterre qui se rend à Eu, au milieu des populations voisines accourues sur son passage.

(Tableau inachevé)

DESSINS

AQUARELLES

DESSINS A LA PLUME AU FUSAIN ET REHAUSSES

SUITE DE QUINZE DESSINS A LA PLUME

SUJETS TIRES

DE WATERLOO, PAR ERCKMANN-CHATRIAN

17. Le Commandant Margarot et le colonel Falconette chez l'horloger Goulden.

"Ceci, messieurs, dit M. Goulden, c'est ce qu'on peut appeler une montre de prince....."

Et les regardant tous deux, il vit qu'ils étaient dans un grand besoin....".

18. Napoléon au moulin de Fleurus.

A peine faisons nous halte, que l'Empereur sortit d'un moulin à vent, avec trois ou quatre généraux et deux paysans en blouse, deux vieux qui tenaient leur bonnet à la main....

19. Variante du même sujet.

20. Variante du même sujet.

21. Sur la route de Ligny.

Dans toute la division, on n'entendait qu'un murmure : "Le voilà !" L'Empereur arrivait à cheval, avec un petit état-major...

22. Combat des rues (Ligny).

23. Attaque d'une maison (Ligny).

On s'engouffrait dans les maisons à coups de baïonnette ; on se massacrait sans pitié. De tous les côtés, ne s'élevait qu'un cri : "pas de quartier !"

24. Le cuirassier de Ligny.

Vers le milieu de la rue se trouvait un cuirassier à cheval ; il avait un coup de sabre dans le ventre et s'était retiré là, le cheval s'appuyait au mur pour l'empêcher de tomber...

25. Attaque de Ligny.

Tout à coup la grande rue qui longe le ruisseau du côté de l'église fut pleine

de nos troupes...On criait : La garde c'est la garde !

26. Batterie d'artillerie en marche sur Ligny.

Des canons arrivaient aussi par la même route. Les pièces et les caissons écrasaient tout ; cela devait produire un grand vacarme.

27. Combat dans l'intérieur de la Haie-Sainte (Waterloo).

28. Un Convoi de blessés.

29. Un Voltigeur.

30. Un paysan allemand.

31. Feuille de croquis épisodiques.

COMPOSITIONS DIVERSES

AQUARELLES ET DESSINS

32. Les cuirassiers de Waterloo.

(Passage du Chemin-Creux. Variante du grand tableau.)

Aquarelle.

33. Attaque du Téniah de Mouzaïa

(12 mai 1840.)

Après avoir successivement enlevé deux redoutes, la réserve du colonel de La Moricière arrive en sortant d'un bois d'oliviers, au pied d'un troisième établie sur un rocher à pic. Au cri du colonel de La Moricière : en avant ! les zouaves et les tirailleurs de Vincennes s'élancent sur la redoute, s'en emparent malgré l'énergique défense des Arabes ; et opèrent leur jonction avec la colonne du général Duvivier.

(Composition exécutée pour le tableau du Musée de Versailles.)

Aquarelle.

34. Attaque du Téniah de Mouzaïa.

(Variante)

Dessin.

35. Bataille devant la Corogne ; guerre d'Espagne.

(16 janvier 1809.)

Cette bataille fut livrée par l'armée française aux ordres du maréchal duc de Dalmatie, à l'armée anglaise commandée par le général en chef Moore qui y fut tué. Embarquement de l'armée anglaise.

(Composition exécutée pour le tableau du Musée de Versailles.)

Aquarelle.

36. Bataille d'Ocana ; guerre d'Espagne.

(19 novembre 1809.)

Cette bataille fut livrée à l'armée espagnole par l'armée française aux ordres du roi Joseph.

(Composition exécutée pour le général Dupont.)

- Sépie.
37. Bataille de Pozzolo.
(Passage du Mincio.)
Composition exécutée pour le général Dupon.)
- Sépie.
38. Le Retour de l'île d'Elbe.
(Première idée du tableau acquis par lord Chesterfield.)
39. Une reconnaissance ; Napoléon Ier.
- Aquarelle.
40. Cuirassier chargeant, Waterloo.
- Aquarelle.
41. L'observatoire dans la tranchée, Crimée.
- Aquarelle.
42. Paysans badois.
- Aquarelle.
43. Un Pifferare.
- Aquarelle rehaussée.
44. Dragon d'élite, guerre d'Espagne.
- Aquarelle.
45. Fermière et sa Servante ; Basse Normandie.
- Aquarelle.
46. Le grand-papa.
- Aquarelle.
47. Le soldat secouru.
- Aquarelle.
48. Le Duc de Chartres, colonel du 14^e dragons, notifie la déclaration de guerre au commandant des hulans autrichiens, à Blanc Misseron, le 27 avril 1792.

(Première idée du tableau.)

Dessin.

49. Le colonel Dampierre, du 5e dragons, notifie la déclaration de guerre au commandant des hulans autrichiens, à Blanc-Misseron, le 27 avril 1792.

(Première idée du tableau.)

Dessin.

50. Le Duc de Chartres présente le duc de Montpensier à la garde nationale et à l'armée sur la place de l'Hôtel de Ville de Montidier (août 1791).

(Première idée du tableau.)

Dessin.

51. Défilé des carabiniers ; revue à Versailles.

(Première idée du tableau)

Dessin.

52. Le Vicomte de Lostanges, à l'Alma.

(Première pensée du tableau exposé en 1857.)

Dessin.

53. Le commandant Clappier dans la tranchée, Sébastopol.

(Première idée du tableau exécuté en 1856.)

Dessin.

54. Le Capitaine d'état-major Clappier, à Sébastopol.

(Première idée du tableau exécuté en 1856.)

Dessin.

55. L'armée russe évacuant Silistrie.

(Dessin exécuté pour la lithographie.)

Dessin.

57.58. Les zouaves en Crimée

(Dessins des deux lithographies intitulées

Parlez faites vous servir.)

- Dessins.
59. Attaque du moulin de Valmy.
(Dessin exécuté pour la lithographie.)
- Dessin.
60. Anglais et français
(Dessin exécuté pour la lithographie, intitulée en Orient)
- Dessin.
61. Tiens bon, turc.
(Dessin exécuté pour la lithographie.)
- Dessin.
62. Les gardes de la porte.
(Dessin exécuté pour la lithographie.)
- Dessin.
63. Les gardes de la porte.
(Première idée de la lithographie.)
- Dessin.
64. Attaque d'un village, campagne de France.
(Première idée du tableau exécuté en 1858.)
- Dessin.
65. Soldats républicains poussant aux roues d'un canon.
- Dessin.
66. Episode de la retraite de Russie.
(Première idée du tableau exécuté en 1863.)
- Fusain.
67. L'officier en permission.
(Première idée du tableau exposé en 1861.)
- Dessin.
68. Embuscade de Zouaves.

- (Première idée d'un tableau.)
Dessin.
69. Les souvenirs d'un vieux soldat.
(Première idée de la lithographie.)
Dessin.
70. L'artiste en campagne.
(Première idée du dessin.)
Dessin.
71. Au profit des victimes de Montville !
(Première idée de la lithographie.)
Dessin.
72. Scène d'adieu
Croquis-sépia.
73. Le départ du conscrit.
Croquis-dessin.
74. Le Zouave à l'assaut ; Malakoff.
Dessin.
75. L'Etape.
Croquis-dessin.
76. Une Halte (Normandie).
(Première idée du tableau.)
Dessin rehaussé d'aquarelle.
77. Bataillon déployé(Tchernaïa).
Dessin rehaussé d'aquarelle.
78. Un officier de zouaves.
(Projet de la lithographie.)
Dessin.
79. Dragon d'élite, campagne d'Espagne.

80. Un cuirassier.

Croquis à la plume.

81. Chasseur d'Afrique.

Croquis à la plume.

82. Groupe de paysans.

Croquis à la plume.

83. Zouaves à l'affût et groupe de paysans.

Croquis à la plume.

Croquis à la plume.

ETUDES D'APRES NATURE
ETUDE POUR LE TABLEAU
LES DEUX AMIS

84. Le commandant.

Fusain.

85. Le Capitaine.

Fusain.

86. Les Deux amis.

Fusain.

87. Soldat-porteur.

Dessin rehaussé.

ETUDE POUR LE TABLEAU
LA RETRAITE DE RUSSIE

88. Soldat portant un enfant.

Fusain.

89. Soldat tombé.

Fusain.

90. Autre figure de soldat.

Fusain.

ETUDES POUR LE TABLEAU
LE RETOUR DE L'ILE D'ELBE

91. Un invalide.

Fusain.

92. Un vieux paysan.

Fusain.

93. Un Ouvrier forgeron.

Fusain.

94. Un homme du peuple.

	Fusain.
95. La Bouquetière.	
	Fusain.
96. La Bouquetière (groupe).	
	Fusain.
97. Autre étude pour la Bouquetière.	
	Fusain.
99. Vieille paysanne.	
	Fusain.
100. Paysanne aveugle.	
	Fusain.

ETUDE POUR LE TABLEAU
EPISODE DE SOLFERINO

101. Un officier.	
	Dessin.
102. Un soldat.	
	Dessin.
103. L'officier autrichien.	
	Dessin.
104.105.106.107. Soldats morts.	
	Dessins.

ETUDE POUR LE TABLEAU INVENTAIRE D'UNE CASEMATE RUSSE

108. Zouave jouant de la guitare.	
	Dessin.
109. Zouave tenant une botte.	
	Dessin.
110. Zouave tenant un pantalon.	
	Dessin.

ETUDE POUR LE TABLEAU
LE SALUT D'ADIEU

111. Le zouave saluant.

Dessin.

112. Zouave porteur.

Dessin.

113. Un Clairon.

Dessin.

114. Un soldat attablé.

Dessin.

115. Un soldat galant.

Dessin.

116. Jeune garçon tenant un fusil.

Dessin.

ETUDE POUR LE TABLEAU
POUR LE TABLEAU
LE BATAILLON CARRE
INFANTERIE REPUBLICAINE

117. Officier.

Dessin.

118. Soldat en serre-file.

Dessin.

119. Soldat croisant la baïonnette.

Dessin.

ETUDE POUR LE TABLEAU
COMBAT DANS MAGENTA

120. Chasseur de Vincennes mort.

Dessin.

ETUDE POUR LA TABLEAU
HALTE DE ZOUAVES

121. Zouaves au repos.

Dessin.

ETUDE DIVERSES

122.123.124. Prisonniers autrichiens.

Trois dessins.

125. Soldat français et prisonniers autrichiens.

Deux dessins.

126. Zouave et chasseur.

Deux dessins.

127. Officier mort.

Dessin.

128. Soldat autrichien mort.

Dessin rehausse.

129. Tirailleurs indigènes ; Afrique.

Aquarelle.

130. Chasseurs de montagnes, 1809.

Aquarelle.

131. Commandant de ligne.

Aquarelle.

132. Tambour-major, 1er de ligne.

Feuille couverte de croquis à l'aquarelle.

135. Chasseur (1785)

Aquarelle.

136. Costumes de la vénerie de l'Empereur. Cinq feuilles d'études à l'aquarelle.

- 137-143. Enfants de pêcheurs ; Etretat.
Six feuilles d'étude à l'aquarelle.
- 144-149. Enfants de pêcheurs, Tréport.
Six feuilles d'étude à l'aquarelle.
- 150-158. Enfants de pêcheurs Etretat.
Neuf feuilles d'études à l'aquarelle.
- 172-176. Costumes d'Orient.
Cinq feuilles d'études à l'aquarelle.
- 177-182. Costumes militaires.
Six feuilles d'étude à l'aquarelle.
- 183-193. Costumes austro-prussiens.
Onze feuilles de croquis à l'aquarelle.
- 194-201. Costumes badois.
Huit feuilles de croquis à l'aquarelle.
- 202-207. Costumes de Montreux (Suisse).
Six feuilles de croquis à l'aquarelle.
208. Costumes de l'Empire.
Deux feuilles croquis-calques à l'aquarelle.
- 211-219. Manœuvre au camp de Compiègne.
Neuf feuilles d'études à l'aquarelle.
- 220-225. Camp de Compiègne.
Six feuilles d'étude à l'aquarelle.
226. Costumes allemands.
Une feuille de croquis à l'aquarelle.
227. Les revenants de Sébastopol.
(Trois feuilles ayant servies à la lithographie)

DESSINS

LAISSES EN FEUILLES

227. Bonaparte haranguant l'armée d'Italie, 1796.
228. Le retour au presbytère.
229. Visite de la Reine d'Angleterre à la vénerie impériale.
230. Le Duc de Chartres faisant prêter serment à son régiment à Vendôme (juillet 1791).
- (première pensée du dessin n°48.)
231. Déclaration de guerre à Blanc-Misseron, le 27 avril 1792.
232. Une Marche forcée.
233. Napoléon à Valmy.
- (Première idée de la lithographie.)
234. Sur les bords du Danube.
- (Première idée de la lithographie.)
235. Arrivée de la Reine au château d'Eu.
- (Première idée du tableau.)
236. Le cheval du chasseur.
- (Première idée.)
237. Les revenants de Sébastopol.
- (Trois feuilles ayant servi à la lithographie.)
238. Napoléon au bivouac.
239. Distribution de soupe ; camps de Boulogne.
240. Episode de Malakoff.
241. Le bon curé.
242. Episode de la guerre d'Espagne.
243. Napoléon observant l'ennemi.
244. Rendez-vous de chasse sous l'empereur Napoléon.
245. Napoléon.

246. Une Dame au camp.
247. Episode de la Révolution de 1830.
248. La Halte et le combat.
- (Deux feuilles)
249. Trente-huit croquis pour l'Histoire et la Révolution.
250. Sept feuilles de croquis de composition diverses.
251. Deux feuilles d'études pour le salut d'adieu.
252. Trois feuilles d'études pour les Deux Amis.
253. Sept feuilles d'études pour le retour de l'île d'Elbe.
254. Une feuille d'étude pour la revue au Carrousel
255. Onze feuilles d'études pour le Téniah de Mouzaia
256. Trois feuilles pour le Portrait de Roi de Rome.
257. Deux feuilles d'études pour la mort du maréchal Lannes.
258. Deux feuilles pour la prise du mamelon Vert.
259. Deux feuilles d'étude pour la bataille de Moskowa.
260. Quatre feuilles d'étude pour le Récit de Malakoff.
261. Une feuille d'étude pour la Surprise.
262. Deux feuilles d'études pour le départ du Conscrit.
263. Quatre feuilles d'études pour l'Inventaire d'une Casemate russe.
264. Deux feuilles d'études ; Capitaine d'état-major et Commandant d'artillerie.
265. Une feuille d'étude ; officier russe.
266. Treize feuilles d'études ; Croquis militaires.
267. Onze feuilles d'étude et autre croquis.
268. Calques pour Costumes militaires et autre.

DEUXIEME PARTIE
COLLECTION PARTICULIERE
DE
TABLEAUX
ANCIENS ET MODERNES
LITHOGRAPHIES, GRAVURES, ARMES, MEUBLES, CURIOSITES DIVERSES, ETC.
EXPOSITION
Le Jeudi 21 Mars 1867
De 1 HEURES A 5 HEURES
VENTES
Les Vendredi 22 et Samedi 23 Mars
A 2 HEURES PRECISES

TABLEAUX ANCIENS

ET MODERNES

Com posant la Collection particulière

M.BELLANGE

TABLEAUX ANCIENS

CERQUOZZI

Par

MICHEL-ANGE DES BATAILLES

270. Deux grandes compositions de fleurs et fruits avec attributs divers.

Haut. 2 m 30 c. ; larg : 1 m 60 c.

JORDAENS

271. L'adoration des Mages

Haut : 1 m 50 ; larg. 1 m 68 c.

JOUVENET

272. Son portrait.

Il est vu à mi-corps ; une palette et des pinceaux sont placés près de lui sa main droite est posée sur une tête de mort, de la gauche il relève son manteau.

Haut : 1 m 20 c. ; larg. : 1 m.

METZU

273. Portait de femme.

Elle est blonde, vêtue de noir, avec une collerette blanche brodée.

NATTIER

274. Portrait de femme.

Elle est vue à mi-corps en costume Louis XV, une guirlande de fleurs sur l'épaule.

Haut. 1 m 17 c ; larg. 90 c.

PARROCEL

275. Siège d'une ville. Effet de nuit.

Haut : 65 c. . Larg : 1 m

PHILLIPPE DE CHAMPAIGNE

276. Portrait d'homme en costume religieux

Haut : 60 c. ; larg. 46.

RAVENSTEIN

277. Portrait de femme, dit la Femme à la collerette

Haut : 60 c . larg. 50 c.

J. SOUTERS

278.Paysans hollandais assis dans la campagne.

Haut : 31 c. ; larg. 40 c.

TERBURG

279. Portrait de femme en costume hollandais.

Haut : 61 c. ; larg. 48 c.

VAN DER NEER

280. Une ville de Hollande. Effet de clair de lune.

haut : 49 c. ; larg : 37 c.

VELASQUEZ

281. Portrait d'un homme vêtu de noir.

Haut : 60 c. ; larg : 42 c.

ECOLE FRANCAISE

282. Portrait d'homme en costume de l'époque Louis XVI.

Forme ovale. Haut : 47 c. ; larg : 35 c.

ECOLE ESPAGNOLE

283. Tête de fou.

Haut : 36 c.; larg. 25 c.

TABLEAUX MODERNES

BALAN (DE ROUEN)

285. Un repos de moissonneurs.

Haut : 29 c. ; larg : 45 c.

286. Paysage.

Haut : 37 c. . larg. 46 c.

CHARLET

287. Défilé de la garnison d'Anvers après la reddition de citadelle.

Haut : 29 c. ; larg : 35 c.

288. Marche des troupes.

Haut : 33 c. ; larg : 54 c.

CHARLET ET HTE BELLANGE

289. Une Halte aux Pyrénées.

Haut.: 64 c. ; larg : 81 c.

DECAMPS

290. Un mendiant vu de dos.

Dessin rehaussé.

DUMÉE (DE ROUEN)

291. Un jour de foire.

Haut : 32 c. ; larg. 58 c.

292. Paysage.

Haut : 52 c. ; larg : 71 c.

GEMGEMBRE

293. Têtes de moutons. Etude d'après nature.

Haut : 81 c.; larg : 65 c.

HEIM

294. Le grand Condé à Rocroy.

Première idée du tableau de la galerie de Versailles.

Haut : 47 c. ; larg : 57 c.

VILLAIN

295. Jeune femme consultant les cartes.

Haut : 45 c. ; larg : 28 c.

RAFFET

296. Etude de cheval.

Haut : 37 c. : larg; 45 c.

297. Quatre têtes de chevaux. Etude.

Haut. 52 c. ; larg. 65 c.

LITHOGRAPHIES

EAUX-FORTES, GRAVURES ANCIENNES ET MODERNES

298. Lithographies par Charlet, Decamps, Géricault, Raffet, Carle Vernet, Horace Vernet, Eugène Lami.

299. Lithographies par Gandville, A. de Dreux, Grenier, Victor Adam, Aubry, Harding, Hubert, Coignet, etc, etc.

300. Eux-fortes par Jacques, Hervier, Marvy, etc, etc.

301. Collection de portraits, costumes militaires français et étrangers, etc, etc.

302. Gravures anciennes et modernes.

OBJETS DIVERS

303. Quelques livres à figures et publications diverses, volumes divers, partitions de musique.

304. Armes françaises et étrangères, curiosités etc.

305. Divers instruments de musique, dont un piano à queue de Pape, et une rare et excellent violon de Guarnarius.

306. Porcelaines et faïences de différentes époques ; meubles; bahut gothique; armoire de la renaissance. Ustensiles d'atelier.

7. Photographies de l'Atelier d'Hippolyte Bellangé



Hippolyte Bellangé, *L'Atelier*, 1830, aquarelle, Musée des Beaux-arts de Dijon



Le musée des Beaux-arts de Dijon conserve un autoportrait d'Hippolyte Bellangé qu'il est intéressant de comparer à ces deux épreuves photographiques. Cette aquarelle inachevée montre l'artiste absorbé par ses travaux d'écriture au centre d'une assez vaste pièce, dont certains éléments d'ameublement ou de décoration sont similaires à ceux présent ci-contre. Sur le bahut Renaissance, on retrouve en effet plusieurs petits bronzes de chevaux ainsi que le modèle de la *Vénus de Milo*. Au côté du peintre près d'un tambour, un mannequin posé debout, que l'on confond de prime abord avec un éventuel modèle vivant, est revêtu d'un uniforme militaire comprenant vareuse et calot. Même si ce dernier n'est pas visible sur les photographies, l'atelier et son décor tels qu'immortalisés par ces prises de vue indiquent la spécialité de son

occupant. Les cuirasses et autres *militaria* ou le modèle réduit du canon rangé sous le buffet haut sont aussi d'indéniables indices. Les deux photographies ont sans doute été réalisées dans les années 1860, alors que le peintre, au faite de sa gloire, a suffisamment d'aisance financière pour travailler avec son fils Eugène dans ce vaste et confortable atelier du 57 rue de Douai à Paris (9^e arrondissement).

8. Ouvrages illustrés

- BARTHELEMY, (Auguste) et MERY, (Joseph), *Napoléon en Egypte, Waterloo et le fils de l'homme* / Illustrations par Hippolyte Bellangé et Horace Vernet, Paris, Bourdin, 1834.
- BERANGER, (Pierre-Jean de), *Œuvres complètes* / Illustrations par Daubigny, Johannot, Charlet, Raffet, Bellangé, Scheffer, Devéria, Paris, Perrotin, 1834.
- CHALLAMEL, (Augustin), *Histoire de Napoléon* / Illustrations par Hippolyte Bellangé, Paris, Gustave Barba, 1834.
- CHALLAMEL, (Augustin), *Histoire de la Révolution* / Illustrations par Hippolyte Bellangé, Paris, Gustave Barba, 1834.
- *Les français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* / 5 illustrations d'Hippolyte Bellangé, Paris, Curmer, 1840-1842.
- *Collection des types de tous les corps et des uniformes militaires de la république et de l'empire : 50 planches coloriées... / d'après les dessins de M. Hippolyte Bellangé, J.-J. Dubochet et Cie (Paris), 1844.*
- JANIN, (Jules), *La Normandie* / Illustrations par Morel-Fatio, Tellier, Gigoux, Daubigny, Debon, Bellangé, Johannot, Paris, Ernest Boudin, 1844.
- JANIN, (Jules), *La Bretagne* / Illustrations par Bellangé, Gigoux, Gudin, Isabey, Morel-Fatio, J. Noel, A. Rouargue, Saint-Germain, Fortin et Daubigny , Paris, Ernest Boudin, 1844.
- *Chansons d'un invalide* / Illustrations par Hippolyte Bellangé, Rouen, Lefèvre, 1846.
- BOUDIN, (Amédée), *Histoire de Louis-Philippe Ier, Roi des Français* / Illustration par Hippolyte Bellangé, Paris, Au bureau de la

publication, 1847.

- MARCO DE SAINT HILAIRE, (Emile), *Histoire anecdotique, politique et militaire de la Garde impériale* /Illustrations par Hippolyte Bellangé, Eugène Lamy, Eugène de Moraine, Charles Vernier, Paris, Penaud, 1847.
- PASCAL, (Adrien), *Histoire de l'armée et de tous les régiments depuis les premiers temps de la monarchie française jusqu'à nos jours* / Illustrations par Henri Philippoteaux, Hippolyte Bellangé, Paris, Barbier, 1847.
- ALBOIZE DE PUJOL, (Jules-Édouard), *Les Fastes des gardes nationales de France*/ Illustration par Hippolyte Bellangé, Paris, Goubaud et Olivier, 1849.

9. Cartes récréatives



Cartes récréatives : maquettes de rois et de dames d'un jeu de cartes transformées] : [jeu de cartes / composées par Armand-Gustave Houbigant / Dessinées par Hippolyte Bellangé

Mine et Aquarelle / H. 9 ; L. 6

Signé et daté : A.G.H., 1819

Paris, Bibliothèque nationale de France

Historique : Attribution à Armand-Gustave Houbigant, auteur-éditeur de jeux de cartes à figures historiques.

Ensemble de dessins originaux, conservés dans la Collection Hennin, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France



Cartes récréatives : maquettes d'un jeu de cartes transformées] : [jeu de cartes / composées par Armand-Gustave Houbigant / Dessinées par Hippolyte Bellangé et Nicolas-Toussaint Charlet

Mine et Aquarelle / H. 9 ; L. 6

Signé et daté : A.G.H., 1819

Paris, Bibliothèque nationale de France

Historique : Attribution à Armand-Gustave Houbigant, auteur-éditeur de jeux de cartes à figures historiques.

Ensemble de dessins originaux, conservés dans la Collection Hennin, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France.

Catalogue des peintures et aquarelles

Les travaux d'inventaire et de catalogage effectués dans les collections publiques au cours des dernières années permettent à présent de mieux cerner l'œuvre d'Hippolyte Bellangé sans qu'il soit encore possible d'en établir un catalogue exhaustif. Un certain nombre des tableaux attribués au peintre sont en effet connus par des mentions figurant dans le catalogue de Jules Adeline ou dans des catalogues de vente mais ils ne peuvent pas être localisés de manière certaine. Ces œuvres ont, pour la plupart, été exclues de ce catalogue. Les notices succinctes ci-après portent sur des œuvres en très grande majorité citées dans la première partie de l'étude. Sauf précisions contraires, la hauteur et la largeur des œuvres sont données en centimètres. Lorsque les œuvres sont connues sous plusieurs titres, nous avons retenus de préférence celui donné lors de leur présentation au Salon.

Les peintures de batailles

Les guerres de la Révolution



Combat d'Anderlecht (1792),

1835

Huile sur toile / H.189 ; L.82

Signé et daté : *Bellangé.1835*

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Historique : Commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1835.

Exposition : Salon de 1835, N°101 du livret.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°42, SOULIE 1880, n° 2338 ; CONSTANS 1980, n° 353.

Entrée de l'armée française à Mons. 7 novembre 1792,

1835

Huile sur toile / H.188 ; L.83 Signé et daté : *Bellangé.1835* Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Historique : Commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1835. **Exposition** : Salon de 1836, n°103 du livret. **Bibliographie** : ADELIN 1880, n°48.SOULIE 1880, n° 2337 ; CONSTANS 1980, n° 352.

Le Combat d'Anderlecht et *l'Entrée de l'armée française à Mons* sont les deux premiers envois d'Hippolyte Bellangé pour le musée historique de Versailles. Les deux toiles sont intégrées dans le programme iconographique de la Salle de 1792. Une galerie de portraits d'officiers des armées de la Révolution et une suite de tableaux militaires constituent le décor de cette salle. Il s'agit des généraux et des événements qui ont marqué la campagne de 1792.

Le premier tableau représente l'entrée de l'armée française à Mons le 7 novembre 1792, au lendemain de la victoire de Jemmapes. Ce jour-là, les français avaient été accueillis par les cris enthousiastes de la population belge qui se mirent à scander : « *Vive la France ! Vivent les Français ! A bas les Autrichiens* ». Peu avant, le général Dumouriez, à la tête du bataillon d'infanterie, avait refusé les clefs de la ville, justifiant ce geste en affirmant que l'armée française n'était pas venue en conquérant mais en libérateur face à la menace autrichienne. Dans son œuvre, Hippolyte Bellangé représente précisément ce moment d'enthousiasme de la population. Le dernier tableau représente lui aussi la victoire des Français sur les Autrichiens au cours d'une bataille à laquelle avait prit part le duc de Chartres. Cette victoire fut capitale pour l'armée révolutionnaire car elle allait ouvrir les portes de la ville de Bruxelles aux troupes françaises.

Ces deux tableaux de commande permettent de juger de la maîtrise acquise par Bellangé. Le peintre a placé son point de vue assez haut, ce qui lui permet de montrer les événements dans leur intégralité et ce, malgré la forme verticale des deux compositions. Il affirme ainsi son talent de maître dans l'art de disposer fantassins et cavaliers, et de les ordonner grâce à l'utilisation des accents lumineux.



Bataille de Fleurus, 26 Juin 1794,

1836

Huile sur toile / H.288 ; L.389

Signé et daté : *hte Bellangé 1836.*

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Numéro d'inventaire : MV 2316 ; INV 2468 ; LP 2035.

Historique : Commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1835, acquis 5000 francs. Propriété de l'Etat ; achat après commande ; musée national des châteaux de Versailles et de Trianon en 1836.

Exposition : Salon de 1836, n°104 du livret.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°49, SOULIE 1880, n° 2316 ; CONSTANS 1980, n° 351.

La bataille de Fleurus fut présentée au Salon de 1836. Il s'agissait d'une commande du gouvernement de Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles. Cette bataille fut l'une des plus significatives de l'époque de la première coalition des guerres de la Révolution française. Elle avait permis à la France de reconquérir la Belgique et de repousser l'ennemi autrichien hors de ses frontières. L'œuvre commémore donc les succès de l'armée révolutionnaire au nord, ainsi que la reconquête de la Belgique. Elle symbolise aussi la lutte des Français pour leur liberté et leur souveraineté. La toile était

destinée à prendre place au rez-de-chaussée de l'aile méridionale du musée historique de Versailles, dans les salles consacrées aux campagnes révolutionnaires.

Au-delà de la simple illustration d'un fait militaire, l'œuvre possède une réelle portée politique, puisqu'il s'agit d'un fait d'armes remporté par le général Jourdan, un modéré qui, après avoir combattu Dumouriez, tout comme le jeune Louis-Philippe, allait servir l'Empire, refuser Restauration, et ensuite saluer la monarchie de Juillet. La représentation de cet officier permet de rappeler au spectateur la politique de rassemblement pratiquée par le souverain de la monarchie de Juillet. La légitimité de son pouvoir se fondait dans ce lien tacite entre les anciennes figures de la Révolution et de l'Empire et lui. Ce tableau de commande permet à nouveau de juger de la maîtrise alors acquise par Bellangé. Le peintre y place de nouveau son point de vue en hauteur, lui permettant ainsi de montrer le combat dans son intégralité. A l'horizon s'étire l'image d'un village. La scène a été composée selon une large vue panoramique qui rend possible l'étirement de la scène de combat en longueur et en profondeur. Le combat occupe quasiment l'ensemble de la composition. Le peintre a juste utilisé le motif de l'habitat pour encadrer sa scène. Le procédé est employé depuis le XVII^e siècle par de nombreux peintres de bataille.



Bataille d'Altenkirchen, 4 juin 1796,

1839

Huile sur toile / H.268 ; L.192

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Numéro d'inventaire : MV 2288 ; INV 2470 ; LP 3725.

Historique : Commande de Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1838.

Exposition : Salon des artistes français, Paris, 1839.

Bibliographie : SOULIE 1880, n° 2288 ; ADELIN, 1880, n°75, CONSTANS 1980, n° 349.

La Bataille d'Altenkirchen fut présentée au Salon de 1839. Il s'agissait d'une commande du gouvernement de Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles. A la suite du Salon, l'œuvre fut placée au premier étage de la partie centrale du musée.

Au cours de cette bataille, les Français, commandés par le général Kléber, s'étaient opposés aux troupes Autrichiennes du duc de Wurtemberg.

Les guerres de l'Empire



Fusillade de soldats français

1822

Huile sur toile / H. 38 ; L. 46 Signé et daté. : *hte Bellangé 1822* Valence, Musée de Valence Numéro d'inventaire : P 446.

Historique : Collection Charles Viguié ; vente collection C. V., Paris, galerie Georges Petit, commissaire-priseur Baudouin, expert Petit, le 27 mai 1920, n° 3, repr. (L'Attaque du village, adjugé 7 040 F avec son pendant le MNR 635, "au vendeur"). Le tableau est saisi le 6 novembre 1942 par la Möbel Aktion-Bilder (MA-B 455) R 28-I-46 et transféré à l'ERR au Jeu de Paume, puis envoyé à Nikolsburg le 15 novembre 1943 et mis à l'abri dans la mine d'Alt Aussee (n° 859/2) ; enregistré le 26 juin 1945 au Central Collecting Point de Munich sous le n° 1055/2 et doté d'une "property card". Il est rapatrié vers Paris le 30 janvier 1946. Le tableau est attribué au musée du Louvre par l'Office des Biens et Intérêts Privés lors de la commission de choix des œuvres de la récupération artistique du 29 mai 1951. Il est déposé au musée de Valence par arrêté du ministère d'Etat des Affaires culturelles du 7 février 1966.

Bibliographie : *Catalogue sommaire*, Tome V, 1986, p. 201.

L'œuvre est signée et datée de 1822. Il s'agit d'un tableau de chevalet. Peu d'informations ont pu être recueillies concernant la réalisation et la destination de cette toile. Elle n'est pas mentionnée dans le catalogue de Jules Adeline. Cependant, il est possible d'apprécier la touche encore malhabile du jeune peintre en analysant la composition de l'œuvre. Le point de vue est placé relativement bas, de façon à accuser les accidents de terrain et à les

utiliser dans le schéma du dessin. Un monticule, placé au premier plan, permet au peintre de créer un focus sur le combat. Si le traitement de l'espace est assez réussi, le procédé manque encore de naturel et les maladresses sont encore nombreuses. Les portraits comportent des imprécisions et manquent d'expressivité, tandis que le cavalier et les soldats affichent une allure raide et gauche.



Cuirassiers français s'emparant d'un village occupé par des troupes hongroises (épisode de la campagne de France),

1827

Huile sur toile / H.38,5 ; L.46, 3

Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottant

Historique : Achat fait par M. Eugène Thiac. Acquis par Paul Marmottant. Legs par Paul Marmottant à l'Académie des Beaux-arts en 1932

Exposition : Salon 1827 n°59

Bibliographie : ADELIN 1880, n°15.

La toile représente un épisode belliqueux de la campagne de France. L'originalité du tableau réside dans sa composition serrée sur l'action d'un seul militaire. Ce dernier est représenté en train de s'emparer d'une habitation, une lance à la main. La peur transparaît sur les visages et l'attitude des villageois. Ils tentent d'échapper à leur bourreau. A travers cette composition minimaliste, du point de vue du nombre de personnages, l'artiste met en scène la violence de la guerre d'un point de vue civil. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse de

l'artiste. Nous le constatons notamment en observant le traitement maladroit des figures. Il semblerait que le peintre, à cette période, ne maîtrisât pas encore parfaitement le jeu des proportions.



Reddition du fort d'Aboukir,

1824

Huile sur toile / H.162 ; L. 212

Signé et daté : *H.Bellangé 1824*

Collection particulière.

Historique : Commissaire-priseur Artcurial, le 13 novembre 2015.

Exposition : Salon de 1824, n°84.

Bibliographie : Jal, Auguste, 1824, p,405, Gabet, 1831, p,41, Adeline, n°5, 1880, p.101.

L'œuvre représente la deuxième bataille d'Aboukir, qui eut lieu à la fin de la campagne d'Egypte. Episode important de cette campagne, la bataille d'Aboukir opposa l'armée française, placée sous les ordres du général Napoléon Bonaparte, aux Ottomans, alliés des Britanniques et dirigés par Mustapha Pacha. Datée de 1824 et exposé au Salon de la même année, la *Reddition du fort d'Aboukir* d'Hippolyte Bellangé fut réalisé sous la Restauration. Le choix de représenter l'épisode de la reddition plutôt que celui de la bataille permettait au peintre de célébrer une victoire française sans toutefois exalter de manière ostentatoire les principales personnalités de l'Empire. Nous pouvons l'interpréter comme une stratégie d'opposition subtile au gouvernement en place.

La scène de second plan est bordée par des palmiers qui font office de châssis de coulisse. La scène principale donne à voir, au tout premier plan, d'autres végétaux que nous pouvons identifier comme des figuiers de Barbarie. Dans cette œuvre, Hippolyte Bellangé affirme son souci du détail à travers le pittoresque documenté de la scène. Pour réaliser cette toile, l'artiste s'était sans doute inspiré des éléments utilisés par Louis-François Lejeune pour créer l'environnement de sa *Victoire d'Aboukir*.



Louis François Lejeune, *La bataille d'Aboukir, en Egypte, le 7 thermidor an VII*, Salon de 1804, Huile sur toile, H.185 ; L.255, Château de Versailles, MV6856



Combat de Landsberg,

1835

Huile sur toile / H.85 ; L.182

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Numéro d'inventaire : MV 1511 ; INV 2471 ; LP 1592.

Historique : Commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1834. Le tableau était visible dans l'aile du Midi au rez-de-chaussée dans la salle n°66.

Bibliographie : ADELIN, 1880, n°50 bis ; SOULIE 1880, n° 1511 ; CONSTANS 1980, n° 345.



D'après Hippolyte Bellangé (peintre), *Combat de Landsberg,*

lithographie, 46 x 31, Collection particulière

En 1834, Louis-Philippe commande pour la première fois à Hippolyte Bellangé, pour son musée historique de Versailles, la représentation d'un combat issu de l'épopée napoléonienne. L'artiste est le seul à avoir mis en image ce combat, au cours duquel s'est illustré le Maréchal Soult. Durant

l'Empire, Soult est, avec Davout, Lannes, Masséna et Suchet, un des maréchaux capables de diriger une armée en l'absence de l'Empereur.

En 1834, le maréchal Soult a occupé divers postes ministériels pour Louis-Philippe. Il fût ministre de la guerre entre 1830 et 1832, puis sera président du Conseil jusqu'en 1834. Ainsi, au-delà du rappel du moment impérial, le sujet est surtout l'occasion pour Louis-Philippe de rappeler qu'un ancien maréchal de l'Empire s'est rallié à son règne. Le tableau peut être mis en relation avec une gravure sur le même thème.



Bataille de Wagram (6 juillet 1809),
1837

Huile sur toile / H.473 ; L.578

Signé et daté : *H. Bellangé. 1837*

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Numéro d'inventaire : MV 1749 ; INV 2473 ; LP 2766.

Historique : Propriété de l'Etat ; achat après commande en 1837 ; musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Exposition : Salon de 1837, n°78 du livret.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°61.SOULIE 1880, n° 1749 ; CONSTANS 1980, n° 346.

La Bataille de Wagram fut présentée au Salon de 1837. Une fois de plus, il s'agissait d'une commande du gouvernement de Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles.

Auguste Bourjot écrit dans *La France littéraire* : « Il est un artiste, qui, dans ce genre, agit avec beaucoup de bonheur et de talent. M.Bellangé a su élargir ses plans sans tuer ses personnages en les rapetissant ; on voit tout à la fois la bataille et les combats partiels, l'effet général et les nombreux épisodes. Le

ciel est riant, l'horizon développé au loin, les bataillons peuvent manœuvrer : la fumée n'y fait pas office de paravent. Tout est bien entendu, bien exécuté : on aime à s'arrêter devant de pareils tableaux, qui ne sont, ni trop féroces, ni trop paisibles. Aussi payons-nous avec plaisir notre part d'éloges à la bataille de Wagram de M. Bellangé⁵⁷⁷».

Après la victoire d'Iéna remportée sur les Prussiens puis celle de Friedland remportée sur les Russes, ce tableau rappelle la défaite des Autrichiens à Wagram. Hippolyte Bellangé retrace l'intervention qui s'est déroulée sur le champ de bataille de Wagram l'après-midi du deuxième jour. Il représente l'une des plus fameuses victoires de l'armée napoléonienne pour le compte du gouvernement de la monarchie de Juillet. A la suite du Salon, la toile prit place au premier étage de l'aile nord du musée historique de Versailles, dans les salles consacrées aux campagnes napoléoniennes. Cette œuvre donne au spectateur l'occasion de retrouver les principales caractéristiques de la peinture militaire d'Hippolyte Bellangé, qui sont le rendu topographique du terrain d'une part, les manœuvres militaires d'autre part.

⁵⁷⁷BOURJOT, (Auguste), *Op.cit.*,p.44



Soldats dans le chemin creux

1837

Aquarelle gouachée / H.19 ; L.27

Signée et datée : *hte Bellangé 1837*

Collection particulière.

Dans cette poignante aquarelle, Hippolyte Bellangé imagine la dureté des combats pendant la bataille de Waterloo.



Combat de la Corogne, 16 janvier 1809,

1843

Huile sur toile / H.400 ; L.545

Signé et daté : *Hte.Bellangé 1843*

Lunéville, Musée du château

Numéro d'inventaire : MV 6936 ; INV 2472 ; LP 5534.

Historique : Commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1841.

Exposition : Salon de 1843, n°60 du livret du Salon.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°122 ; CONSTANS 1980, n°358.



Samuel Jean Joseph Cholet (grav.), Charles Gavards (éd.), d'après Hippolyte Bellangé (peintre), *Combat livré devant la Corogne*, lithographie, 33 x 47, Versailles, Musée national du château

Le *Combat de la Corogne* fut présenté au Salon de 1843. Il s'agissait d'une commande du gouvernement de Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles. Le tableau illustre une victoire de l'armée française pendant la guerre d'indépendance espagnole. Elle opposa les soldats de l'armée britannique ; commandés par Sir John Moore, aux soldats de l'armée française, dirigés par le maréchal Jean-Dieu Soult. De même que le *Combat de Landsberg*, le sujet de ce tableau, au-delà du rappel du moment impérial, était surtout l'occasion pour Louis-Philippe de rappeler qu'un ancien maréchal de l'Empire s'était rallié à son règne. Après le Salon, la toile prit place au premier étage de l'aile nord du musée historique de Versailles, dans les salles consacrées aux campagnes napoléoniennes.



La bataille d'Ocana (18 novembre 1809),

1844

Huile sur toile / H. 400 ; L. 545

Signé et daté : *hte. Bellangé, 1844*

Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon

En dépôt au Musée de l'Armée

Numéro d'inventaire : MV 6353 ; INV 2474 ; LP 6210.

Historique : Commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1844.

Exposition : Salon de 1845, n°71 du livret du Salon.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°149, Catalogue des peintures du Louvre, I, Ecole Française, Paris, 1972, p.27 ; Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, Ecole française, III, Paris, 1986, p. 50.

La bataille d'Ocana, commandée par le gouvernement de Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles, fut présentée au Salon de 1844. Tout comme le *Combat de la Corogne*, le tableau illustre une victoire de l'armée française pendant la guerre d'indépendance espagnole. *La bataille d'Ocana* était le pendant de la première victoire. Suite au Salon, la toile prit place au premier étage de l'aile nord du musée historique de Versailles, dans les salles

consacrées aux campagnes napoléoniennes.



Charge de cavalerie fournie à Marengo par Kellermann,

1847

Huile sur toile / H. 195; L. 292, 5

Signé et daté : *H Bellangé 1847*

Rouen, Musée des Beaux-arts

Numéro d'inventaire : D. 849.1.

Historique : Acheté par l'État à l'artiste 4000 francs au Salon de 1847.

Exposition : Salon de 1847, n°105 du livret du Salon, 12e exposition municipale des Beaux-arts, Rouen, 1847

Bibliographie : ADELIN 1880, n°183, CAT. 1978 p. 8.



Le dernier carré de Waterloo,
1849

Huile sur toile / H.200 ; L.300

Signé et daté : *hte Bellangé 1849*

Amiens, Musée des Beaux-arts.

Historique : Acquise par la loterie des artistes organisé par le baron Taylor. Achat de la Commission en 1866 par Mr Godefroy Morel.

Exposition : Amiens, Exposition des Amis des Arts, 1866 ; Amiens, Musée de Picardie, Napoléon Ier, 1769-1821,1969. cat. N°2 ; Ham, De Napoléon Ier à Napoléon III, 1969. cat. N°2 ; Dunkerque, Napoléon, 1969.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°221 ; Musée Napoléon à Amiens1865, n°68 ; Cat. 1873, n°8 ; Cat. 1875, n°10 ; Cat.1878,n°10 ; Cat.1899, n°17 ; GONSE 1900, t.1, p.14 ; Cat.1911, n°20 ; BOINET 1928, p.16 ; LOGIE 2003, p.126 ; PINETTE 2009, pp.17-28. p.25.

La garde, formée en carré sur un terrain saillant, occupe la droite et le centre du premier plan. Au milieu, le général Cambronne, l'épée au poing, est tourné vers la cavalerie anglaise qui défile à gauche après une charge infructueuse, sous le feu de ces braves. Flotte un drapeau porté par un officier blessé et entouré d'une foule de soldats mis hors de combat. Les uns viennent expirer au pied de cet insigne, d'autres lui servent de base et en soutiennent la hampe avec leurs mains crispées. Ce carré, cruellement entamé par les nombreuses batteries dont il est entouré, conserve encore sa forme au moyen des corps de soldats tombés au combat qui s'amoncellent en cet endroit. Sur la droite, Napoléon sur son cheval blanc, voyant mourir avec sa garde, pénètre

dans le carré. Plusieurs généraux l'entourent et tentent de le détourner de son dessein. Le maréchal Bertrand s'empare de la bride du cheval de l'Empereur pour l'emmener hors du carré. Au loin, à droite toujours, nous pouvons apercevoir les troupes françaises en fuite et quelques maisons du village de Ligny. Dans cette toile à la composition très structurée, Bellangé souligne l'héroïsme des cavaliers français, autant que l'incroyable ténacité des Anglais, qui repoussent les assaillants et maintiennent leurs formations.

La bataille de Waterloo reste sans conteste la plus célèbre bataille de l'épopée napoléonienne. Elle fut certes une défaite pour l'armée française, mais une « défaite glorieuse » en quelque sorte, habituellement attribuée à l'infériorité numérique des Français et aux erreurs des lieutenants de Napoléon, notamment celles du maréchal Grouchy. Dans la mémoire collective, cet échec n'entama pourtant pas le prestige de Napoléon.



Passage du Guadarrama,

1854

Huile sur toile

Collection particulière.

Exposition : Salon des Artistes, n°74.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°256.

Jules Adeline fait de cette scène la description suivante : « Episode très curieux, l'Empereur donnant le bras au duc de Rovigo, descend les pentes neigeuses de la montagne au milieu du régiment des guides, qui tous ont mis pied à terre et tiennent leurs chevaux par la bride »⁵⁷⁸.

7

⁵⁷⁸ADELIN, (Jules), *Op.cit.*p.134



Les troupes françaises traversant les montagnes du Tyrol, novembre 1809,

1852

Huile sur papier / H. 34, 5 ; L. 49, 5

Signé et daté : *hte Bellangé, 1852*

Saint Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage.

Historique : Depuis 1860 dans les collections d'Alexandre II au Farmer Palace à Peterhof.

Bibliographie : Cat. 1976, p.236.

Ce tableau d'Hippolyte Bellangé illustre l'offensive de l'armée française face à la rébellion des montagnards tyroliens, après que le Tyrol méridional avait été annexé au royaume d'Italie le 12 juillet 1809. Les Autrichiens avaient été contraints d'abandonner les Tyroliens. Cependant, dès août, la rébellion tyrolienne obligea le maréchal Lefebvre et ses 40 000 hommes à évacuer le pays qu'il venait de réoccuper. Andrea Hofer devint pour deux mois le maître du pays. En octobre, une action combinée franco-bavaroise allait toutefois ramener les protagonistes grâce à la promesse d'une amnistie. Les troupes françaises réagirent, Hofer fut rapidement trahi, arrêté et abandonné par le gouvernement de Vienne. Il fut jugé par un conseil de guerre français et fusillé à Mantoue le 20 février 1810. Bellangé met ici en scène un moment de l'histoire

où eut lieu la seule insurrection populaire favorable aux Habsbourg.



Capitulation obtenue par l'adjutant-commandant Binot à Pondichéry, 11 septembre 1803

1854

Huile sur toile / H. 74 ; L. 115

Signé : *BELLANGE*

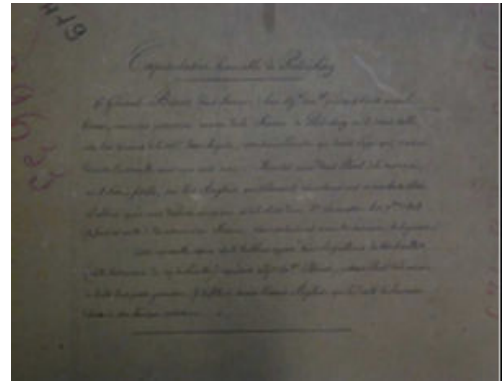
Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Numéro d'inventaire : MV 1440 ; MI 111.

Historique : A. M. Binot. Offert par le possesseur au musée de Versailles en 1854.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°314, SOULIE 1880, n° 1440 ; CONSTANS 1940, n° 344.

Ce tableau est à mettre en relation avec un dessin préparatoire sur le même sujet (voir la notice sur la page suivante).



Capitulation obtenue par l'adjutant-commandant Binot à Pondichéry, 11 septembre 1803,

1854

Aquarelle / H. 27 ; L. 44

Signé et daté : *Hte Bellangé 1854*

Paris, Musée de l'Armée.

Numéro d'inventaire : 09633.

Inscriptions / Marques :

« Capitulation honorable de Pondichéry. Le Général Binot (Louis François) avait pris possession au nom de la France de Pondichéry où il s'était établi, mais qui dans l'intervalle avait reçu contre ordre. Bientôt mené dans l'hôtel de la monnaie, où il s'était précipité, par 800 Anglais qui s'élevèrent successivement au nombre de 1500, il obtint après une défense énergique et à la suite d'une deuxième sommation le 11 7bre. 1803 (24 fructidor an 11) de retourner en France, sans conditions et avec les honneurs de la guerre. Cette aquarelle copiée sur le tableau exposé dans les Galeries de Versailles représente l'adjutant commandant Binot, à la tête de sa petite garnison devant l'armée Anglaise qui lui rend l'honneur à son héroïque résistance ».



Les cuirassiers de Waterloo ou passage du chemin creux,

1865

Huile sur toile / H.105 ; L. 215

Signé et daté : *Hte Bellangé 1865,*

Bordeaux, Musée des Beaux-arts / Numéro d'inventaire : Bx E 683 ; Bx M 6048

Historique : Vendu 20 000 fr au musée de Bordeaux en 1865.

Exposition : Salon de 1865, n°136, 1872, Bordeaux, Galerie de la Société des Amis des Arts, 20ème Exposition de la Galerie de la Société des Amis des Arts, n° 553 ; 1983-1984, Fukuoka, Hiroshima, Tokyo, Kanazawa, Musée de Bordeaux, De Rubens, Delacroix à Corot, Redon, n° 49 ; 1985-1986, Paris, Grand Palais, La gloire de Victor Hugo, n° 911.

Bibliographie : Catalogue et estimation des tableaux du Musée de la Ville de Bordeaux, Bordeaux, s.d., p. 20, n° 609 ; Lacour P., Delpit J., Catalogue des tableaux, statues, etc... du Musée de Bordeaux, Bordeaux, 1875, p. 79, n° 595 ; Lacour P., Delpit J., Catalogue des tableaux, statues, etc... du Musée de Bordeaux, Bordeaux, 1879, p. 80, n° 595 ; ADELIN 1880, n°474 ; Vallet E., Catalogue des tableaux, sculptures, gravures, dessins, exposés dans les galeries du Musée de Bordeaux, Bordeaux, 1881, p. 128, n° 360 ; Bordeaux, Aperçu historique. Sol, population, industrie, commerce. Administration, Paris-Bordeaux, 1892, T. III, p. 337 ; Vallet E., Catalogue des tableaux, sculptures, gravures, dessins exposés dans les galeries du Musée de Bordeaux, Bordeaux, 1894, p. 127, n° 387 ; Galibert P., Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux, Bordeaux, 1906, repr. pl. 27 ; Musée de Bordeaux, fasc. n° 18 (recueil de planches), Bordeaux, 1909, pl. 23 ; Alaux D., Musée de Peinture de Bordeaux, Catalogue des tableaux, Bordeaux, 1910, p. 62, n° 316 ; Saunier C., Les Villes d'art célèbres, Bordeaux, Paris, 1925, p. 126 ; Manciet C., Catalogue, Musée de Peinture et de Sculpture, 1933, p. 54, n° 172 ; Ricaud T., "Le musée de peinture et de sculpture de Bordeaux de

1830 à 1870" in Revue historique de Bordeaux, Bordeaux, avril-juin 1937, p. 85 ; Ricaud T., "Le Musée de Peinture et de Sculpture de Bordeaux de 1830 à 1870", in Revue Historique de Bordeaux et du Département de la Gironde, Bordeaux, Janvier-Mars 1938, p. 29 ; Ricaud T., Le Musée de Peinture et de Sculpture de Bordeaux de 1830 à 1870, Bordeaux, 1938, p. 144 et 280 ; Vergnet-Ruiz J., Laclotte M., Petits et grands Musées de France, Paris, 1962, p. 226 ; Dussol D., préface de Foucart B., Art et Bourgeoisie : la Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939), 1997, p. 74, note 226, p. 102, 108, 143, 161, repr. en coul. p. 162.

C'est au Salon de 1865 qu'Hippolyte Bellangé livra cette œuvre monumentale. Elle fut immédiatement acquise par le musée de Bordeaux. A travers cette toile, le peintre retranscrit l'impétuosité des cuirassiers lancés à toute vitesse contre l'ennemi, qu'ils auraient pu renverser sans la présence du fatal chemin creux.

La composition de l'œuvre s'inspire d'un passage des *Misérables* de Victor Hugo. Au sein des pages du roman publié en 1862, l'écrivain décrit la charge des cuirassiers à Waterloo : « L'infanterie anglaise ne voyait pas les cuirassiers et les cuirassiers ne la voyaient pas. Elle écoutait monter cette marée d'hommes. Elle entendait le grossissement du bruit des trois mille chevaux, le frappement alternatif et symétrique des sabots au grand trot, le froissement des cuirasses, le cliquetis des sabres et une sorte de grand souffle farouche. Il y eut un silence redoutable, puis, subitement une longue file de bras levés brandissant des sabres apparut au-dessus de la crête, et les casques, et les trompettes, et les étendards, et trois mille têtes à moustaches grises criant : Vive l'Empereur ! Toute cette cavalerie déboucha sur le plateau, et ce fut comme l'entrée d'un tremblement de terre ».



Les cuirassiers de Waterloo,

1865

Aquarelle / H. 28,5 ; L. 56,2

New York, Metropolitan Museum

Numéro d'inventaire : 1986.454.

Historique : En 1867, vente posthume 2 400 francs à M. Bourdon. Don de M et Mme E. Powis Jones en 1986.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°474.

Exposition : Salon de 1865, n°2282.

Il s'agit ici d'un dessin préparatoire pour la composition *Les cuirassiers de Waterloo ou Passage du chemin creux* (voir notice sur la page précédente).



La garde meurt ... (18 juin 1815),

1865

Huile sur toile / H : 139,7 ; L : 165,1

Collection particulière.

Exposition : Salon de 1866, n°112 du livret, Exposition universelle de 1867.
Exposition d'Alsace - Lorraine de 1867

Bibliographie : VILLEPIN 2001, couverture.

« Et que pensera l'ombre de Bellangé, si nous n'écrivons pas ici ce que nous lui avons dit sur son lit de mort : que nous avons versé des larmes en voyant son esquisse sublime de Waterloo : La Garde meurt ? Il n'y a que le génie d'un peintre mourant pour trouver l'expression de ces grenadiers qui, à bout de cartouches et debout sur des cadavres comme les dernières colonnes d'un monument écroulé, regardent venir la mort en désespérés qui la méprisent et qui la désirent. Hippolyte Bellange 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. Personne encore au salon n'est à la hauteur de Bellange, ni M. Hersent ni M. Protais, deux peintres dont l'exécution n'est point, à beaucoup près, assez militaire. Une touche mâle serait pourtant de rigueur, même lorsqu'on représente, comme M. Protais, un soldat blessé à mort qui se

souvent en mourant de ce qu'il a aimé, moriens reminiscilur... Quand on a des larmes dans les yeux, mieux vaut peindre autre chose que des batailles »⁵⁷⁹.

⁵⁷⁹ BLANC, (Charles), *Gazette des Beaux - arts* , XXV, 1866.

La conquête de l'Algérie



Prise du col de Mouzaïa, 12 mai 1840,

1841

Huile sur toile / H. 254 ; L. 385

Signé et daté : *hte Bellangé 1841*

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Numéro d'inventaire : MV 5123 ; INV 2476 ; LP 4666.

Historique : Commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1840.

Exposition : Salon des artistes français, Paris, 1841.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°97 ; CLEMENT DE RIS 1881, n° 5123 ; CONSTANS 1980, n° 354.

En 1840, le roi Louis-Philippe commanda à Bellangé un tableau sur le thème de la prise du col de Mouzaïa du 12 mai 1840 pour le musée historique de Versailles. Il s'agissait d'une victoire militaire française pendant la conquête de l'Algérie par la France. Une colonne de l'armée française enleva, sur la route de Médéa, le col de Mouzaïa, défendu par l'infanterie d'Abd el Kader composée de cinq mille fantassins, sans compter la cavalerie dispersée dans la plaine. Ce fut la première rencontre du duc d'Aumale avec l'émir. Cette campagne fut pourtant un demi-échec : l'armée était décimée par la fièvre et, selon le capitaine Montagnac, son bataillon, parti d'Oran avec sept cent

soixante hommes, se trouva réduit à deux-cent dix hommes. La France décida alors de conserver l'Algérie - ce qu'elle avait hésité à faire depuis 1830 - et nomma Bugeaud gouverneur général en février 1841.



Attaque du Teniah de Mouzaïa,

1841

Aquarelle / H.52 ; L.98

Signé : *Hte Bellangé 1841*

Chantilly, Musée Condé.

Historique : Dessin préparatoire pour un tableau commandé par le roi Louis-Philippe et exposé au Salon de 1841. Acquis par le Duc d'Aumale en 1841.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°101, Exp. 1992, Chantilly, Delacroix au Maroc. L'orientalisme au musée Condé, n° 2, repr. p. 4 ; exp. 2003, Abd-el-Kader et l'Algérie au XIXe siècle dans les collections du musée Condé, n° 30, repr. coul. p. 35 et 36-37.

Exposition : Exp. 1992, Chantilly, Delacroix au Maroc. L'orientalisme au musée Condé; exp. 2003, Abd-el-Kader et l'Algérie au XIXe siècle dans les collections du musée Condé.

En 1840, Louis-Philippe commanda à Bellangé un tableau représentant l'attaque du Teniah de Mouzaïa pour le musée historique de Versailles. Il s'agit ici d'un dessin préparatoire. Dans la vente après décès, le 16 mars 1867, figurent, sous le numéro 33 et 34, une aquarelle et un dessin intitulés *Prise du Téniah de Mouzaïa*, en rapport avec l'œuvre du musée historique de Versailles. Dans sa monographie, Jules Adeline indique qu'il existe : « deux variantes au comte de Paris »⁵⁸⁰. Le duc d'Aumale possédait également une

version en contrepartie, signée et datée de 1841. Lorsque celui-ci habitait Wood Norton, l'aquarelle fut vendue à un antiquaire de Cheltenham, du nom de E. Morris. En décembre 1846, elle fut acquise par le service du conseiller culturel auprès de l'ambassade de France à Londres.

⁵⁸⁰ ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*, p.115



Razzia en Algérie,

1843

Huile sur toile / H.38 ; L.46

Signé : *hte Bellangé,*

Craiova, Muzeul de Arta.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°127.



www.russianpaintings.net

Convoi de blessés en Afrique,

1841

Huile sur toile / H.27 ; L .35

Signé et daté : *hte Bellangé 1841*

Russie, Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ, n°102.



Épisode des guerres d'Afrique,

1845

Aquarelle et gouache / H. 10 ; L. 7, 5

Signé et daté : *hte Bellangé 1845*

Collection particulière.

Historique : Provient de la collection du Palais princier de Monaco, constituée par Louis II de Monaco. Récemment passé en vente le 15 novembre 2014 à Fontainebleau suite à la dispersion des collections du Palais princier.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°155.

Inscriptions / Marques : Avec annotation manuscrite signée du Général Nicolas Changarnier:

« *Retraite de Constantine - 24 novembre 1836 à cinq du matin. Ils sont six mille, et vous êtes trois cents vous voyez bien que la partie est égale!* ».

Cet événement marque le début de la fortune militaire du Général Changarnier, qui commandait l'extrême arrière-garde, à Coudiat-Aty. Les premières lignes ayant fléchi, il forma sa troupe en bataillon carré. Il eut un mot historique, avant de sauver l'armée de la cavalerie ennemie : « Soldats du 2^e Léger, regardez ces gens-là en face: ils sont six mille et vous êtes trois cents. Vous voyez que la partie est égale ». Ses soldats, électrisés, attendirent l'ennemi à portée de pistolet et le repoussèrent par un feu de deux rangs des plus meurtriers. L'ennemi, renonçant alors aux charges, reprit son système de tiraillement et fut contenu à distance pendant tout le reste de la journée, tant

par le bataillon de Changarnier que par le 63^e de ligne, ainsi que quelques escadrons de chasseurs. Ce fait d'armes passa d'abord inaperçu. Plus tard, le maréchal Clauzel, dans son rapport au ministre de la guerre, jugea cependant bon de le signaler comme un fait militaire marquant.



Prise de la Smala d'Abd el-Kader le 16 mai 1843,

1847

Huile sur toile / H.55 ; L.80

Signé et daté : (en rouge) *Hte Bellangé /1847*

Chantilly, Musée Condé

Numéro d'inventaire : PE-464.

Historique : Acquis 10 000 francs à Paris le 7 septembre 1875 chez Louis Van ver Seen et Cie rue Auber ; inventaire de Besançon, vers 1877 (arch. Du musée Condé. Na 37/1) ; inventaire du duc d'Aumale, f°77, peintres français modernes n°13, emplacement : « Bibl. Paris », et arch. du musée Condé. Na 37/1.

Exposition: Twickenham, p.15 n°105 (?) ; 1992, Chantilly, n°1, p.3, repr ; 2003, Chantilly, n°35, repr. coul. *Delacroix et l'aube de l'orientalisme*, 2012, n°89, repr.coul.

Bibliographie : Adeline, 1880, p.125 n°197 ; Gruyer, 1898, p.436 n°CXXII ; Gruyer, 1899, p.453 n°464 (dit par erreur Prise de Teniah) ; Gruyer, 1900, p.436 n°CXXII ; Macon, 1925, p.218, Macon (après 1925), p.29 ; Esquer, 1929, repr. pl.CCXVIII n°643 ; Vergnet-Ruiz et Laclotte, 1962, (sous le titre Prise de la Teniah), p.226 ; Lefébure, 1986, n°464, repr. coul. ; exp. 1996, Paris, *Les Années romantiques*, p.448 (dit par erreur « Salon de 1841 n°108 ») ; Garnier, 1997, n°28 p.55-56 repr.coul., *Delacroix et l'aube de l'orientalisme*, 2012, p.130, n°89, repr.coul.

Cette *Prise de la Smala* n'est pas la copie du tableau d'Horace Vernet exposé au Salon de 1845 (Versailles, musée national du château), mais une composition originale très différente. Au milieu du tableau, à cheval, l'épée à

la main, le duc d'Aumale, jeune prince de vingt et un ans, acquit lors de ce premier fait d'armes une gloire immense. Émergeant de la mêlée confuse, sa silhouette se détache, presque isolée à la tête de ses troupes. Le bétail fuit, les femmes arabes se lamentent. L'assaut des troupes françaises, très violent, arrive de la gauche du tableau et traverse la composition dans un mouvement rapide. Seule la partie droite, au premier plan, est consacrée à des éléments pittoresques : riches étoffes colorées des femmes arabes et cuivres.

La Guerre de Crimée



Bataille de l'Alma, 20 septembre 1854,

1855

Huile sur toile / H.200 ; L. 380

Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon

Numéro d'inventaire : MV 1956.

Historique : Propriété de l'État ; achat après commande en 1855 ; musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon

Bibliographie : ADELIN 1880, n°319, SOULIE 1880, n° 1956 ; CONSTANS 1980, n° 347

Exposition : *Salon de 1855, n°2504 du livret.*

En 1855, le gouvernement commanda au peintre un tableau représentant la bataille de l'Alma. L'œuvre était destinée à prendre place dans l'aile nord du musée historique de Versailles, à côté des salles consacrées aux campagnes d'Afrique. Le combat s'était déroulé le 20 septembre 1854 sur les rives du fleuve l'Alma, près de Sébastopol. Cette victoire est considérée comme la première grande bataille du régime durant la guerre de Crimée (1853-1856). Dans ce tableau, Hippolyte Bellangé rend avec une précision quasi photographique la lutte que menèrent les forces du maréchal de Saint-Arnaud, de Lord Raglan et des troupes d'élite nord-africaines face à l'armée russe du

prince-général Menchikov. Ce tableau se caractérise par la profusion d'actions individuelles et l'abondance des portraits. Les uniformes sont restitués avec un luxe infini de détails, de sorte que l'observateur éprouve l'illusion que tout aurait bien pu se passer ainsi. En réalité, il ne s'agit pas d'un instantané, mais d'un aspect de l'assaut soigneusement composé et équilibré. La vraisemblance de la représentation est rehaussée par la charge des troupes françaises, qui occupent le premier plan. L'ennemi est repoussé dans le fond de la toile. Il n'y a pas de glorification d'une personnalité particulière. Ce n'est pas l'héroïsme d'un général en chef qui est mise en avant, mais celui d'une quantité absolument incalculable de soldats.



Épisode de la prise de Malakoff,

1859

Huile sur toile / H.46 ; L.55

Signé et daté : *H Bellangé 1859*

Marseille, Musée des Beaux-arts

Numéro d'inventaire : 131.

Historique : Vendu 2500 fr au musée de Marseille.

Exposition : Salon de 1859, n°202 du livret.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°380, AUQUIER n°33 , DASSY n°226 , BOUILLON-LANDAIS n°17.

Le tableau montre l'assaut et la prise de Malakoff par les zouaves, sous le commandement du général Mac Mahon. Sur les ruines, au centre, un zouave brandit le drapeau français tandis que, devant lui, Mac Mahon donne ses ordres. Il semble prononcer son mot fameux d'alors : « *J'y suis, j'y reste* ». Cet événement marque la déroute des Russes dans cette guerre qui opposait la France à la Russie.

Le point de départ de la guerre de Crimée était une querelle entre la France

et la Russie concernant la protection des lieux saints. Cette mésalliance se déroula dans un contexte particulièrement tendu, puisqu'à cette période le tsar Nicolas Ier tentait d'imposer sa domination à l'Empire ottoman. L'Angleterre voyait alors d'un mauvais œil cette tentative d'extension de la part de la Russie. Dans le même temps, la France cherchait établir une nouvelle réorganisation de l'ordre européen. Cette manœuvre supposait une alliance avec l'Angleterre. Ce fut chose faite le 27 mars 1854. Les deux pays établirent une alliance pour déclarer la guerre à la Russie.

A bien des égards, la guerre de Crimée fut un tour de force. Jamais, en effet, autant de troupes n'avaient encore été envoyées combattre aussi loin par la voie maritime. Débarqués le 14 septembre 1854 au nord de Sébastopol, les alliés avaient dû tenir le siège devant la ville pendant un an. Finalement, le 8 septembre 1855, après trois jours d'un bombardement intensif, et au cours d'une attaque générale partout repoussée, la tour de Malakoff, verrou du système défensif de la ville, fut enlevée par les zouaves de Mac-Mahon. Le soir même, les Russes évacuèrent la ville, après des mois de guerre qui leur avaient coûté 120 000 victimes, autant que chez les alliés. Le traité de Paris, signé le 30 mars 1856, allait garantir l'intégrité territoriale de l'Empire ottoman, sous la protection des vainqueurs, et marquer la fin de la politique expansionniste des tsars en mer Noire. Pour peindre ce tableau de chevalet, Hippolyte Bellangé s'était sans doute inspiré du tableau monumental d'Adolphe Yvon, *La prise de la Tour de Malakoff*, commandé par Napoléon III en 1856 pour le château de Versailles.



Combat dans les rues de Magenta,

1861

Huile sur toile / H.46 ; L.54

Signé et daté : *hte Bellangé 1861*

Collection particulière.

Exposition : Salon de 1861, n°193 du livret.

Bibliographie : ADELINÉ, n°420.

Le *Combat dans les rues de Magenta*, livré le 4 juin 1859 durant la campagne d'Italie, se termina par une victoire franco-sarde. Ce tableau illustre le moment où une division d'artilleurs et de zouaves, commandée par le général Mellinet, entre dans les rues de Magenta. Hippolyte Bellangé décida d'utiliser dans cette œuvre un cadrage resserré sur l'invasion des soldats dans la ville, différent de la composition pyramidale qu'il avait proposé pour la *Bataille de Solferino*. La scène exalte le courage des soldats prêts à se jeter dans la mêlée du combat. Au premier plan, les cadavres et les blessés jonchent le sol.



Les deux amis,

1862

Huile sur toile / H. 123 ; L. 172,1

National trust from Scotland.Brodick Castle, Garden & Country Park.

Historique : Vendu 10 000 francs au duc de Hamilton. Signé en bas à gauche Photographié par Michelez, timbre sec en b. au c.: Goupil & Cie, Publié par Goupil & Cie le 1er 8bre 1862, Paris London Berlin La Haye, New York, Galerie Photographique.

Exposition : Salon de 1861, n°109 ; Exposition universelle de 1867.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°419.

Les deux Amis fut présenté au Salon de 1861. Il s'agit d'une œuvre qui obtint un succès considérable auprès du public et de la critique. Dans *La Gazette des Beaux-arts* de 1861, Léon Lagrande écrivit : « Les deux Amis de M.Bellangé, furent le plus légitime succès de larmes du Salon de 1861. Le combat est terminé. Une commission funèbre dresse l'état civil. Près d'un monceau de cadavres, elle s'arrête devant les corps de deux jeunes officiers tombés dans les bras l'un de l'autre ; au fond de leurs poches, on a trouvé au bout du ruban rose, doux souvenir d'amour, une lettre, un carnet. Le fourrier enregistre les noms, pendant que le vieil adjudant considère avec émotion le groupe des Deux Amis leurs humbles reliques. Cette émotion gagne bien vite spectateur, tant la scène s'explique d'elle-même et parle aux yeux le langage

du cœur. Heureux homme que M.Bellangé ! Après le bonheur de rencontrer une idée aussi sympathique, il ne pouvait lui en arriver de plus grand que de trouver pour le rendre, une exécution dont l'apparente modestie cache un savoir-faire consommé »⁵⁸¹. Théophile Gauthier, quant à lui, en fit la critique suivante dans l'Abécédaire du Salon de 1861 : « On sait l'habileté spirituelle de M. Hippolyte Bellangé à manœuvrer ses troupes; c'est un des généraux de la peinture de bataille. Il a exposé plusieurs tableaux où l'on retrouve ses qualités ordinaires : Le Combat dans les rues de Magenta; Un carré d'infanterie républicaine repoussant une charge de dragons autrichiens. - L'espace nous manque pour en parler, mais nous dirons quelques mots de la toile intitulée Les Deux Amis, qui est une note nouvelle dans le talent de l'artiste, la note attendrie, la note du cœur : Et tels avaient vécu les deux jeunes amis, Tels on les retrouvait dans le trépas unis. Deux amis, deux frères d'armes ont été tués devant Sébastopol l'un à côté de l'autre. Leurs agonies se sont cherchées et leurs cadavres ont gardé l'attitude de l'embrassement suprême. Ce spectacle touche les soldats chargés d'enterrer les morts. Avant de jeter à la fosse ouverte les corps enlacés étroitement, ils s'arrêtent émus par cette amitié qui survit au trépas, et nous ne jurerions pas qu'une larme ne coule sur la moustache stoïque du capitaine qui inscrit leurs noms dans son carnet funèbre⁵⁸² ».

A la suite de ce Salon et de la présentation de cette œuvre, le peintre reçut le titre d'Officier de la Légion d'honneur. La scène que dépeint Hippolyte Bellangé est issue d'un fait divers puisé dans le journal. En effet, quelques temps auparavant, certaines gazettes avaient couvert le récit de la mort au combat de deux jeunes officiers, dont les corps avaient été retrouvés à quelques pas l'un de l'autre. Le récit semble avoir tellement ému le peintre,

⁵⁸¹LAGRANGE, (Léon), *Gazette des Beaux-arts*, 1861, T.X.

⁵⁸²GAUTHIER, (Théophile), *l'Abécédaire du Salon*, 1861.

qu'il prit la décision de l'élever au rang de fait historique. Dans le livret du Salon, le titre de l'œuvre est accompagné des vers suivants : « La lutte avait cessé : le soleil criméen, Semblait sourire encor de ces feux du matin, Et Russes et Français allaient rendre à la terre, Les martyrs glorieux qu'avait fauchés la guerre, Là, parmi tant de morts, un moment confondus, Gisaient deux nobles corps sur le sol étendus, On vint, on reconnut deux enfants de la France, Moissonnés, tous les deux en pleine adolescence, Hier officiers joyeux, de l'Ecole sortant, Aujourd'hui tous les deux tombés en combattant, Après s'être jurés de s'aimer pour la vie , Ils avaient tout quitter pour servir la patrie. Jeunes, ils avaient eu l'amitié pour berceau ; Braves, ils recherchaient la gloire pour tombeau. Vivre, combattre ensemble et mourir pour la France, avaient été pour eux leur plus chère expérience ; Et tels avaient vécu les deux jeunes amis, Tels on les retrouvait dans le trépas unis ». Ces mots sont issus de la plume d'Eugène Bellangé, le fils du peintre.

L'intérêt de cette œuvre réside dans le fait qu'Hippolyte Bellangé érige en fait historique un simple fait divers militaires, car ce choix iconographique n'est pas sans rappeler le célèbre *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault. En effet, en 1819, ce jeune peintre avait lui aussi fait le choix d'illustrer un fait divers par l'intermédiaire des dimensions et des codes normalement attribués à la peinture d'histoire. Hippolyte Bellangé était un passionné de l'œuvre du célèbre artiste. Il est, de ce fait, légitime de penser que le processus créatif des *Deux Amis* était inspiré de celui du *Radeau de la Méduse*.

Séjour de la Reine Victoria



Arrivée de la Reine Victoria au château d'Eu

1843

Huile sur toile / H.73 ; L.117

Signé et daté : *Hte et Eug. Bellangé. Composé par hte Bellangé*

Collection particulière.

Historique : Acquis par le Duc de Chartres.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°176.



Hippolyte Bellangé, *Arrivée de la Reine Victoria*, huile sur toile (esquisse), Eu, Château d'Eu

Il existe trois variantes du même sujet exécuté par Hippolyte Bellangé. Le premier appartenait au duc de Chartres. Le second, traité en esquisse, que nous pouvons voir ci-dessous, est un effet de soleil couchant. Le troisième enfin, qui est celui présentement catalogué, composé et commencé par Hippolyte Bellangé, fut terminé par son fils Eugène. Nous y voyons le carrosse royal, dans lequel ont pris place, aux côtés de la reine Victoria et du prince Albert, le roi Louis-Philippe, la reine Amélie et des membres de la famille d'Orléans. Il est trainé par six chevaux alezans et se dirige vers la gauche. Précédé d'un piqueur à cheval en livrée rouge et culotte blanche, et entourés d'officiers généraux en grande tenue, le cortège suit une route que jalonnent des fantassins présentant les armes, et traverse une campagne dorée par le soleil. Une foule de curieux font la haie et acclame la famille royale et ses hôtes illustres.



Revue de carabiniers au Château d'Eu,

1843

Aquarelle / H.33 ; L.49

Signé et daté : *hte Bellangé 1843*

Château de Windsor, Collection de S. M. la Reine Elizabeth II.

Historique : Il existe une version à l'huile sur toile, qui semble avoir été acquise par le Comte de Paris au Salon de 1845. L'œuvre a été reproduite en lithographie.

Dans cette aquarelle, nous pouvons voir le prince Albert, en habit de maréchal, accompagné du duc d'Aumale, du duc de Montpensier et du prince Auguste de Saxe-Cobourg-Gotha, en train de passer en revue les troupes armées.



Le Rendez-vous de Chasse - Forêt de Saint-Germain

1855

Aquarelle / H.32,7 ; L.47, 2

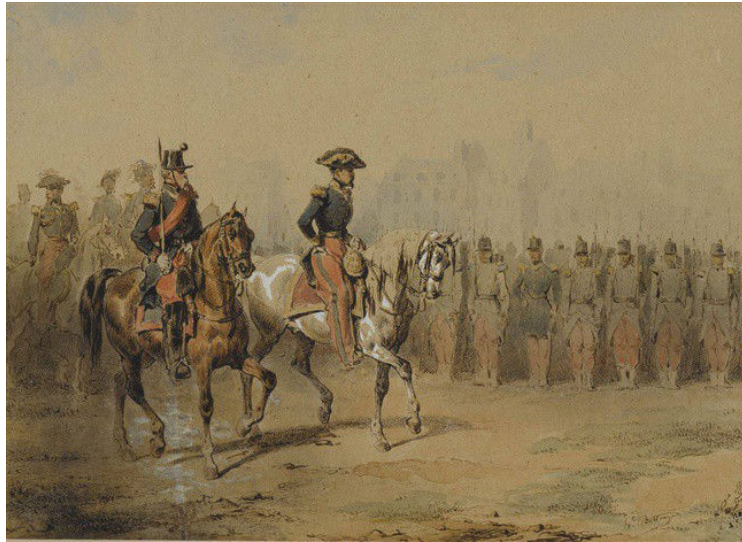
Château de Windsor, Collection de S.M. La Reine Elizabeth II.

Historique : Vendue 1500 francs à la reine d'Angleterre.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°326, *La cour des Stuarts à Saint Germain en Laye au temps de Louis XIV* 1992, p.227.

Dans son journal, la reine Victoria écrivit « nous arrivâmes à la Muette, un petit rendez-vous de chasse composé de quelques pièces qui étaient...toutes aménagées et préparées pour nous recevoir. Le Maréchal Magnan, comte Edgar Ney, M. de Toulangeon, etc., tous en habits de chasseurs, en velours vert foncé avec un gilet rouge et des grandes bottes et un chapeau à cornes, nous ont reçu dans ce pavillon. Il y avait également beaucoup de gens du voisinage. On fit alors avancer les chiens pour nous jouer une fanfare sur les cors de chasse »⁵⁸³.

⁵⁸³ VICTORIA, *Op.cit.*, p.154.



L'Empereur Napoléon III en parade,

Sans date

Mine de plomb et aquarelle / H. 24 ; L. 34,5

Signé : *Hte Bellangé*

Collection particulière.

Épisodes de la Révolution de 1830



Épisode de la Révolution de 1830,

1830

Huile sur toile / H.30 ; L.21

Signé et daté : *Bellangé, 1830*

Collection particulière.

Historique : Don Bernard Franck.

Le sujet du tableau fait explicitement référence aux événements violents qui s'étaient déroulés à Paris au moment de la révolution du mois de juillet 1830, nommé de manière traditionnelle « révolution des Trois Glorieuses ». Les 27, 28 et 29 juillet 1830, durant trois longues journées de combats dans les rues de Paris, le peuple se souleva contre le roi Charles X, alors au pouvoir depuis 1824.

Dans ce tableau de chevalet, Hippolyte Bellangé met en scène le peuple en armes durant la révolution de 1830. De ce fait, cette composition possède un véritable ton social. Au centre de la composition, un ouvrier manufacturier, reconnaissable grâce à son pantalon à ponts, brandit un sabre vers deux soldats de la garde royale. L'un des soldats du roi est déjà à terre, blessé par le révolutionnaire. Derrière lui, des vétérans de la Grande Armée,

reconnaissables grâce à leurs uniformes, prennent une part active dans le combat. Le drapeau bleu, blanc, rouge, symbole de lutte, tenu par un combattant, se déploie et flotte dans la fumée des canons. Historique et politique, l'œuvre d'Hippolyte Bellangé témoigne des derniers sursauts de l'Ancien Régime.



Épisode du 28 juillet 1830, place du châtelet

1830

Aquarelle / H.27,8 ; L.19,0

Signé et daté : *Hte. Bgé/ 28 juillet 1830*

Collection privée.

Les documents d'archives ne permettent pas de savoir si Hippolyte Bellangé avait été acteur ou seulement témoin des journées de juillet 1830. Dans tous le cas, l'événement inspira fortement l'artiste. Il le traita dans une série de tableaux, d'aquarelles et de lithographies.

Dans l'aquarelle présente, Hippolyte Bellangé a su transmettre l'atmosphère houleuse des journées des Trois glorieuses. Le drapeau tricolore fut adopté le 28 juillet 1830. A la suite de cette journée, les manifestants s'étaient amassés au pied de la fontaine du Châtelet dite « fontaine de la Victoire ».



Episode du 28 juillet 1830

1830

Aquarelle / H.26 ; L.22

Signé et daté : *Hte Bellangé 1830*

Collection privée.

Dans cette aquarelle, Hippolyte Bellangé fait à nouveau explicitement référence aux combats de rue du 28 juillet 1830. Au centre de la composition, un groupe d'insurgés en armes fait face aux soldats de la garde royale. L'artiste invite le spectateur à aller au plus près des combats, à plonger au cœur de la barricade et à pénétrer dans l'intimité des combattants. La barricade est stylisée par quelques pavés et planches de bois. Au sein de cette barricade, des hommes issus de diverses origines sociales sont mêlés et luttent ensemble. Un ouvrier manufacturier, reconnaissable grâce à son tablier et à son pantalon à ponts, brandit un pistolet. L'homme est blessé, son bras droit est maintenu par un tissu. A ses côtés, un gamin de Paris recharge un pistolet de cavalerie. Derrière eux, se tiennent un bourgeois ou un citadin à la mode coiffé d'un

chapeau haut-de-forme et un homme du peuple en casquette. Le drapeau bleu, blanc, rouge, tenu par un combattant, symbolise la lutte. Hippolyte Bellangé met en scène le peuple en armes et donne à ses aquarelles un ton social. Il n'hésite pas à rendre visible la violence des combats.

La légende napoléonienne



Mort du Maréchal Lannes,

1829

Huile sur toile

H. 53,5; L.65

Signé et daté *Hte. Bellangé 1829*

Huile sur toile

Saint Petersburg, Musée de l'Hermitage.

Historique : Vendu A.M de Chambure. Acheté en 1858 par Nicholas Ier pour le Novotsarskoselsky Palace. Reçu en 1931 par le musée de l'Hermitage. Archive : Archives de l'Hermitage, inventaire des peintures ayant appartenu à l'Empereur Nicholas Ier, I, 1858 (n°89). Reproduit en gravure. Il existe aussi une aquarelle.

Bibliographie : ADELIN, n°23, Cat. 1958, Vol I, p.357 ; Cat 1976, p. 236. Berezina 1980, pp;23 - 34, cat. 89. ill.

Exposition : Salon de 1831, n°112 du livret.

Ce tableau illustre les liens profonds qui unissaient Napoléon à certains de ses maréchaux. Le maréchal Lannes était un intime de l'Empereur et un des seuls à le tutoyer.

Le 23 mai, à la mi-journée, l'Empereur se vit contraint de se replier sur l'île

de Lobau, au milieu du Danube. Un jour auparavant, les Autrichiens et les Français s'étaient affrontés lors de la bataille d'Essling. Les pertes furent importantes des deux côtés, mais les Français eurent surtout à déplorer la blessure mortelle du maréchal Lannes, dont les deux jambes avaient été emportées par un boulet. Lannes fut transporté sur l'île de Lobau, où il reçut ensuite la visite de l'Empereur. D'après Cadet de Gassicourt, il aurait adressé à Napoléon de vifs reproches sur ses ambitions et sa soif de guerre : « Ton ambition est insatiable, elle te perdra. Tu sacrifies, sans ménagement les hommes qui te servent le mieux ! ». Cependant, de nombreux proches de l'Empereur démentirent ces propos et assurèrent que le maréchal, jusque dans ses derniers moments, continuait à aduler Napoléon. Au cours de sa longue agonie de neuf jours, il aurait dit à Napoléon : « Dans quelques heures, vous aurez perdu votre meilleur ami, l'homme qui vous a le plus aimé⁵⁸⁴ ». Il mourut le 31 mai à cinq heures du matin. Aimé de l'Empereur, Lannes l'était aussi de ses soldats. Les communiqués officiels rapportent que l'Empereur fut profondément affecté par cet événement. Cette toile présente donc un passage douloureux de la vie intime de Napoléon. La toile de Bellangé est centrée sur la douleur de l'Empereur. En 1830, Hippolyte Bellangé reprit cette composition pour illustrer en gravure la mort du maréchal Lannes dans *l'Histoire de Napoléon* par de Norvins.

⁵⁸⁴CASALI, (Dimitri) et CHANTERANNE (David), *Op.cit.*, p.131



Mort du Maréchal Lannes,

1829

Aquarelle

Collection particulière.

Ce dessin est sans doute l'esquisse préparatoire pour le tableau sur le même sujet (voir notice page précédente).



Napoléon debout avec un soldat,

1831

Aquarelle / H. 11,7 ; L. 10

Signé et daté : *Bellangé, 1831*

Brooklyn Museum

Numéro d'inventaire : 29.1411.

Dans l'œuvre d'Hippolyte Bellangé, la figure de Napoléon se décline non seulement dans un registre héroïque, mais également dans un registre familial. L'artiste développe une image populaire et humaine de l'Empereur. Dans cette aquarelle, l'Empereur, en redingote grise, est représenté en train de s'entretenir avec un soldat. Hippolyte Bellangé met en scène l'idée selon laquelle, il existait un lien profond entre l'Empereur et ses soldats. Napoléon n'est plus ce grand héros moderne, que véhiculent les livres d'histoire, mais un militaire parmi les autres, à l'écoute et accessible. Cette iconographie populaire participait à la construction de la légende napoléonienne.



Retour de l'île d'Elbe (journée du 6 mars 1815)

1834

Lithographie chez Gihaut

Paris, Bibliothèque nationale de France.

A la suite du Salon de 1834, Hippolyte Bellangé fut décoré de la croix de chevalier de la Légion d'honneur. Cette distinction lui était décernée par l'administration de Louis-Philippe suite à l'exposition d'un tableau intitulé *Napoléon au retour de l'île d'Elbe*. Cette toile fut acquise par Lord Chesterfield pour 5.500 francs. Elle est sans doute toujours entre les mains de collectionneurs privées, car nous n'avons pas pu la localiser dans une collection publique. Elle fait peut-être toujours partie de la collection Chesterfield. Il est possible de se faire une idée de la composition de cette œuvre grâce à une reproduction lithographique réalisée d'après l'œuvre originale. Cette estampe prouve le réel succès du tableau, puisqu'il était d'usage de demander aux artistes dont les œuvres avaient eu du succès au Salon de les reproduire en gravure. De ce fait, c'est en illustrant l'un des principaux épisodes de la légende napoléonienne que Bellangé atteignit la plus haute récompense. Le succès fait

à cette toile prouve l'attachement du public envers la figure napoléonienne. La composition relate l'une des anecdotes les plus célèbres de l'épopée impériale : le 1er mars 1815, Napoléon débarquait avec neuf-cent hommes à Golfe-Juan. Il venait de s'évader de l'île d'Elbe et tentait de reconquérir le pouvoir en marchant sur Paris. Le 7 mars 1815, à La Mure, se déroula la première rencontre entre les évadés de l'île d'Elbe et l'armée royale de Charles X, dont les soldats de la 5^e ligne avaient pour ordre d'arrêter l'ancien Empereur. Napoléon harangua alors les troupes venues pour l'arrêter : « Soldats du 5^e, je suis votre Empereur, reconnaissez-moi ! S'il est parmi vous un soldat qui veuille tuer son Empereur, il peut le faire, me voilà ». Bellangé reproduit le moment où les soldats sont entre l'hésitation et le ralliement à leur ancien Empereur. Ils avaient hésité mais, au bourdonnement confus, succédèrent les acclamations d'enthousiasme, venus de tous rangs confondus.



Épisode de l'île d'Elbe,

1836

Huile sur toile / H.227 ; L.276

Signé et daté : *hte Bellangé 1836*

Amiens, Musée des Beaux-arts.

Historique : Acquis par le ministre de l'Intérieur.

Bibliographie : ADELIN, 1880, n°57.

L'Épisode de l'île d'Elbe avait été acquis par le ministère de l'Intérieur. Pour représenter cet épisode, Hippolyte Bellangé utilise une composition encore jamais utilisée pour illustrer cet événement. Au centre du tableau, Napoléon Bonaparte est représenté sur un tertre. Les soldats qui l'acclament occupent l'espace sur différents niveaux de la montagne.



Napoléon sur un cheval azelan,

1836

Aquarelle / H. 41,8 ; L. 33, 7

Signé et daté : *hte. Bellangé 1836.*

Londres, Wallace Collection

Numéro d'inventaire : P.671.

Historique : Acquis par Richard Seymour-Conway, 4e Marquis de Hertford à une date inconnue.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°60. DUFFY & HEDLEY 2004, pp.6-7 ; INGAMILLS 1985, pp. 26-27.

Cette superbe aquarelle de Napoléon fut exécutée en 1836. Elle représente l'Empereur à cheval sur un azelan, entouré de son état-major. Au premier plan de l'aquarelle gît un soldat autrichien. L'oeuvre permet de mesurer la violence des combats. L'empereur et son état-major sont représentés au cœur de l'action. Cette aquarelle est entrée dans les collections du Marquis de Hertford à une date inconnue. L'homme était un grand collectionneur de la légende napoléonienne. En 1802, le futur marquis de Hertford était arrivé à Paris avec ses parents. Après leur séparation, il fut élevé par sa mère, la troisième marquise. Il passa donc ses années de jeunesse à Paris, en pleine

effervescence impériale. Durant cette période, la mère du marquis avait entretenu des relations amicales avec quelques officiers de Napoléon, dont le général Jean-Andoche Junot et le maréchal Géraud Duroc. De ce fait, les soldats vêtus de splendides uniformes devaient être une image familière au domicile du jeune et impressionnable marquis. Une fois atteint l'âge adulte, le marquis de Hertford se mit à collectionner des objets et des œuvres en rapport avec la légende napoléonienne. Il s'était principalement concentré sur la peinture, l'aquarelle et les miniatures, mais il constitua aussi une bibliothèque considérable de livres sur les sujets militaires. Après le décès de Napoléon en 1821, le bonapartisme était demeuré une force politique puissante en France et continuait de produire à profusion des images nostalgiques de l'ère napoléonienne. L'Empereur avait soulevé, de son vivant et au-delà, une admiration qui dépassait les frontières françaises. Jusque dans les pays qui avaient été ses ennemis acharnés, il exerçait une irrésistible fascination en raison de l'ampleur de ses exploits militaires et de ses réformes administratives. Ainsi, l'enthousiasme du quatrième marquis pour la légende napoléonienne n'était en rien exceptionnel parmi les collectionneurs de son époque, y compris parmi ceux qui avaient des liens avec l'Angleterre.



Napoléon sur un cheval gris,

1839

Aquarelle et crayon / H.40,0 ; L.28, 5

Signé et daté : *hte. Bellangé 1839.*

Londres, Wallace Collection

Numéro d'inventaire : P.683.

Historique : Acquis par Richard Seymour-Conway, 4e Marquis de Hertford à une date inconnue.

Bibliographie : DUFFY & HEDLEY 2004, pp.6-7 ; INGAMELLS 1985, pp. 26-27.

Cette aquarelle de Napoléon fut exécutée en 1839. Elle représente l'Empereur à cheval, entouré de son état-major. L'empereur est représenté au cœur de l'action en train de scruter l'action des combats. Le Napoléon de Bellangé est toujours représenté dans la même tenue vestimentaire, celle que l'Empereur avait eu le génie rendre immédiatement identifiable, avec son fameux bicorne, son frac, sa redingote, son gilet et ses bottes. L'important pour Bellangé était d'inscrire une présence emblématique et parfaitement reconnaissable. Ainsi, la tenue simple et itérative de l'Empereur tranche et contraste avec les tenues diversifiées et étincelantes de ses soldats de la Grande Armée.

Face à cette diversité, sa sobre tenue incarne, à elle seule, sa reconnaissance envers cette armée. Que Napoléon soit en redingote grise sur un cheval dans l'aquarelle *Napoléon Ier sur un cheval gris*, ou qu'il salue en habit de grenadier dans une autre aquarelle intitulée *Napoléon sauvant des blessés*, la figure du grand homme reste parfaitement identifiable. Cette aquarelle est à mettre en rapport avec une autre aquarelle intitulée *Napoléon sur un cheval azélan*.



Napoléon à Somo Sierra,

1840

Huile sur toile / H.60 ; L.73 cm

Signé et daté : *H.Bellangé 1840*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ, n°93.



*D'après Hippolyte Bellangé,
Napoléon appuyant sa lorgnette sur l'épaule d'un guide,
1839*

Aquarelle

Collection particulière.

Il s'agit sans doute de la reproduction de l'aquarelle d'Hippolyte Bellangé mentionnée sous le numéro 85 dans l'ouvrage de Jules Adeline, avec pour titre : « Napoléon appuyant sa lorgnette sur l'épaule d'un guide ».



Napoléon à cheval sauvant des blessés,

1840

Aquarelle et gouache avec pinceau / H. 170 ; L. 131

Signé et daté : *hte. Bellangé, 1841*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°96.



Napoléon au bivouac (effet de nuit),

1840

H.40 ; L.33

Aquarelle

Signé et daté : *H.Bellangé 1840*

Collection particulière.

Bibliographie: ADELINE, n°91.



Nicolas-Toussaint Charlet, *Napoléon au bivouac*,
1822, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Dans cette aquarelle, Hippolyte Bellangé donne à voir l'image d'un Napoléon songeur. Cette représentation offre l'image d'un héros constamment absorbé par ses réflexions. Il incarne l'homme qui pense, prévoit et imagine l'avenir de la France. Le héros de Bellangé se dresse au côté de ses soldats, la figure nimbée dans une aura de lumière, le regard fixe, la main dans le gilet. Cette posture traduit la force et l'intensité de la réflexion. De quel modèle cette aquarelle est-elle inspirée ? Pour créer cette image, Hippolyte Bellangé s'était sans doute imprégné du *Napoléon au bivouac* de Charlet. En effet, le cadrage et la représentation du héros offrent de nombreuses similitudes avec cette œuvre. Les deux images ont pour point commun de vouloir illustrer le caractère pensif du modèle. Le héros de Charlet se dresse à côté d'un arbre pluri-centenaire, face à un feu vacillant, le regard fixé sur un ailleurs. L'arbre dans ses torsions et sa vitalité semble accompagner les tensions et réflexions intérieures du héros, tandis que les bras croisés et serrés traduisent la force et l'intensité de sa réflexion et de sa détermination.



Napoléon à Wagram,

1841

Huile sur toile / H.57 ; L.72

Signé : *Hte Bellangé, 1841,*

Collection privée.

Historique : Acquis par Bulla et Delarue et gravé par Jazet et Rollet.

Exposition : Salon de 1842, n°75 du livret du Salon

Bibliographie : ADELIN 1880, n°110, MARTIN 2006, p.64.

Napoléon bivouaquait à un kilomètre au nord-est du village de Raasdorf, entouré de sa garde, dans la nuit du 5 au 6 juillet. A l'aube, monté sur un cheval blanc persan d'une éclatante blancheur, il parcourut la ligne de bataille de l'aile droite, où Davout était violemment attaqué par le prince de Rosemberg jusqu'au bord du Danube, où Masséna avait dû abandonner Essling. Lors de cette bataille, Napoléon se tenait comme, à son habitude, au milieu de ses hommes. Néanmoins, il montait fréquemment à cheval pour galoper d'un point à un autre de la ligne des combats. Hippolyte Bellangé le représente ici dans un tableau dépouillé, en train de scruter le champ de bataille de Wagram, au

milieu des boulets qui s'écrasent autour de lui. L'Empereur observe l'effet des tirs massifs de ses cent deux pièces d'artillerie avec sa lorgnette. Il va lui falloir aller vite pour improviser une nouvelle tactique, afin de contrecarrer l'offensive de l'archiduc Charles. L'arrière-plan de la toile est occupé par la représentation d'une charge de cavalerie, que l'Empereur avait envoyé dans le centre autrichien.



Bataille d'Eylau,

Vers 1844 ?

Aquarelle / H.22 ; L.19

Signée : *Hte Bellangé*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°143 ou n°196 ?

S'agit-il là de la *Bataille d'Eylau* exposée par Bellangé au Salon de 1844 ? Rien ne permet de l'affirmer. Cette aquarelle s'inspire du tableau *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* d'Antoine-Jean Gros. Cette œuvre pourrait être le résultat d'une commande d'un particulier soucieux de posséder une réplique à taille humaine de ce fameux tableau de l'épopée napoléonienne. Hippolyte Bellangé a resserré sa composition sur la figure de l'Empereur. Cependant, la composition suit celle de Gros, qui s'organise en trois bandeaux horizontaux : la bataille en haut, l'état-major au centre, et les blessés en bas. Parmi les membres de l'état-major, nous reconnaissons le mamelouk Roustam grâce à son turban, mais aussi le chirurgien Percy et Larrey. Dans le tableau

de Gros, un blessé se penche aux pieds de l'Empereur. Dans l'aquarelle de Bellangé, cette figure a été supprimée, sans doute pour ne rien masquer de la figure de Napoléon Bonaparte. Il en fait le vrai protagoniste de cette vibrante aquarelle.



Cambronne à Waterloo,

1845

Aquarelle

H.10 ; L.13

Signé et daté : *hte. Bellangé 1845*

Londres, The Wallace Collection.

Historique : Acquis par Richard Seymour Conway, 4ème Marquis de Hertford.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°161, DUFFY and HEDLEY 2004, p. 8, INGAMELLS 1985, p. 31.



La veille de la bataille de la Moskowa, Napoléon recevant le portrait du Roi de Rome,

1846

Huile sur toile

œuvre perdue

Exposition : Salon des Artistes, n°108

Bibliographie : ADELIN 1880, n°171

Au Salon de 1846, Hippolyte Bellangé s'illustra avec cette huile sur toile. L'œuvre n'a pu être localisée, cependant la composition est connue grâce à sa reproduction en lithographie.

L'œuvre dépeint une anecdote de la légende napoléonienne : à la veille de la bataille de la Moskowa, l'Empereur avait reçu un portrait de son fils. La scène est étagée de la manière suivante : au premier plan, sur une chaise boiteuse, a été placé le portrait du très jeune roi de Rome. De vieux soldats balafrés semblent s'approcher timidement pour se masser autour du portrait, en formant un cercle respectueux. Au second plan, l'Empereur est représenté debout devant sa tente, entouré de son état-major.



Napoléon et un officier,

1846

Aquarelle

Collection particulière.

Dans de cette aquarelle, nous pouvons d'admirer le dessin des chevaux, peints dans toute leur stature et leur nervosité. L'artiste s'était-il inspiré, pour dessiner ces deux chevaux azelans des chevaux d'Horace Vernet, dont les dessins sont très similaires ?



Les renseignements

Aquarelle

1847

Collection particulière.

Deux généraux donnent ici les derniers renseignements du combat à l'Empereur. Hippolyte Bellangé plonge, à sa manière, son spectateur dans les coulisses d'une bataille. Le visage rond et plein de Napoléon indique que la scène se situe après son sacre de ce dernier. Avec ses aquarelles, Hippolyte Bellangé participe aux grandes étapes de l'iconographie impériale, telles que les avaient définies David, Gros, Gérard et Girodet. Celle-ci part du profil jeune et émacié du général Bonaparte des campagnes d'Italie et d'Égypte, en passant par le profil à l'antique du Premier Consul, pour aboutir au visage rond et plein de l'Empereur Napoléon 1^{er}



La veuve du soldat,

1847

Huile sur toile / H. 54,6 ; L. 64,8,

Saint-Petersbourg, musée de l'Hermitage

Bibliographie : ADELIN 1880, n°203.



Napoléon (effet de soleil couchant),

vers 1856

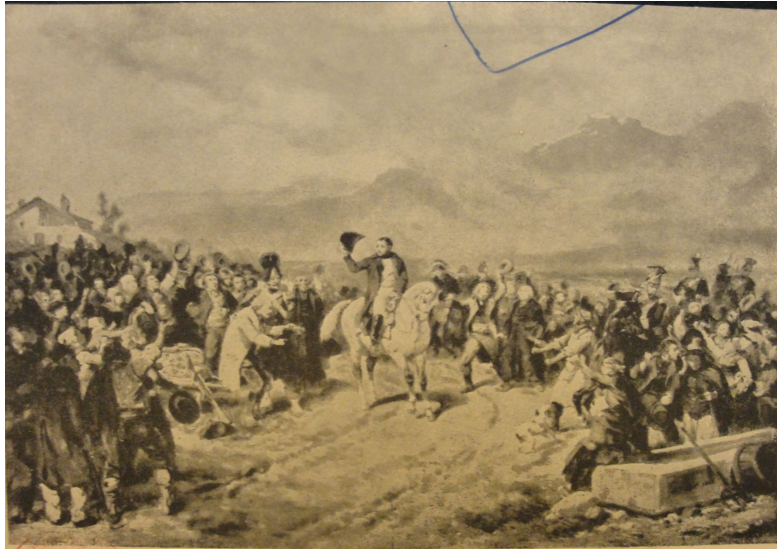
Huile sur toile / H.25 ; L.33

Signé : *hte bellangé*

Buenos aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

Historique : Donation de Maria Godoy de Cobo en 1939.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°331.



Episode du retour de l'île d'Elbe (mars 1815),

1863

Huile sur toile / H.65 ; L. 81

Signé et daté : *Bellangé, 1863*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°460.

Exposition : Salon de 1864, n°124. Du livret.

La composition relate l'une des anecdotes les plus célèbres de l'épopée impériale : le 1er mars 1815, Napoléon débarquait avec neuf-cent hommes à Golfe-Juan. Il venait de s'évader de l'île d'Elbe et allait tenter de reconquérir le pouvoir en marchant sur Paris. Tout au long du chemin qui le menait vers la capitale, l'Empereur reçut les acclamations de la population et les ralliements successifs des régiments de l'armée royale.

L'armée en campagne



Chasseurs à cheval devant la garde impériale,

1821

Aquarelle

Montpellier, Musée Fabre.

Chasseurs à cheval devant la garde impériale est une des œuvres les plus anciennes conservées par le musée Fabre à Montpellier. L'œuvre est datée de 1821 et n'est pas mentionnée dans le catalogue de Jules Adeline, celui-ci débutant en 1822. La composition manque de fermeté et les proportions ne sont pas toujours bien respectées.



Une halte de soldats français

1821

Huile sur toile / H.38 ; L.46

Signé et daté : *hte Bellangé, 1821*

Châteauroux, Musée Bertrand

Numéro d'inventaire : D 4383-1.

Historique : Collection Charles Viguier ; Paris, galerie Georges Petit, Commissaire-priseur Baudoin, expert Petit, le 27 mai 1920, n° 2, repr. ("Le Repos pendant la bataille", adjugé 7 040 F avec son pendant le MNR 660 "au vendeur"). Le tableau est saisi le 6 novembre 1942 par la Möbel Aktion-Bilder (MA-B 454), transféré à l'ERR au Jeu de Paume puis envoyé à Nikolsburg le 15 novembre 1943 et mis à l'abri à Alt Aussee (numéro 860/1). Il est enregistré le 4 septembre 1945 au Central Collecting Point de Munich sous le n° 1056/1 et sort pour Paris le 30 janvier 1946. Le tableau est attribué au musée du Louvre par l'Office des Biens et Intérêts Privés lors de la Commission de choix des œuvres de la récupération artistique du 29 mai 1951. Il est transféré à titre de dépôt au Mobilier national par arrêté du ministère d'État aux Affaires culturelles du 29 août 1959, jusqu' au 14 février 1967. Il est ensuite déposé au musée de l'hôtel Bertrand à Châteauroux par arrêté du ministère d'Etat des Affaires culturelles du 19 avril 1968 ; il est envoyé au musée Bertrand le 16 juin 1969 et enregistré sous le n° de dépôt D 4383-1.

Exposition : Salon de 1822, n°59

Bibliographie : ADELIN 1880, n°1, p.100.

Cette œuvre fut peut-être présentée au Salon de 1822. Il s'agissait de la première participation du peintre au Salon de Paris. La toile présente un groupe de grenadiers, assis au pied d'un arbre brisé, écoutant les propos d'un sergent debout devant eux et dont les gestes miment ceux d'un orateur. A gauche, sur un tertre, se tient debout le célèbre homme à la redingote grise, accompagné de deux officiers généraux. A notre connaissance, il s'agit d'une des premières représentations de Napoléon Bonaparte par Bellangé. Au fond, dans la plaine, des troupes sont au repos. En pleine période monarchique, l'artiste avait réussi à traiter avec subtilité un sujet napoléonien.



Le cuirassier blessé,

1822

Aquarelle / H.17 ; L.13

Signée et datée : *hte Bellangé 1822*

Montpellier, Musée Fabre.

Historique : Leg Antoine Valedéau 1836.



Brigade française arrivant en Belgique,

1833

Aquarelle gouachée encre brune sur trait de crayon noir / H.33.2 ; L. 46

Signé et daté : *hte. Bellangé 1833*

Londres, Wallace collection

Numéro d'inventaire : P.720.

Exposition : Salon de 1834, n°98 du livret.

Bibliographie : ADELIN 1880, n° 37.

Cette œuvre est-elle une allusion au siège de la citadelle d'Anvers ? Les bâtiments, le beffroi et la date d'exécution de cette pièce vont dans le sens de cette hypothèse. Le siège de la citadelle d'Anvers eut lieu du 15 novembre au 23 décembre 1832, et faisait suite à la campagne des Dix-Jours. Or nous savons que, fin 1832, Hippolyte Bellangé était en voyage avec son ami, le général Alexandre de Rigny, afin d'observer ce siège militaire. Cette affirmation peut être faite grâce à la retranscription d'une lettre d'Auguste Raffet adressée à Henri Béraldi dans l'ouvrage de Pierre Ladoue, *Un peintre de l'épopée française, Raffet*. Raffet y mentionne en effet que son père avait assisté au siège d'Anvers « avec Charlet, Bellangé et Eugène Lami ». Pour un passionné de manœuvres militaires comme qu'Hippolyte Bellangé, cet événement de

l'histoire de la Belgique était une occasion unique d'étude, car la France n'était plus le terrain de campagnes militaires depuis la fin de l'Empire.



Commandant républicain,

1834

Aquarelle rehaussée de pastel / H.31.5 ; L.42

Signé : *Bellangé, 1834*

Collection particulière

Historique : Acquisition récente (Mercier & Cie-Lille), portant au verso une étiquette de la Maison "SUSSE Frères". Cette étiquette a été soigneusement préservée lors d'une mise sous cadre par un encadreur de Roubaix (Nord).



Officier de la garde,

1835

Huile sur toile

Signé et daté : *Hte Bellangé, 1835*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°44 ?



Théodore Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant,*
1812, Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

S'agit-il ici de l'*Officier de la garde* figurant dans l'ouvrage de Jules Adeline sous le numéro 44 ? Rien ne permet de l'affirmer, bien que la date de 1835, qui figure sur l'huile sur toile, rende cette hypothèse envisageable. Si cette dernière est confirmée, cette œuvre aurait donc appartenu à un certain M. Demuis. Comment ne pas penser au célèbre *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* de Théodore Géricault en analysant ce tableau ? Hippolyte Bellangé s'était certainement inspiré de l'œuvre du maître pour créer cette composition. Si l'expression du personnage de Bellangé est moins poignante que celle de Géricault, il demeure qu'en peignant ce soldat, l'artiste livre une version subjective du récit. L'enjeu pour Bellangé n'était pas de représenter une bataille précise, mais d'en livrer une vision symbolique. Le militaire, véritable héros du combat, résume à lui seul l'ensemble d'une bataille. Par le choix du costume, Hippolyte Bellangé illustre un véritable sujet moderne.



La Vivandière (toast à la victoire),

vers 1835

Huile sur toile / H. 38,5 ; L. 46, 3

Signé et daté : *hte Bellangé, 1835*

Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottant.

Historique : Achat fait par Mme Kowalski-Ferraris. Acquis par Paul Marmottant. Legs par Paul Marmottant à la bibliothèque Marmottant en 1932.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°46.

Hippolyte Bellangé était non seulement le peintre du soldat, mais il était aussi celui des femmes et des enfants qui suivent l'armée en campagne. Dans cette scène, une vivandière verse à boire à deux soldats pour fêter une victoire toute récente, comme semble l'indiquer le fond de la toile.



Porte drapeau Républicain,

1836

Huile sur toile / H.35 ; L.27

Signé et daté : *H.Bellangé, 1836*

Chantilly, Musée Condée.

Historique : Acheté par le duc de Montpensier au Salon de 1836. Acheté par le duc d'Aumale en 1896.

Exposition : Salon de 1836, n°110 du livret.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°54, Cat.GRUYER 1899, n°463.



Au camp de Compiègne,

Entre 1836 et 1841

Aquarelle / H.11.2 ; L.19.5

Signé : *Au camps de compiègne hte Bgé*

Collection particulière.

Cette aquarelle laisse penser qu'Hippolyte Bellangé avait dû se rendre au camp de Compiègne pour étudier les manœuvres militaires. Cette technique d'étude d'après le réel lui permet de retranscrire de la manière la plus fidèle possible les différentes opérations militaires.



© The Wallace Collection

Le passage du gué,

vers 1837

Huile sur toile / H.53; L.64

Signé et daté : *hte Bellangé*

Londres, The Wallace Collection.

Historique : Acquis par la Société des Amis des Arts de Rouen au Salon de 1837. Reproduit en gravure.

Acquis par Richard Seymour Conway, 4ème Marquis de Hertford.

Exposition : Probablement exposé au Salon de 1837 sous le n°80 du livret.

Bibliographie : ADELIN, 1880, n°63, Duffly and Jo, 2004, p. 5, Ingamells, 1985, pp. 23-24.

Le passage du gué fut probablement exposé au Salon de 1837. Les soldats sont des grenadiers de la ligne, reconnaissables grâce à leurs uniformes. Le personnage féminin est une cantinière, identifiable grâce à ses ustensiles et à son tonnelet contenant de l'eau-de-vie. Cette toile illustre le quotidien des soldats en campagne. Nous serions tentés de croire qu'en temps de guerre, les soldats se déplaçaient seuls. Or, il n'en est rien, les hommes de l'armée ne se déplaçaient jamais individuellement. Les cantinières et les vivandières étaient, quant à elles, au cœur de l'action militaire. Ces femmes

étaient le plus souvent au centre de l'action ou immédiatement derrière la ligne. Des enfants sont également présents au sein de cette composition. Il s'avère qu'au XIX^e siècle, tout comme les femmes, les enfants étaient particulièrement présents dans l'armée. Cette tendance résultait à la fois de la présence parfois tolérée des épouses de soldats, et de l'idée d'élever des enfants pour l'armée. Les tableaux de Bellangé, mais aussi ceux de Watteau, de Parocel et de Vernet, montrent, quand ils traitent des haltes de troupes, ces enfants accrochés aux jupes de leurs mères. A cette période, les enfants vivant dans l'armée, appelés « enfants du corps », faisaient l'objet d'une véritable « adoption » de la part des autres soldats de la compagnie.



Passage d'un gué en Afrique,

1843

Aquarelle / H.31 ; L.33

Signé et daté : *hte Bellangé 1843*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°132



La dépêche,

1845

Huile sur toile / H.37 ; L.45

Signé et daté : *hte Bellangé.1845,*

Londres, Wallace Collection.

Historique : Acquis par Richard Seymour-Conway, 4ème Marquis d'Hertford le 30 April 1845.

Bibliographie : Duffy and Hedley 2004, p. 6, Ingamells, 1985, p. 24.

Il s'agit d'une scène de genre militaire, à la Taunay ou à la Swebach, héritage lointain des « Campements » de Woowermans. Depuis le début de sa carrière, Bellangé avait multiplié ces anecdotes tirées de la vie des camps.



Lancier polonais blessé,

1847

Aquarelle / H. 16,5 ; L.18

Collection particulière.

Bibliographie: ADELINÉ 1880, n°201.



Le fils de la vivandière,

1849

Huile sur toile / H. 24,5 x L. 32 cm

Signé et daté : *Hte Bellangé, 1849,*

Collection particulière.

Bibliographie : WEY 1867, n° 109 ; ADELIN 1880, n°217.

Cette poignante huile sur toile illustre la violence et les malheurs des champs de batailles des guerres de la période napoléonienne. Le dessin est d'une exécution soignée et d'une grande expressivité. Cela est traduit notamment par les visages du soldat, de la femme et de l'enfant. La vivandière tente de mettre le soldat blessé à la jambe à l'abri des combats. L'homme se déplace grâce au soutien de la femme. Le premier plan est jonché de cadavres. Une atmosphère dramatique se détache de cette scène. Les personnages de la vivandière et de l'enfant de la troupe apparaissent fréquemment dans la production de l'artiste. Cette œuvre est à mettre en rapport avec une autre scène du même type : la *Vivandière près du cadavre d'un cuirassier*.



Le retour du soldat,

1851

Aquarelle et pinceau / H.19 ; L.15

Signé et daté : *hte Bellangé 1851*

Baltimore, The Walters Art Museum.

Historique : William T. Walters, Baltimore [date and mode of acquisition unknown]; Henry Walters, Baltimore, 1894, by inheritance; Walters Art Museum, 1931, by bequest.

Exposition : A Supple Brush: The Flowering of Continental Watercolors. The Walters Art Gallery, Baltimore. 1979. A Connoisseur's Portfolio: Nineteenth-century Drawings and Watercolors in the Walters Art Gallery. The Walters Art Gallery, Baltimore. 1983. The Essence of Line: French Drawings from Ingres to Degas. The Walters Art Museum, Baltimore; Baltimore Museum of Art, Baltimore; Birmingham Museum of Art, Birmingham; Tacoma Art Museum, Tacoma. 2005-2006.



Grenadier de la garde au repos,

1852

Huile sur toile / H.45 ; L.37

Signé et daté : *hte Bellangé. 1852*

Londres, The Wallace Collection.

Historique : Probablement acquis par Richard Seymour-Conway, 4ème marquis d'Hertford en 1852.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°267, Duffy and Hedley 2004, p. 5, Ingamells 1985, p. 24.

Nous trouvons à plusieurs reprises, dans le livre de Jules Adeline, la mention de tableaux intitulés : *Grenadier de la garde*. En 1852, le marquis d'Hertford acheta ce *Grenadier de la garde*. A travers ce portrait d'un soldat anonyme, Hippolyte Bellangé fixe la stature du soldat de la Grande Armée. L'homme est représenté de trois quart dos, en poste d'observation. La connaissance de Bellangé en matière d'uniformes est complète et les détails sont reproduits avec exactitude. Sa passion pour les uniformes militaires est ici visible. Le soldat est représenté dans l'environnement des campagnes militaires. De ce fait, à l'arrière plan, il est possible de distinguer un bivouac, tandis qu'à la droite du soldat se détache une figure. Il s'agit de la silhouette

de l'Empereur, reconnaissable à sa redingote et à son fameux bicorne. Napoléon est représenté accompagné de trois officiers généraux. Pour finir, dans le fond de la toile, le drapeau tricolore flotte fièrement sous un ciel menaçant. La composition de cette huile sur toile est à rapprocher de certains portraits de gardes de Charlet et de Vernet. En particulier le *Grenadier de la garde sur l'île d'Elbe* d'Horace Vernet, un tableau exécuté entre 1818 et 1820. En 1852, ce tableau faisait déjà partie des collections du Marquis d'Hertford. En tant que collectionneur de la légende napoléonienne, le marquis avait pu souhaiter la réalisation d'un pendant à son *Grenadier de la garde sur l'île d'Elbe* d'Horace Vernet.



Le défilé après la victoire,

1852

Huile sur toile / H.73 ; L.59

Signé et daté : *hte Bellangé 1852,*

Collection particulière.

Exposition : Salon de 1853, n°66 du livret.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°279.



Voltigeur blessé,

1853

Aquarelle / H.23 ; L.16

Signé : *Hte Bgé, 1853*

Collection particulière.

Historique : Acheté par M. Gihaut en 1853.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°291.



Soldat avec un chien,

1853

Aquarelle

Cleveland Museum.



Le Clairon (Crimée),

1855

Huile sur panneau / H.22 ; L.16,5

Signé et daté : *H.Bellangé, 1855*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°324.



*Un service de tranchée (Crimée) - Officier français allumant son cigare
à la pipe d'un troupier,*

1856

Huile sur toile / H.53 ; L. 40

Signé et daté : *hte Bellangé 1856*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°329.



Autour du drapeau, (Épisode de Waterloo),

1856

Aquarelle

Signé : *hte Bellangé*

Collection particulière.

Historique : Ancienne collection d'Eugène Bellangé.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°332.



Zouaves embusqués,

1858,

Huile sur panneau d'acajou,

Signé et daté : *hte Bellangé 1858,*

Collection particulière.

Historique : Acquis par M. Lozouet.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°359.



Sentinelle en Crimée (effet de neige),

1858

Aquarelle, plume, encre brune et gouache / H.20 ; L.16

Dijon, Musée des Beaux-arts.



Le salut d'adieux,

1859

Aquarelle / H.19 ; L.22

Signé et daté : *hte Bellangé.1859*

Londres, the Wallace Collection.

Historique : Probablement acquis par Richard Seymour-Conway, 4ème Marquis de Hertford.

Bibliographie : Duffy and Hedley 2004, p. 6, Ingamells 1985, p. 26.



Le grognard au tambour,

1860

Huile sur toile / H. 26 .L. 20

Signé et daté : *Bellangé, 1860.*

Collection particulière.



La Vivandière près d'un cadavre de cuirassier,

1862

Aquarelle / H.22 ; L.30

Collection particulière.

Historique : Vendue 800 fr à M.Plisson.

Bibliographie : ADELINÉ, 1880, n°441, p.147.

Exposition : Exposition posthume Hippolyte Bellangé, Paris, 1867.

Cette aquarelle poignante fut exécutée en 1862, à une période où Hippolyte Bellangé, après avoir en représenté une majorité de scènes issues du Second Empire, revenait à sa passion pour la légende napoléonienne pour la quinzaine d'années qui allait suivre. Jules Adeline indique, dans son ouvrage consacré à Bellangé, que l'œuvre décrite comme *Vivandière près du cadavre d'un cuirassier*, avait été vendue 800 francs à un certain M. Plisson. Cette figurait à l'exposition posthume des œuvres de Bellangé à l'Ecole des Beaux-arts de février 1867, sous le titre *la Vivandière de Wagram*, et fut reproduite dans le n°25 de la Presse Illustrée du 26 avril 1868. Le dessin est d'une exécution très soignée, notamment pour les visages du soldat et de la femme, tous deux très expressifs. La détresse dans le regard de la vivandière, la crispation de son visage et de sa main, laissent supposer que le cuirassier est

probablement son mari. L'homme, le teint blême, est pleine agonie. Ses yeux, à peine entrouverts, tentent de rencontrer une dernière fois ceux de sa femme. Dans l'horizon crépusculaire, se détachent à gauche les silhouettes de deux cavaliers déjà préoccupés par l'avenir et la suite des combats. Dans un contexte très différent, l'ambiance rappelle, par certains aspects plutôt crus, celle de la lithographie de Daumier sur le massacre de la rue Transnonin. Le cuirassier est un brigadier. La vivandière porte sur son épaule le traditionnel tonnelet rempli d'alcool, d'une contenance d'environ 1,5 à 2 litres, avec son petit robinet peint en bleu, blanc, rouge.

Comme le faisaient parfois les vivandières, elle a revêtu dans cette scène une pelisse de hussard. Le personnage de la vivandière apparaît fréquemment dans les œuvres de Bellangé, comme par exemple dans *La veuve du soldat* de 1847, tableau aujourd'hui conservé au musée de l'Hermitage de Saint-Petersbourg. L'ambiance de ces tableaux était volontiers « troupière », plutôt joyeuse et souvent anecdotique, à l'opposé de l'atmosphère tragique de cette composition.



Vieux soldat d'infanterie,

1862

Aquarelle et crayon / H.15 ; L.10

Signé et daté : *hte Bellangé 1862*

Baltimore, The Walters Art Museum.

Historique : William T. Walters, Baltimore [date and mode of acquisition unknown]; Henry Walters, Baltimore, 1894, by inheritance; Walters Art Museum, 1931, by bequest.

Expositions : War à la Mode: Military Painting from the Forbes Collection. The Walters Art Gallery, Baltimore. 1977, The Essence of Line: French Drawings from Ingres to Degas. The Walters Art Museum, Baltimore; Baltimore Museum of Art, Baltimore; Birmingham Museum of Art, Birmingham; Tacoma Art Museum, Tacoma. 2005-2006.



La Bonne Nouvelle-La Mauvaise Nouvelle,

1864

Huile sur toile

Signé : *hte Bellangé*

Collection particulière.

Historique : Deux pendants à M.Weyl acquis en 1864.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°466-467.



Scène de bataille,

s.d.

Huile sur toile / H.38 ; L.43

Chicago, Art Institute of Chicago

Historique : George F. Harding Collection, 1990.559

L'armée en permission



Le soldat et la marchande de marrons

1821

Aquarelle rehaussée de gouache

Signé et daté : *hte Bellangé, 1821*

Rouen, musée des Beaux-arts.

Historique : Don de la galerie Laura Pecheur, 2010.

Le soldat et la marchande de marrons est une aquarelle qui fut offerte par la galerie Laura Pecheur à Paris. Elle est l'une des plus anciennes œuvres d'Hippolyte Bellangé conservées par le musée des Beaux-arts de Rouen. L'œuvre est datée de 1821 et n'est pas mentionnée dans le catalogue de Jules Adeline. Cette aquarelle permet de constater que, dès le début de sa carrière Hippolyte Bellangé, concevait ses feuilles à l'aquarelle comme des œuvres à part entière. La représentation s'inscrit dans un registre de représentation des sujet militaires, d'une veine souvent caustique. Ce type d'œuvres permit à l'artiste de se faire connaître du public avant même de rencontrer ses premiers succès en peinture, à une époque où il faisait aussi ses débuts dans le domaine de la lithographie. Il était alors stimulé par la vogue fulgurante de l'aquarelle qui, sous l'impulsion de Bonington, s'emparait du public.



Relais de diligence,

1824

Aquarelle sur crayon noir / H. 21; L. 26,1

Signée et daté : *hte. Bellangé, 1824*

Collection privée.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°7.

Exposition : Salon de 1824, n°86.



Horace Vernet, *Halte de soldats*, huile sur toile, s.d., Paris, Collection particulière

S'agit-il là du *Relais de diligence* exposé par Bellangé au Salon de 1824 ? Rien ne permet de l'affirmer bien que la date de 1824, qui figure sur l'aquarelle, rende l'hypothèse chose plausible. Hippolyte Bellangé illustre à nouveau une scène de genre militaire. Le cadre de la composition est formé par le mur de l'auberge et un fragment de paysage. Les deux chevaux sont dessinés avec beaucoup d'assurance et de justesse. Avec cette aquarelle, Hippolyte Bellangé se rapproche du style d'Horace Vernet. Cette image est à mettre en rapport avec le tableau *Une halte de soldats* de Vernet.



Le Vétéran et les enfants,

1828

Aquarelle / H.16 ; L19

Signé et daté : *hte Bellangé, 1828*

Collection particulière.



L'amant pressant,

1829

Aquarelle / H.7,3 ; L.6,4

Signé et daté : *hte. Bellangé 1829*

Londres, Wallace Collection.

Historique : Probablement vendu à Benjamin Delessert, le 29 mars 1852 à Paris, n°. 623; Puis vendu à Richard Seymour-Conway, 4^e Marquis de Hertford à une date inconnue.

Bibliographie : DUFFY and HEDLEY 2004, p. 8, INGAMELLS, 1985, p. 31.

Cette aquarelle représente une scène grivoise. Un garde d'infanterie se montre d'humeur très « entreprenante » avec une jeune paysanne. Avec cette œuvre, Hippolyte Bellangé se place dans le registre de la vie quotidienne et de la plaisanterie militaire douteuse. Notons que cette aquarelle fait partie de la collection du Marquis de Hertford. Collectionneur de la période napoléonienne, le quatrième marquis avait concentré toute son attention sur la peinture, l'aquarelle et les miniatures à sujets militaires. Compte tenu de la préférence du marquis pour les peintures dites « plaisantes », il n'est pas surprenant que la plupart des tableaux napoléoniens qu'il possédait fussent

surtout des illustrations de faits quotidiens, d'activités familiales et de scènes solennelles concernant Napoléon ou ses soldats, plutôt que des représentations de la guerre à proprement parler.



Les adieux du hussard

1829

Signé et daté : *hte. Bellangé 1829*

Londres, Wallace Collection.

Historique : Probablement vendu à Benjamin Delessert, le 29 mars 1852 à Paris ; puis vendu à Richard Seymour-Conway, 4^e Marquis de Hertford à une date inconnue.

Bibliographie : DUFFY and HEDLEY 2004, p. 8, INGAMELLS, 1985, p. 31.



Au grenadier Galen,

1829

Aquarelle

Signé et daté : *he Bellangé, 1829*

Bruxelles, Archives du Palais Royal.



La main chaude,

1831

Huile sur toile / H : 90,5 ; L : 117

Collection particulière.

Exposition : Salon de 1831, n°110.

« M. Bellangé n'est pas moins spirituel, et il est bien plus peintre. Vous verrez de lui un tableau très - agréable dont le sujet est la Main chaude. Il y a huit figures, différentes d'âges et de caractères, qui sont toutes bien rendues. La scène se passe dans un village. Le Passage du bac, où est un Tancrède de la vieille garde impériale qui dit dans sa langue énergique que la patrie est chère à tout bon Normand, vous sera également agréable. L'autre tableau est plus capital. Celui-ci a une poésie dont le premier manque un peu. Je ne vous parle pas d'un tableau militaire de M. Bellangé »⁵⁸⁵.

⁵⁸⁵ JAL, (Auguste), *Salon de 1831*, Paris, Denain, p.84.



Un grenadier de la garde,

1830

Aquarelle / H. 16 ; L. 13

Signé et daté : *hte Bellangé. 1830,*

Londres, the Wallace Collection.

Historique : Probablement acquis par Richard Seymour Conway, 4ème marquis de Hertford.

Bibliographie : DUFFY and HEDLEY 2004, p. 8, INGAMELLS 1985, p. 30.



Retour au village,

1834

Aquarelle / H.40; L.30

Signé et daté : *hte Bellangé 1834*

Collection particulière.

Exposition : Salon des Artistes, n°95 ?

Bibliographie : ADELIN 1880, n°38 ?



Sapeur amusant deux enfants en tirant les ficelles d'un polichinelle,

1835

Huile sur toile / H.19.5 ; L.24.5

Signé et daté : *hte Bellangé, 1835,*

Dijon, Musée Magnin.

Historique : Ancienne appartenance Maurice Magnin. Don au musée Magnin en 1938.

Bibliographie : J. Magnin, Musée Magnin. Peintures et dessins de l'école française, Dijon, 1938 (n° 33) ; I. Julia et J. Lacambre, dans cat. exp. Les années romantiques, Nantes, Paris, Plaisance, 1995-1996 (p. 448 (répertoire)) ; L. Starcky, Les Peintures françaises, catalogue sommaire illustré, Dijon musée Magnin, préface d'Emmanuel Starcky, avec la participation d'Hélène Isnard, Paris 2000 (n° 17, p. 38 repr.).

Cette huile sur toile est caractéristique de la production de genre d'Hippolyte Bellangé. La scène se situe à la campagne, un jour de fête. A la gauche du tableau, un couple flâne tandis qu'au premier plan, sur un tertre, est assis un soldat. Il est en train de tirer les ficelles d'un polichinelle afin d'amuser un couple d'enfants. Cette production relève d'un genre attendrissant. Elle touche la fibre sentimentale et patriotique du spectateur simple. Ce genre de tableau s'adresse à un public particulier, celui des soldats en demi-solde. Il s'agissait bien souvent d'une population meurtrie par les guerres de l'Empire,

humiliée par la défaite et inquiète de l'avenir. Ces petites illustrations avaient donc un effet réconfortant sur certains spectateurs.



Les Arrêts,

1847

Aquarelle / H.13 ; L.16

Signé et daté : *H.Bellangé, 1847,*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°191.



Sergent et voltigeurs ivres ou La Remontrance,

1847

Aquarelle / H.19 ; L.25, 5

Signé et daté : *Hte Bellangé 1847*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n° 205

Dans *Sergent et voltigeurs ivres*, Bellangé montre les affres de l'ivresse chez les militaires. Un sergent, accompagné de deux femmes, venues sans doute se plaindre à lui, gronde ses quatre officiers. Les fautifs sont ivres et sont en train de semer le désordre dans la taverne. Ils ont tous la mine de l'ivrogne et ont peine à se maintenir debout ou à se relever. Le temps des permissions était souvent pour les soldats une occasion pour faire des excès d'alcool.



Déjeuner champêtre,

1851

Huile sur panneau / H.21.5 ; L.16

Signé et daté : *Hte Bellangé 1851*

Collection particulière.

Historique : Ancienne collection de Gustave Cahen, dispersée en 1929.



Le Salut d'adieu,

1859

Aquarelle

Signé et daté : *hte Bellangé, 1859*

Londres, Wallace Collection.

Exposition : Salon de 1859 n°377 du livret.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°377 ; The Wallace Collection's pictures, a complete catalogue, Londres, Unicorn Press, 2004, p.18.

Ce tableau constitue un pendant au *Relais de diligence* ou à la *Halte à l'auberge*. Le décor, ainsi que les personnages, y sont similaires : une auberge de campagne, des servantes et des soldats des dragons d'infanterie du Second Empire, reconnaissables à leurs casques et à leurs costumes. Tandis que la servante du premier plan est en pleurs, à cause du départ de son amant soldat, la deuxième tente de se mettre en garde contre les entreprises d'un soldat, qui se montre insistant. Hippolyte Bellangé reste dans le domaine de la vie quotidienne et de la plaisanterie militaire.



Soldat assistant un curé,

1860

Aquarelle et crayon / H.14,3 ; L.15,7

Signé et daté : *hte Bellangé 1860*

Baltimore, The Walters Art Museum.

Historique : William T. Walters, Baltimore [date and mode of acquisition unknown]; Henry Walters, Baltimore, 1894, by inheritance; Walters Art Museum, 1931, by bequest.

Expositions : French Painting from David to Courbet. The Detroit Institute of Arts, Detroit. 1950, War à la Mode: Military Painting from the Forbes Collection. The Walters Art Gallery, Baltimore. 1977, A Supple Brush: The Flowering of Continental Watercolors. The Walters Art Gallery, Baltimore. 1979, The Essence of Line: French Drawings from Ingres to Degas. The Walters Art Museum, Baltimore; Baltimore Museum of Art, Baltimore; Birmingham Museum of Art, Birmingham; Tacoma Art Museum, Tacoma. 2005-2006.



Une halte,

1861

Huile sur toile / H.21.6 ; L.26.8

Signé et daté : *Hte Bellangé 1861*

Collection particulière, Pennsylvanie.

Exposition : Exposition des Petits Maîtres du XIXe siècle, Galerie Georges Petit, 1913.



La Surprise (Normandie),

1862

Huile sur toile / H.47 ; L.54,

Signé et daté : *Bellangé, 1862*

Collection particulière.

Historique : Vendu 2 800 fr à M. Léon Dupré, peintre de paysage (1816-1879), trouver le catalogue de vente de ses affaires à son décès.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°451.



Le Retour du conscrit,

S.d.

Aquarelle / H.35 ; L.40

Signé : *hte Bellangé,*

Collection particulière.

Scènes de genre



Le Mendiant

1822

Aquarelle / H. 16,50 ; L. 12, 5

Signé et daté : *Hte Bellangé, 1822*

Collection particulière.

Cette aquarelle est une œuvre exceptionnelle dans la production d'Hippolyte Bellangé. En effet, la mendicité est un thème qui fut très peu abordé par l'artiste. Il l'illustra à nouveau en 1827. A travers cette aquarelle, Hippolyte Bellangé représente une réalité sociale profondément ancrée dans le contexte de son époque. Au début de ce siècle, la mendicité avait subi une métamorphose : de sujet pittoresque, elle était devenue un phénomène de société. A partir de ce moment, elle avait cessé d'être une curiosité pour devenir un fait social. Cette représentation s'inscrit dans une tradition iconographique instituée depuis le XVII^e siècle par Jacques Callot dans une série de gravures.



L'adieu,

1828

Dessin avec rehauts d'aquarelle / H. 13 ; L. 14

Collection particulière.



Prière familiale,

1829

Aquarelle / H.25 ; L.20,

Signé et daté : *hte Bellangé, 1829*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°44 ou n°188.



Hallage de bateaux dans le pays de Caux,

1829

Aquarelle gouachée, plume et encre brune, sur traits de crayon noir / H.22 ; L.41

Signé et daté : *hte Bellangé 1829*

Collection particulière.



La maîtresse femme,

1831

Aquarelle

Signée et datée : *hte Bellangé 1831*

Collection particulière.

Cette scène de genre normande représente une scène d'ivresse. Sur le seuil d'une auberge de campagne, un homme, l'air éméché, titube à moitié, les genoux pliés. A ses côtés, sa femme, une robuste paysanne normande en grand bonnet, indique à son mari ivrogne le chemin du domicile conjugal. Il s'agit d'une scène typique de l'œuvre de Bellangé, qu'il l'illustra à nouveau en 1837.



Marchand de plâtres ambulant,

1833

Huile sur toile / H. 80,5 ; L. 103

Signé et daté : *Hte. Bellangé 1833*

Paris, Musée National des arts et traditions populaires.

Historique : Acheté par l'État au Salon de 1833.

Exposition : Salon de 1833, n°135 du livret.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°32.

Œuvre en rapport : *Le marchand de plâtre ambulante*, lithographie de l'auteur, gravée par Jazet.

Le catalogue de la vente de San Donato mentionne aussi une aquarelle datée de 1832, de même sujet et intitulé *Le Marchand de figurines de plâtre ou le Dieu du peuple*.

Dans ce tableau, un marchand de plâtre vend une statuette de vierge à une paysanne normande et une statuette de Napoléon à un maréchal-ferrant. Le personnage masculin représente sans doute un ancien soldat de l'Empire. A la chute de celui-ci, une partie de la population avait gardé une admiration et une foi profonde en l'ancien empereur. Certains croyaient même à l'évasion de Napoléon dans les îles. En 2005 notamment, le film *Monsieur N* d'Antoine de Caunes, illustre cette croyance populaire. L'œuvre de Bellangé est teintée de mysticisme de nostalgie envers la figure napoléonienne. Durant le premier

tiers du XIX^e siècle, l'Empereur fait l'objet d'un culte quasi-religieux. L'artiste ne faisait qu'illustrer et nourrir cette tendance.



Paysans normands revenant du marché,

1833

Aquarelle / H.19 ; L.23,5

Signé et daté : hte Bellangé, 1833

Collection particulière.

Signé et daté : *Hte Bellangé 1833.*

Bibliographie : ADELIN, 1880, n°38.

Exposition : Salon de 1834, n°95 du livret.

Dans ce tableau, le peintre représente un couple de paysans normands en train de rentrer chez eux après avoir acheté les produits des fermes voisines au marché du village. La femme est vêtue du costume typique de la région normande. Le tableau illustre un moment de la vie quotidienne des habitants de la ville rouennaise. Au milieu du XIX^e siècle, la région normande était majoritairement artisanale et paysanne. A travers cette aquarelle, Hippolyte Bellangé fait référence aux nombreux marchés et foires qui participaient au dynamisme de la région. Par ses images de scènes normandes, Hippolyte Bellangé s'inscrivait non seulement dans un mouvement de redécouverte de la région, mais participait également à son rayonnement. Cette aquarelle peut être mise en rapport avec une huile sur toile de l'artiste intitulée *Retour au*

village, conservé au musée des Beaux-arts de Rouen.



Vieux monsieur avec une petite fille regardant un chien,

1833

Aquarelle

Signée et datée : *hte Bellangé 1833*

Collection particulière.



La maîtresse femme,

1837

Huile sur toile / H : 38,5 ; L : 46,5

Signé et daté : h Bellangé, 1837

Paris, Musée des Beaux-arts du Petit Palais

Numéro d'inventaire : PDUT21.

Historique : Legs Dutuit Auguste et Eugène en 1902.

Bibliographie : WEY, 1867, n°9 ; ADELINÉ, 1880, n°70.

Exposition : Salon de 1838, n°83 ; La peinture française dans la société bourgeoise : une fresque humaine au XIXe siècle, Museum of Modern Art Kamakura, 1994 ; vins, vignes, vigneron et ivresse dans la peinture française de 1600 à 1900, Musée des Beaux-arts, Nice, 1996.

Jules Adeline offre une belle description de cette scène de genre normande : « L'année suivante, en 1838, de nouveaux tableaux de Bellangé destinés au musée de Versailles tenaient encore fort honorablement leur place au Salon. Mais ils ne tenaient pas seuls et parmi les tableaux d'un genre familier et sans prétention, il en était un d'une verve charmante réunissant des types admirablement étudiés, nous voulons parler de la Maîtresse femme, une inspiration digne de Charlet ». Sur le seuil d'un cabaret de campagne, une

paysanne imposante, coiffée du grand bonnet, vêtue en mantelet de toile (la scène se passe un dimanche) somme son mari de rentrer au domicile conjugal. Elle porte sur son bras la veste et le chapeau du délinquant. De sa main gauche, dans un mouvement impérieux, sans dureté mais univoque, elle indique à son mari la route de la maison. L'ivrogne tout titubant, les genoux pliés, tente de protester, soutenu par ses compagnons de beuverie. Au milieu du tohu-bohu des tabourets renversés, un moutard boit à même les bouteilles.



Bretons jouant aux cartes,

1837

Huile sur toile / H.16, 3 ; L.21,6

Signé et daté : *BELLANGE*, 1837

Bordeaux, Musée des Beaux-arts

Numéro d'inventaire : Bx E 1069 170 ; Bx M 6864.

Historique : Propriété de la commune ; legs en 1896 au musée des Beaux-arts de Bordeaux ; Ancienne appartenance Auguste Poirson.



La lecture,

1837

Huile sur toile

Collection particulière.

Historique : Acquis par M. Hacbeth de Rouen.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°62.



Poste de douaniers (côtes de basse Normandie),

1838

Huile sur toile/ H.42 ; L. 56

Brazil, Rio de Janeiro, Museu Chacara do Ceu.

Exposition : Salon de 1839, n°117 du livret.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°76.



Le père Salé, marchand de porcs,

1838

Huile sur toile / H.23 ; L.18

Signé et daté : *Hte Bellangé, 1838*

Collection particulière.

Jules Adeline fait mention de cette huile sur toile dans sa monographie sur Hippolyte Bellangé : « Il existe une charmante étude peinte de ce type singulier – Appartenant à M. Le Verdier (de Rouen) »⁵⁸⁶.

⁵⁸⁶ADELINÉ, (Jules), *Op.cit.*, p.111.



Le Retour au pays (Normandie),

Vers 1842

Huile sur toile / H.24 ; L.32

Signé : *Hte Bellangé,*

Collection particulière.

Historique : Acquis par les éditeurs Bulla et Delarue et gravés par Rollet et Jazet.

Exposition : Salon de 1842, n°80 du livret du Salon.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°113.



Les maris insurgés,

1845

Huile sur toile / H. 53,5 ; L.45

Signé : hte Bellangé, 1845

Collection particulière.

Historique : Acquis 2 800 francs par M. Binant. Reproduit en lithographie.

Exposition : Salon de 1845, n°74 du livret du Salon.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°152.



Hippolyte Bellangé, *Étude des maris insurgés*, 1844, mine de plomb, Collection particulière.



Le Barbier du pays de Caux,

1846

Huile sur toile /H.40 ; L.33

Signé : *Hte Bellangé*

Martainville-Epreville, Musée des Traditions et Arts Normands.

Historique : Ancienne appartenance Etude Wenaëre, propriété du département ; Seine-Maritime ; achat ; Martainville-Epreville ; musée des Arts et Traditions Normands.

Exposition : Salon de 1847, n°108.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°186.

La scène se passe au bord du rivage, au pied d'une falaise près d'habitations de pêcheurs. Une femme rase un homme. Elle est entourée de pêcheurs, de petits enfants et de bébés. Elle porte une coiffe de travail typique des environs de Dieppe. Ce tableau est intéressant d'un point de vue ethnographique : outre le costume des pêcheurs, nous apercevons au premier plan une benne (panier destiné à supporter les bébés), une canne à lait en cuivre, un objet typique provenant de la Manche et un pichet en grès, typique de Martincamp.



Le Retour de la ville,

1848

Huile sur toile / H.27 ; L.37,5

Signé : *Hte Bellangé 1848*

Rouen, Musée des Beaux-arts

Numéro d'inventaire : 945.3.5.

Historique : Ancienne appartenance Bidault Edmond.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°210, CAT. 1978.

Dans ce *Retour de la ville*, conservé au musée des Beaux-arts de Rouen, le peintre représente une famille de paysans en train de rentrer chez eux après avoir vendu les produits de leur ferme au marché du village. Les cinq figures - une femme, un homme et leurs trois enfants - sont vêtus de costumes typiques de la région normande. Ce tableau illustre une scène quotidienne de la paysannerie rouennaise. Au milieu du XIX^e siècle, la région normande était majoritairement artisanale et paysanne. Dans cette aquarelle, Hippolyte Bellangé se rapproche bien plus de l'imagerie populaire que du style d'un Gustave Courbet. L'œuvre peut être mise en rapport avec *Un retour de la ville* de 1833.



Le véritable ouvrier,

1848

Aquarelle gouachée / H.46 ; L.63

Signé et daté : *Hte Bellangé 1848,*

Collection particulière.

Historique : Au verso, une ancienne étiquette avec l'inscription : « Le véritable ouvrier. Eh Ben Mait » François tu n'viens pas, merci nous n'mangeons point de ce pain là ». Pillage des bois de M. Henri Barbet aux environs de Rouen, mars 1848.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°212.

Annotations / Inscriptions : Au verso, une ancienne étiquette avec l'inscription : « Le véritable ouvrier. Eh ben, Mait' François tu n'viens pas ? Merci ! nous n'mangeons point d'ce pain là ! ». Pillage des bois de M. Henri Barbet aux environs de Rouen, mars 1848.

Hippolyte Bellangé illustre ici le pillage des bois d'Henri Barbet, grand notable de Rouen. En 1848, il était l'ancien maire de Rouen et le Conseiller général de la Seine-Inférieure. L'homme était aussi un grand industriel, propriétaire avec sa famille des fabriques rouennaises Barbet Frères. Les bois du maire de Rouen commencèrent à être mis en coupe en mars 1848 par les ouvriers de la Vallée du Cailly, qui lui reprochaient de vouloir réduire les salaires. La mise en prison des principaux coupables entraîna l'attaque de la prison de Bicêtre.



La fête de la grand'mère,

1851

Huile sur toile / H.32 ; L.40

Signé : *Bellangé,*

Collection particulière.

Historique : Acquis par M. Giroux.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°252.



Le Grand-Papa,

1852

Aquarelle et gouache / H.31 ; L.25

Signé et daté : *he Bellangé, 1852*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°270.



Après d'un puits,

1858

Huile sur toile / H.24 ; L.19

Signé et daté : *hte.Bellangé, 1858*

Collection particulière.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°369.



Le vieux Ménétrier et les Petits enfants,

1854

Huile sur toile / H.43 ; L.48

Signé et daté : *hte Bellangé 1854*

Collection particulière.

Historique : Acheté par M.Susse en 1854.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°310.



Six études de bourgeoises normandes,

vers 1866

Huile sur toile / H : 46 ; L : 55

Rouen, Musée des Beaux-arts.

Numéro d'inventaire : 1907.1.110 ; 907.1

Historique : Ancienne appartenance M. Jules Hédou. Legs au musée en 1907.

Bibliographie : Paris, Grand Palais, 1987, *Costume coutume*, Paris, Musée d'Orsay, 1993, n°84, p. 82.

Exposition : Paris, Grand Palais, 1987, *Costume coutume*, Paris, Musée d'Orsay, 1993, *Les Français peints par eux mêmes. Panorama social du XIX^e siècle*, 2006.

Dans ce tableau, les femmes sont habillées à la mode de Paris et portent des robes à crinolines, à manches « à gigot », et des grands cols de lingerie. Pour sortir, elles mettent des « capotes » sur leur haut chignon et de vastes manteaux à pèlerine. Une élégante à la dernière mode se pare d'un châle tartan à carreaux que Paris envoyait en province à partir de 1836. Cette esquisse de bourgeoises normandes peut être mise en rapport avec la critique sociale de Gustave Flaubert dans *Madame Bovary* (1857). Au milieu du XIX^e siècle, la mode commençait à se diffuser sur tout le territoire. Dans son roman, Gustave Flaubert montre cette évolution des comportements vis-à-vis des vêtements. Si, à plusieurs niveaux, *Madame Bovary* est le roman qui décrit un

XIX^e en pleine phase de transition – non seulement à travers le personnage d'Emma, mais aussi dans son évocation de l'évolution de la mode en France –, les esquisses d'Hippolyte Bellangé sont des témoignages illustrés de cette transition vestimentaire et sociale.



Six études de paysannes normandes,

1866

Huile sur toile / H : 46 ; L : 55

Rouen, Musée des Beaux-arts

Numéro d'inventaire : 1907.1.109 ; 907.1.108.

Historique : Ancienne appartenance M. Jules Hédou. Legs au musée en 1907.

Bibliographie : Catalogue, musée des Beaux-arts de Rouen, 1911, p. 191 ; Paris, Grand Palais, 1987, *Costume coutume*, n°82, p. 82 ; Paris, Musée d'Orsay, 1993, *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^e siècle*, 2006, cat. 169, p.40.

Exposition : Paris, Grand Palais, 1987, *Costume coutume* ; Paris, Musée d'Orsay, 1993, *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^e siècle*, 2006.

Ces esquisses rendent compte des costumes des paysannes normandes et montrent le profond intérêt du Bellangé pour la réalité sociale et l'étude de mœurs. Les femmes sont vêtues de jupes larges et raides, de vastes pelisses ou de manteaux d'indiennes. Les simples cornettes de toile aux barbes relevées, pour plus de commodité chez la jeune femme qui garde un enfant, rappellent les costumes du siècle précédent.



Six études de paysannes normandes,

1866

Huile sur toile / H : 46 ; L : 55

Rouen, Musée des Beaux-arts

Numéro d'inventaire : 1907.1.108 ; 1907.1.107.

Bibliographie : Catalogue, musée des Beaux-arts de Rouen, 1911, p. 191 ; Paris, Grand Palais, 1987, *Costume coutume*, Paris, Musée d'Orsay, 1993, n°83, p. 82.

Historique : Ancienne appartenance M. Jules Hédou. Legs au musée en 1907.

Comme dans l'œuvre précédente, les costumes, sans doute de droguet, étaient courants en Basse Normandie. Leurs couleurs sombres sont éclairées par le blanc de la cornette de toile, parfois recouverte d'un mouchoir rouge ou d'un bonnet de coton rouge, que les femmes portaient pour travailler. C'est aussi ce bonnet, assorti d'une blouse, que porte l'un des petits garçons. Cette tenue était typique des petits campagnards normands.



Chez le cordonnier,

1822

Huile sur toile / H.27 ; L.21

Signé et daté : *hte Bellangé 1822*

Collection particulière.



La lecture de la Gazette,

1824

Aquarelle / H.18 ; L.14

Signé et daté : *hte Bellangé, 1824*

Paris, Musée Carnavalet

Numéro d'inventaire **D.3528**

Historique : Legs fait en 1905 par Cadet de Chambine.

Bibliographie : *Trois siècle de dessin parisien*, 1947, Carnavalet.

La feuille de Bellangé intitulée *La lecture de la Gazette* plonge le spectateur dans l'atmosphère d'un café parisien. Si ces endroits de plaisir avaient généralement une couleur politique bien définie (royaliste, républicain ou bonapartiste), il pouvait arriver que des représentants de sensibilités différentes s'y rencontraient. Ces rencontres finissaient bien souvent en duels. Les tenues très contrastées des personnages : perruques poudrées, culotte et bas pour l'homme du centre (un ultra) ; cheveux courts, pantalons et hauts-de-forme pour les deux hommes du second plan (des libéraux), suffisent à symboliser des lecteurs de quotidiens aux sensibilités politiques opposées. Dans

cette aquarelle, Hippolyte Bellangé a sans doute voulu montrer qu'une cohabitation pacifique des ultras et des libéraux étaient possible. Le spectateur de l'époque pouvait aussi y voir une caricature subtile du régime de la Restauration. Au premier plan, le personnage à la perruque et aux traits de vieillard semble symboliser la décadence et la vieillesse de la monarchie, tandis que les deux jeunes bourgeois incarnent l'avenir d'un parti libéral dynamique et plein de fougue.



Le marchand de dessins lithographiques,

1830

Aquarelle avec rehauts de gouache / H.18 ; L.14

Signé et daté : *hte Bellangé 1830*

Collection particulière.

Cette aquarelle montre l'aspect de la devanture d'un marchand de dessins. Cette image traite d'une scène de la vie quotidienne dans les rues de Paris. Les amateurs de presse quotidienne et de dessins lithographiques étaient souvent les passants ordinaires. Les caricatures lithographiques des journaux satiriques bénéficiaient quant à eux, du fait de leur affichage en vitrine, d'un mode de diffusion gratuit et direct qui s'adressait aux passants, même cela se limitait à la devanture de l'éditeur.



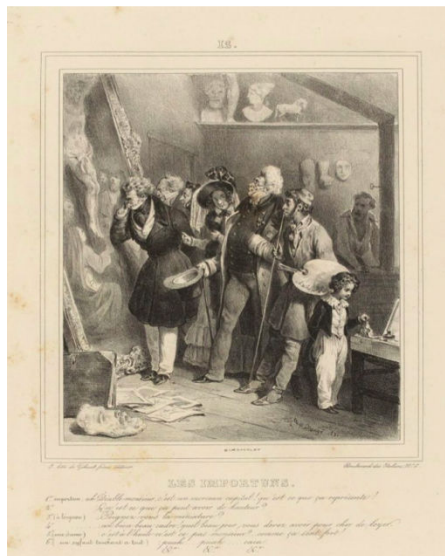
L'atelier du peintre,

1831

Aquarelle gouachée / H.28,5 ; L.24,5

Signé et daté : *Hte. Bellangé 1831*

Collection particulière.



Hippolyte Bellangé, *Les Importuns*, 1832,
lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France

Dans cette aquarelle, Hippolyte Bellangé croque les différents types de

spectateurs du Salon parisien. Cette aquarelle est à mettre en relation avec une lithographie intitulée les Importuns : « 1er importun : Ah ! Diable c'est un morceau capital ! Qu'est-ce que ça représente ? 2e importun : Qu'est-ce ça peut avoir de hauteur ? 3e importun (à lorgnon) : Peigniez-vous la miniature ? 4e importun : Un bien beau cadre ! Un bien beau jour ! Vous devez avoir pour cher de loyer 5e importun (une dame) C'est à l'huile n'est-ce pas monsieur...? Comme ça sent fort ! 6e importun (un enfant qui touche à tout).- Puah...puah...puah...caca...etc., etc ».

Pourpoints et feutres à panaches



Le Séducteur ou scène galante

1837

Huile sur toile / H.44 ; L. 37

Signé et daté : *Hte. Bellangé 1837*

Paris, Musée du Louvre

Numéro d'inventaire : MNR976

Bibliographie : ADELINÉ, 1880, n°78 ?

Exposition : Salon de 1839, n°120 du livret ?

S'agit-il ici du *Séducteur* figurant dans l'ouvrage de Jules Adeline sous le numéro 78 ? Rien ne permet de l'affirmer, bien que le titre semble le confirmer. Si l'hypothèse se confirme, cette huile sur toile a pu être exposée au Salon de 1839 sous le numéro 120 du livret du Salon.

Pour la première fois en peinture, Hippolyte Bellangé illustre une scène de mœurs du XVI^e et XVII^e siècle. La scène présente un gentilhomme du temps de Louis XIV en train de faire la cour à une jeune demoiselle accompagnée d'une

de ses dames de compagnie. Le peintre multiplie les détails pittoresques tels que le costume, le chapeau et la physionomie du personnage masculin, ainsi que les robes et coiffures des deux personnages féminins. Dans les faits, l'image donne à voir une scène galante entre un mousquetaire et une dame de cour. Dans un décor boisé, l'homme interrompt une partie de chasse pour pouvoir donner un baisé volé à l'élue de son cœur. Le thème, bien que particulièrement rare dans la production de Bellangé, illustre une tendance picturale à l'œuvre depuis l'Empire. Au début du XIXe siècle, les peintres Pierre Révoil et Fleury Richard donnèrent naissance au style troubadour. L'impératrice, Joséphine de Beauharnais, était une grande admiratrice de ce style qu'elle contribua à populariser. Ce courant consistait à introduire dans les tableaux l'anecdote et l'intimité de personnages du Moyen Âge ou de la Renaissance.



La mort du chevalier Bayard à Robecco en avril 1524,

1834

Aquarelle / H. 25,5 ; L. 36

Signé et daté : *hte Bellangé 1834*

Collection particulière.

Cette aquarelle met en scène une anecdote tirée d'un ouvrage de la période moderne : La mort du chevalier Bayard. L'épisode fut narré par l'un des compagnons d'armes du chevalier Jacques de Mailles dans *La très joyeuse et très plaisante histoire du gentil seigneur de Bayart, le bon chevalier sans peur et sans reproche*. Comme dans l'œuvre précédente, l'image participe à une tendance, celle de la scène de genre période Renaissance. Son originalité réside donc dans les costumes et les décors, qui transposent une scène tirée de l'histoire de la période moderne dans un passé lointain. Nous savons qu'Hippolyte Bellangé avait entretenu des relations étroites avec Paul Delaroche. Cette aquarelle laisse supposer qu'Hippolyte Bellangé avait sans doute voulu s'essayer au courant artistique de son ami.



Atelier du peintre,

1858

Aquarelle / H.18 ; L.20

Signé et daté : *hte Bellangé 1858*

Collection particulière.

Les portraits



Portrait d'un jeune homme,

1823

Huile sur toile / H.55 ; L.46.

Signé et daté : *hte Bellangé, 1823*

Collection particulière.

Ce portrait permet d'apprécier les talents de portraitiste du jeune Hippolyte Bellangé. Le portrait est un genre qui fut très peu pratiqué par l'artiste. Bien que l'œuvre soit datée de 1823, elle n'est pas mentionnée dans le catalogue de Jules Adeline. De plus, aucune source, ni même le titre de l'œuvre, ne permet d'identifier le sujet représenté. Le portrait est d'une grande sobriété, sans aucun décor ni accessoire. Il représente un jeune homme sur un fond parfaitement noir. Le costume est minimal : redingote noire avec collet et revers en velours, tenue caractéristique du costume masculin de cette période. Qui ce jeune homme au regard enveloppant incarnerait-il donc ? La première hypothèse pourrait être celle d'un autoportrait. Cependant, si nous

comparons cette œuvre au portrait de Bellangé fait par Louis-Léopold Boilly dans son dessin des *Elèves de l'atelier du baron Gros*, nous voyons très clairement que les traits du visage ne correspondent pas. De plus, à notre connaissance, l'artiste ne s'était jamais portraituré ou laissé portraiturer sans ses lunettes. La seconde hypothèse pourrait être celle de la représentation d'un de ses amis d'atelier. En 1823, Hippolyte Bellangé était un jeune artiste fraîchement sorti de l'atelier du baron Gros. Il est tout à fait envisageable de penser qu'il ait voulu s'exercer sur l'un de ses camarades. Une troisième hypothèse peut s'offrir à nous. Cette œuvre serait tout simplement « un portrait type » d'un jeune homme du début du XIX^e siècle. La sobriété et la simplicité de ce portrait, de même que l'atmosphère qui s'en dégage, l'attitude réservée du personnage, l'austérité de son costume et la gravité de son visage, étaient peut-être une manière pour Hippolyte Bellangé de conférer du sérieux et de la respectabilité à la jeunesse romantique, à laquelle était souvent associée un caractère fougoux.



Portrait de Monsieur Gustave de Maupassant,

1838

Huile sur toile / H.160 ; L.110

Signé et daté : *Hte Bellangé, 1838*

Rouen , Musée des Beaux-arts. Inv. 902.2.

Historique : Ancienne collection de l'artiste. Ancienne appartenance Cordonne Charles, Le Poittevain Louis. Achat en 1902 par la commune de Rouen.

Bibliographie : Cat 1911, n°38.

Comme nous venons de le voir, Hippolyte Bellangé ne se livra qu'en de rares occasions à la technique du portrait. De ce fait, le caractère unique de cette composition rend son étude particulièrement intéressante. Notons que ce portrait ne figure pas dans le catalogue de Jules Adeline. Le plus souvent, Hippolyte Bellangé s'adonnait à ce genre essentiellement pour de représenter un ami. C'est le cas de ce tableau. Au cours de son séjour à Rouen, Hippolyte Bellangé fréquentait assidûment la famille Maupassant. L'artiste se rendait souvent dans la propriété des Maupassant, à La Neuville-Chant-d'Oisel. Il

s'agissait de la demeure que nous apercevons au fond de cette composition. Elle appartenait à Jules de Maupassant, père de Gustave de Maupassant, le modèle représenté dans ce tableau. Le jeune homme était un féru de peinture et de littérature. Ceci explique pourquoi, dès son adolescence, il fit de cette belle propriété un séjour privilégié pour tous les artistes et les lettrés issus de la région normande. Hippolyte Bellangé, Eugène Le Poittevin, le peintre des barques d'Étretat, le ténor Achard, ou encore Lavenue, étaient tous des habitués des lieux. La lecture des *Trois Normands*, *Pierre Corneille*, *Gustave Flaubert et Guy de Maupassant* de Georges Dubosc⁵⁸⁷ nous renseigne sur le fait que Gustave de Maupassant aimât à partager son atelier (une ancienne grange de la propriété) avec Hippolyte Bellangé et Eugène le Poittevin.

Un grand soin est apporté à ce portrait, notamment dans le rendu des mains et des traits du visage. La tenue vestimentaire et les accessoires (cane et chapeau haut-de-forme) témoignent de l'appartenance du modèle à la bourgeoisie. Le portrait met aussi en évidence l'intérêt du modèle pour la peinture : le jeune homme est représenté une esquisse à la main. Il semble offrir à la vue du spectateur la finalité de son travail, dont la composition s'inspire du paysage qui l'entoure. Au moment de l'exécution de ce portrait, le jeune homme n'était âgé que de dix-sept ans.

⁵⁸⁷ DUBOSC, Georges, *Trois Normands, Pierre Corneille, Gustave Flaubert et Guy de Maupassant*, Rouen, Henri de Fontaine, 1917, p. 219.



Achille Flaubert,

1849

Huile sur toile / H.101 ; L.82

Signé et daté : *A.M. Flaubert H.E. Bellangé 1849*

Rouen, Musée d'histoire et de la Médecine.

Historique : Ancienne collection Rocquigny Ernest, legs de 1935 au CHU de Rouen.

Ce portrait d'Achille Flaubert a été exécuté à mi-corps, vu de trois-quarts face. Le frère de Gustave Flaubert pose debout, la main droite dans la poche du pantalon, tandis que l'autre main est appuyée sur un livre posé à la verticale sur une table en bois. Il porte un costume noir rehaussé de touches blanches au niveau du col et des manches. La longue barbe brune, ainsi que le fond vert kaki, complètent la tonalité sombre et austère de ce portrait. La simple vue du tableau laisse penser qu'il s'agit de la représentation d'un érudit. Cependant, aucun élément ne permet de deviner la profession du modèle. Seul le livre permet éventuellement d'émettre une hypothèse sur sa situation sociale. Achille Flaubert était un chirurgien respectable de la région normande. Dans ce portrait, il pose en notable respectable et érudit.

Des œuvres à plusieurs mains



Théodore Géricault, Hippolyte Bellangé,

Course de chevaux montés,

1820 -1824

Huile sur toile / H.27 ; L.37,5

Paris, Musée du Louvre

Numéro d'inventaire RF 364.

Historique : Anciennes appartenances : Bellangé ; Coutan ; Hauguet ; Schubert ; Milliet. Don Hauguet-Schubert-Milliet au musée du Louvre en 1883.

Cette toile avait été esquissée par Géricault et fut achevée au pinceau par Hippolyte Bellangé. Dans l'étude biographique sur Géricault par Charles Clément, il est noté : « *les jockeys, que Géricault avait indiqués par un frottis, ont été achevés par Hippolyte Bellangé.* ». Cette composition est un témoignage touchant de la profonde admiration du peintre pour Théodore Géricault.



Nicolas Toussaint Charlet, Hippolyte Bellangé,
Halte de soldats dans une auberge des Pyrénées,

1833

Huile sur toile / H. 64,5 ; L.81,5

Signé et daté : *Charlet et Hte Bellangé,*

Collection particulière.

Historique : Vente Bellangé, Paris (Mes Boussaton, Pillet), 18 mars 1867; Collection de l'Empereur (au dos sur le châssis, étiquette: «Tuileries «avec couronne impériale et l'N de Napoléon III); Collections Max-Roger et Perret-Carnot; Collection A M. Perret-Carnot.

Expositions : Salon de 1833, n° 133 ; N.-T. Charlet, juillet 1929; Gros, ses amis et ses élèves, Paris, Petit Palais, 1936, n° 168.

Bibliographie : ADELIN 1880, n°30 ; Gros, ses amis et ses élèves 1936, n°168.

En 1833, Hippolyte Bellangé et Nicolas-Toussaint Charlet réalisèrent ensemble cette *Halte aux Pyrénées*. Elle figure dans le catalogue de la vente organisée après la mort de Bellangé. A cette occasion, elle fut achetée par l'Empereur Napoléon III, preuve de l'intérêt sincère du monarque pour l'œuvre de l'artiste.



Hippolyte Bellangé et Eugène Louis-Vasselin,

Une noce,

1844

Huile sur toile / H.48,8 : L.65

Signé et daté : *VASSELIN et hte Bellangé 1844*

Paris, Musée du Petit Palais.

Numéro d'inventaire : PDUT1710

Historique : Legs Auguste et Eugène Dutuit en 1902.

Bibliographie : ADELINÉ 1880, n°170 ; LAFFON, *Catalogue sommaire illustré des peintures. Palais des Beaux-arts de la ville de Paris*, T. II, I-Z, 1982.

Le paysage est d'Eugène-Louis Vasselin, tandis que les figures sont d'Hippolyte Bellangé.



Hippolyte Bellangé et Adrien Dauzat

Un jour de revue sous l'Empire (1810),

1862

Huile sur toile / H.101; L.161

Signé : *Hte Bellangé, 1862,*

Paris, Musée du Louvre.

Historique : Propriété de l'Etat ; musée du Louvre département des Peintures ; achat au salon ; Service d'achat aux artistes vivants.

Exposition : Salon des artistes français, Paris, 1863 ; Exposition universelle, Paris, 1867 ; Napoléon et Paris, Paris, 2015

Bibliographie : ADELIN 1880, n°448, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, Ecole française, III, Paris, 1986, p. 50. Napoléon et Paris, Paris, 2015.

L'œuvre fut présentée au Salon de 1863 et immédiatement acquise par Napoléon III sur sa caisse personnelle pour une valeur de 15 000 francs. Il s'agit d'une représentation du Paris de Napoléon Ier tel que le fantasmait l'artiste. Cette information spatio-temporelle est présente dans le titre du tableau. La particularité de cette œuvre réside dans le fait qu'elle fût réalisée à quatre mains. En effet, les représentations architecturales sont l'œuvre d'Adrien Dauzat, tandis que les figures ont été réalisées par Hippolyte Bellangé. Le centre gauche de la composition est occupé par le passage en revue des soldats. La revue est encadrée par une foule de passants, venus admirer la

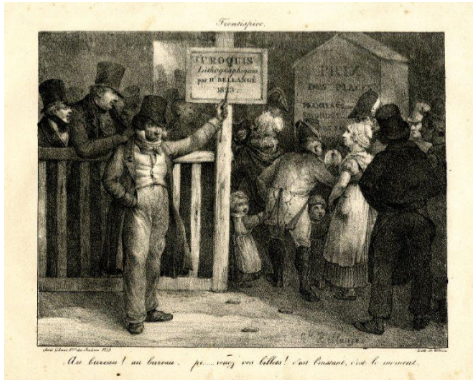
manœuvre militaire. La foule, éclectique, est composée d'hommes en costumes, de femmes en robes de mousseline et d'enfants en train de danser, jouer et chahuter. Les personnages représentés par Bellangé permettent d'apprécier la mode vestimentaire de l'époque. Leur allure et leur silhouette font fortement penser aux figures présente dans les œuvres de Louis-Léopold Boilly. Le fond de la composition est occupé par les bâtiments qui encadrent la place des Tuileries, siège du pouvoir sous l'Empire. Les spectateurs peuvent notamment reconnaître la façade du Palais des Tuileries (avant qu'il ne brûle en 1871) et l'Arc de Triomphe du Carrousel. La représentation de cet arc possède une symbolique particulière, puisque ce dernier est une célébration la victoire de l'armée française à Austerlitz. Les architectes Charles Percier et Pierre Fontaine sont les auteurs de cet édifice. Il fut édifié entre 1807 et 1809.

Catalogue photographique des lithographies

Albums lithographiques, édités par Gihaut

1er Album (1823), Signé et daté « Bellangé 1823 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Frontispice / Au bureau, au bureau, Pre...enez vos billets ! C'est l'instant, c'est le moment
2. Jean-Jean faisant une connaissance
3. Jean-Jean devenu audacieux
4. Mam'zelle est-elle engagée pour la première ?
5. Allons en garde
6. Caporal venez reconnaître
7. Les extrêmes se touchent
8. Non, Sapeur, elle est sage
9. Ah ! jeune homme, quel état vous entreprenez là !
10. La Douleur maternelle
11. Le Départ des petits Savoyards
12. Le Retour des petits Savoyards



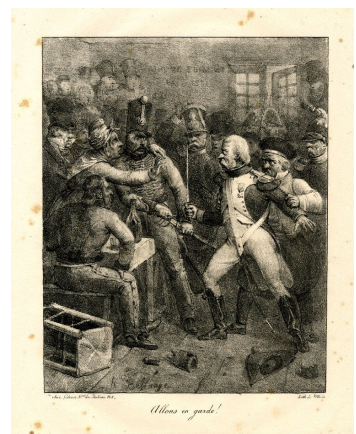
Allez laissez! ou laissez... par... venez vous battre! Les Français, c'est le moment.



Les deux sexes unissent.



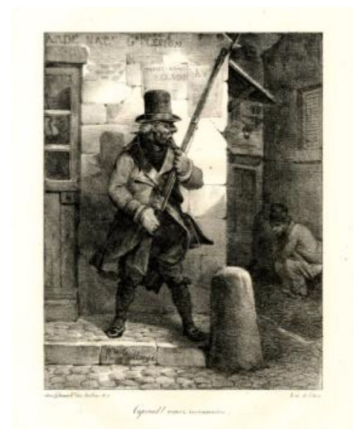
Les deux sexes unissent.



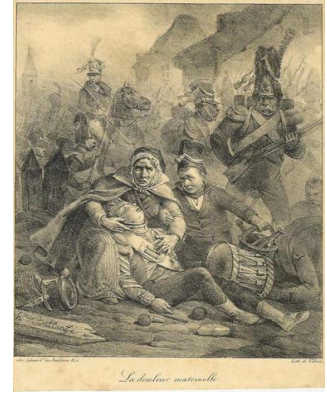
Allez ou garde!



Mais quelle est elle, enragée pour la promesse?



Après! mais... maintenant.



2ème Album (1824), Signé et daté « Bellangé 1824 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Entrez, Messieurs et Dames, c'est ici là dedans que se fait voir la famille des fameux Lithographantoccini, apportée du Sénégal par le célèbre capitaine Crayonizinskhtzp ! Ces petits animaux sont parvenus, à force de privations de sommeil et surtout de nourriture, à former une très belle collection d'albums, recueils de croquis, paysages, sujet civils et militaires, caricatures, scènes populaires, idem de sociétés, principe de dessins, portraits au grené doux, à l'hachure, au pointillé, etc, etc Entrez, Messieurs et Dames, c'est l'instant de leurs exercices
2. La Vivandière de Béranger
3. Dieu, pays ! q' vous êtes beau sous les armes !
4. Un an de mariage
5. Enchanté d'avoir fait votre connaissance
6. C'est beau, les arts
7. Monsieur, ma fille ne danse jamais
8. Trois ans de ménage
9. Mon général, c'est elle qu'a commencé à m'appeler soulard,
10. Avance donc, malin, y a pas besoin de sortir,
11. Dites donc, m'ame Dufour, la fille du tourneur qu'a une pelisse !
Si ça n'fait pas suer !
12. Ah ! trop aimable lancier, si mamère me voyait ! quelle scène !



Maman, un fils en deux jours!

Paris de 1848

des Gravures de la Revue N° 1



Comme deux mules, y a pas besoin d'arriver!

Paris de 1848

des Gravures de la Revue N° 1



Comme deux mules, y a pas besoin d'arriver!

Paris de 1848

des Gravures de la Revue N° 1



Dites donc, mame de Dieu, la fille du Coiffeur qu'a une pelote! a-t-elle fait avec!

Paris de 1848

des Gravures de la Revue N° 1



Mes Général c'est elle qui commencent à se réveiller, n'est-ce pas!

Paris de 1848

des Gravures de la Revue N° 1



Ah! deux amelle Louche, si ma mère ne regardait! quelle reine!

Paris de 1848

des Gravures de la Revue N° 1

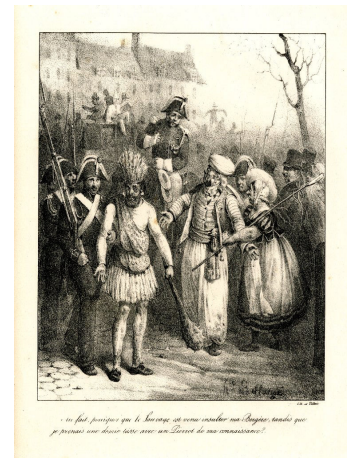
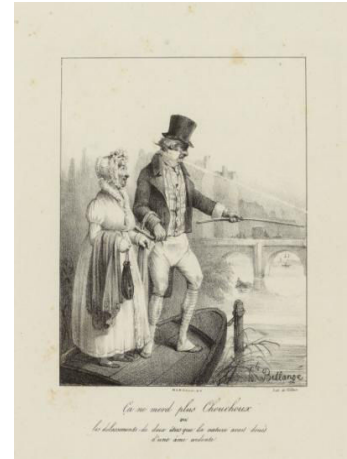
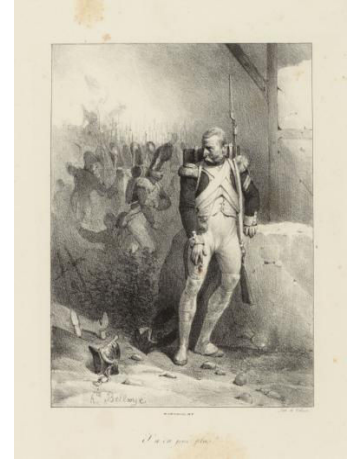
3ème Album (1824), Signé et daté « Bellangé 1824 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

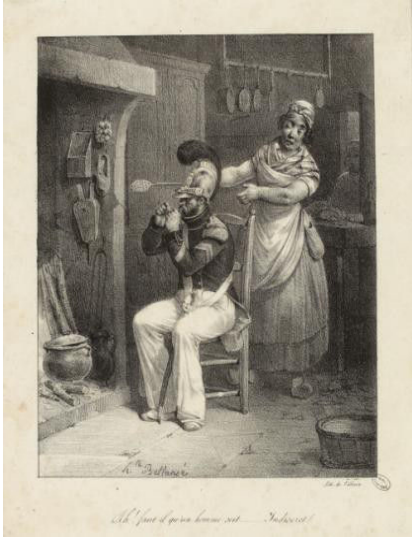
1. Premier couplet, un grenadier c'est une rose
2. Deuxième couplet, Au feu rester droit comme un arbre, Voler de triomphe en succès, Voilà les vrais sapeurs français
3. Troisième couplet, Quoiqu'il soit p'tit dedans sa taille, Le voltigeur est séduisant
4. Quatrième couplet, Le tambour-maitre, C'est encore des fameux vainqueurs



4ème Album (1825), Signé et daté « Bellangé 1825 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. A dada sur mon bidet, etc
2. Adieu, frère !... Venge-moi !
3. Après vous la quotidienne ?
4. J'n'en joue plus !
5. Ca ne mord plus chouchoux ou les délassements de deux être que Dieu avait doués d'une âme ardente
6. Au fait, pourquoi que le sauvage est venu insulter ma bergère, tandis que je prenais une demi-tasse avec un pierrot de ma connaissance ?
7. Ah ! faut il qu'un homme soit... Indiscret
8. Dites, donc, mam'zelle Dauphiné, la mercière d'à côté qui n'est plus avec son même.... une petite femme, ma chère, que si ça avait eu pour deux liards d'ordre, que ça aurait pu être si heureuse !
9. La bonne petite fille !
10. Monsieur, tel que vous me voyez, j'en ai vu de dures aussi
11. Tenez, mon ancien. On n'peut rien vous faire, brave homme





5ème Album (1825), Signé et daté « Bellangé 1825 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Il faut que tout le monde vive
2. Mon cher ! c'est cha'mant !
3. Monsieur, voulez vous m'emmener ?
4. Aimable enfant
5. Grenadier je ne souffrirez pas !
6. N'oubliez pas de faire danser la mère



6ème Album (1826), Signé et daté « Bellangé 1826 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Not'bourgeois, c'est eux qui m'a arrêté pour juger le coup
2. Moi aussi j'ai servi blanc bec
3. Mets donc tant seulement ce petit-là avec moi ?.... soldat de malheur !
4. A moi la muraille !
5. Pardon, mon colonel ! c'est qu'il a tombé de l'eau..et ça m'a attardé
6. Enfin, moi qui vous parle...si je vous disais que j'ai vu, de mes propres yeux vu, en Egypte des serpents à sonnettes vous avalez des caporaux comme des cornichons, et étouffer des tambours-majors avec la queue, voire même des sapeurs !
7. Dieux ! ai-je aimé c'tête là !!
8. C'est uniquement l'espoir de quelques petites rentes.
9. La Bonne Aventure
10. Demandez plutôt à la galerie !
11. Le Retour de l'Armée
12. La poste



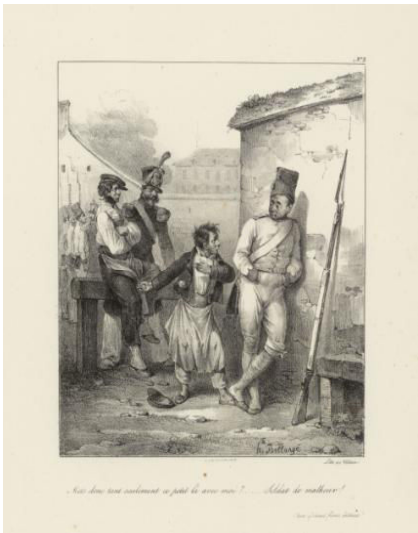
A moi le travail!



Ne m'en jetez pas là!



Demandez plutôt à la Galois!



Ne leur tendez pas la main, c'est à eux de se débrouiller!



London, mon Général, c'est par là qu'on va à la Galois!



7ème Album (1827), Signé et daté « Bellangé 1827 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Le Départ pour la grand'messe
2. Oh adorable bonne ! Vous avez là de biens beaux enfants
3. Honneur au courage malheureux !
4. Dire que j'ai vu ça pas plus haut que ma botte !
5. Monsieur Durand pour la troisième et dernière fois, je ne le répéterai plus. Oserais-je vous prier d'avoir la bonté de vouloir bien. Portez armes !
6. Prends donc garde de te blesser, monsieur Raffla
7. Que voulez vous ? Voilà la vie ! Aujourd'hui celui-là demain un autre. A votre santé, l'ancien
8. Les petits égards font les grandes passions
9. La Convalescence
10. Me dire que j'ai toujours préféré les lanciers ! Quelle horreur !
11. C'est une uniforme qu'est si galante ! les huzards !
12. C'est bien aimable un pompier ! Mais ça a des moments ben désagréables,
13. Allons, en route les anciens !
14. Que ce monsieur Dauphin a donc des manières qu'est bon ton !
15. Attaque d'un village par des troupes françaises





Que voulez-vous? Attendez le vin!
Apprenez bien votre leçon au sacre!
A votre santé l'ancien.



« Ah, dit-elle, que je sois toujours profane, car, Madame!
Qu'est-ce Madame? »



Les petits regardent pour les grandes passions.



C'est avec confiance qu'on se gaisait
Les honnêtes.



La Conversation

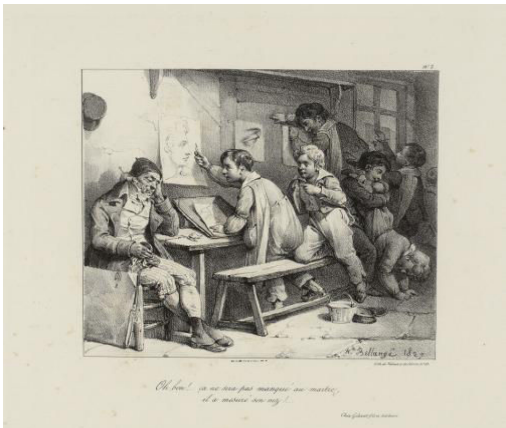


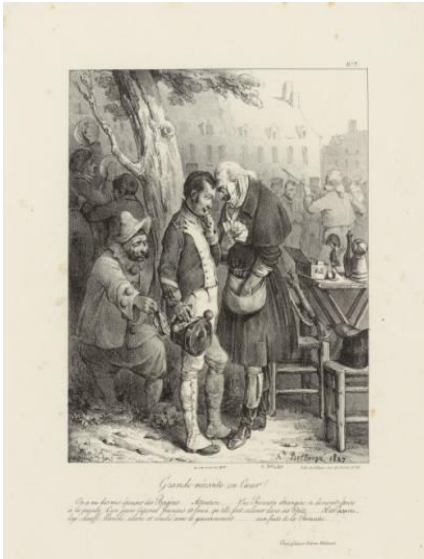
C'est la nouvelle mode!
Mais on dit que c'est la dernière!



8ème Album (1828), Signé et daté « Bellangé 1828 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. La Bourse ou la vie !
2. Toi, méchant galopin de censeur ! Si tu caponnes, t'auras des calottes après la classe.
3. Oh ! bon ! ça ne sera pas manqué au maître. Il a mesuré son nez !
4. Vous avez là des parents bien estimables !
5. Eh bien, garçon et le bain de pied !
6. Le départ pour la pêche à l'éperlan (à Tancarville)
7. Grande réussite en cœur – On a vu des rois épouser des bergères
Attention ! Une princesse devient éprise la parade d'un jeune caporal français et brun, qu'elle fait enlever dans ses Etats. Il est nourri logé, chauffé, blanchi, éclairé et couché avec le gouvernement... aux frais de la princesse
8. Le Mendiant.
9. Au fait père Leroud, ça ne me regarde pas les affaires de la Grèce. Comprenez vous le calembour ? Il est un peu joli
10. Les Grecs reçoivent la nouvelle du combat de Navarin
11. Si tu savais, Isodore, qué baroque de maison ! Y trouvent toujours que l'bouillon est faible- Vraiment Thérèse, y paraîtrait alors que c'est des farceurs de bourgeois qu'est un peu sucestible sur les a l i m e n t s
12. 1815





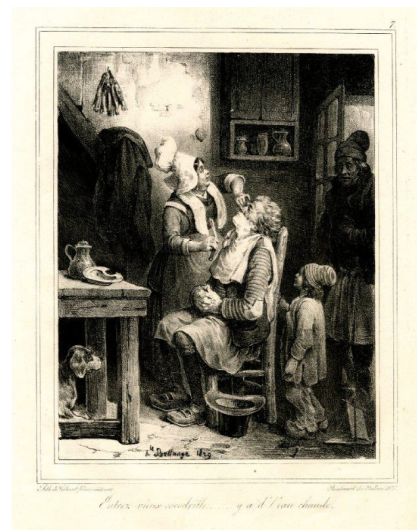
9ème Album (1829), Signé et daté « Bellangé 1828 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

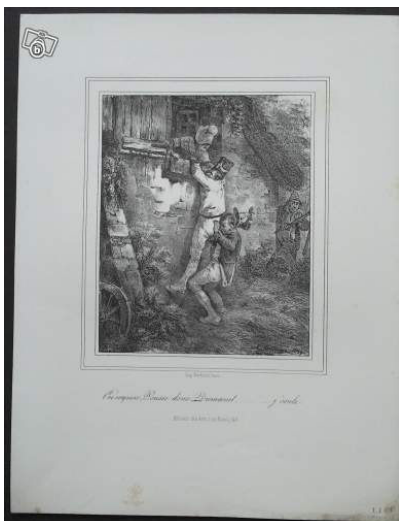
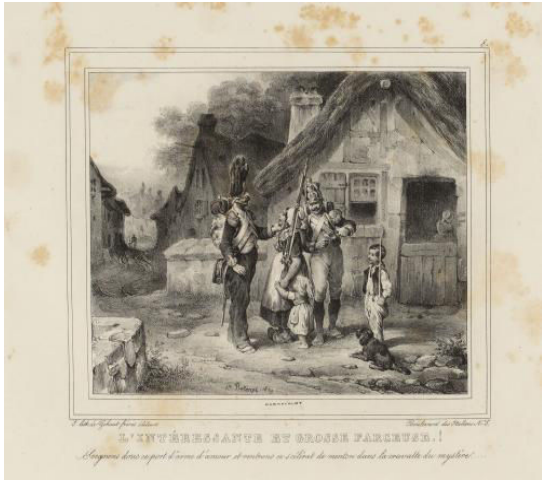
1. Madame, c'est mon cousin Chamboran. Vous savez que je vous ai dit qu'est semesse pour trois mois
2. Pas vrai, Mosieu, que la barbe de sapeur, c'est pas des cheveux pour de vrai ?
3. Votre nom ? Adelaïde Durieu. Votre état ? Femme sensible. Vous n'êtes pas ici pour plaisanter l'autorité, répondez ?...Votre état ? Eh bien, mettez : rentière
4. Voulez vous bien finir ? Vieux Scélérat !
5. Procession de la ligue (le 5 juin 1590), pendant le siège de Paris par Henri IV
6. Excusez la mère
7. Dieu vous bénira, mon brave
8. Les barricades. 12 mai 1588
9. N'est-ce pas major, qu'il faut au tempérament du conscrit beaucoup de ménagements et surtout force toniques, sudorifiques, fondants et...horizontals... en bouteille
10. Conclusion du conte. La bonne fée bobosse présida au mariage de ces tendres amants. Ils vécutent longtemps et eurent beaucoup d'enfants
11. Souvenir de Normandie
12. C'est du bon coin, celui-la, père Copeau-Oh allez, not bourgeois, n'éraignez de rien, vous pouvez t'être sûr que c'vin là n'tombera pas dans l'oreille dd'un sourd...parlant par respec...



10ème Album (1830), Signé et daté « Bellangé 1829» ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

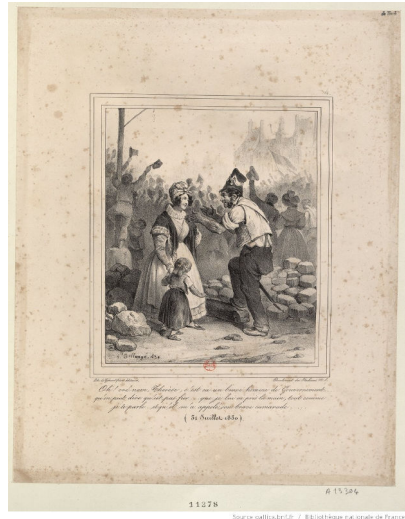
1. L ' embuscade
2. Changement de front, capitaine ! car v'la z'un paroissien qu'a l'air d'être en patrouille pour les parents de la fille
3. Le départ du conscrit. Allons donc, Madeleine...faut s'faire une raison !...Ah ben, ma foi, t'es encore bon enfant, si tu crois que le Gouvernement va vous faire caporal en restant à garder vos vaches...dans ses foyers paternels !...d'ailleurs, ça y 'es défendu par les autorités
4. Au bout du compte, madame Desrosiers, on est bien bête de s'attacher à ces petits êtres-là...ça vous donne plus de tourments et de chagrins que ça n'est gros . Ensuite vous me direz que ça à ses moments intéressants
5. La charge
6. Entrez, vieux cocodrilte, y a d'eau chaude !
7. L'intéressante et grosse farceuse. Prenons donc ce port d'armes d'amour et rentrons ce scélérat de menton dans la cravate du mystère
8. Le Dragon bon enfant, ou l'Art de faire des têtes d'enfants par un procédé nouveau...facile et ingénieux
9. Cré coquin, pousse donc, Dumanet...jcoule !
10. L'espion
11. Le passage du gué
12. M.Loiseau. Providence des jeunes gens de bonne famille. Tenez ? Monsieur Loiseau, voici mon billet de 2 000 fr...donnez-moi 600 fr. espèces...et c'est moi qui vous remercie



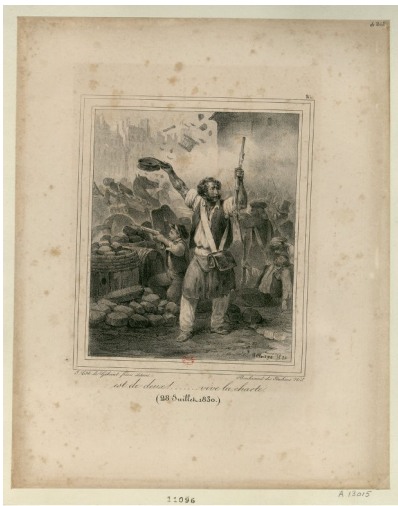


11ème Album (1831), Album patriotique, Signé et daté « Bellangé 1830 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Seulement de l'eau rougie, la petite mère 29 juillet 1830
2. Et de deux...Vive la Charte ! (28 juillet 1830.)
3. Les Scélérats ! Ils l'ont tué ! (28 juillet 1830)
4. Oh ! cré nom, Thérèse, c'est ça un brave homme de Gouvernement...qu'on peut dire qu'est pas fier...que je lui ai pris la main tout comme je te parle...et qu'il m'a appelé son brave camarade. (31 juillet 1830)
5. Vive la ligne ! (28 juillet 1830.)
6. Eh ben, as-tu touché, Jean-Louis ?...Ah ! dame, sçais pas...ma foi, j'ai tiré dans l'tas. (28 juillet 1830)



11278 Source: gallica.fr / BnF - Bibliothèque nationale de France



11096 A 13015 Source: gallica.fr / BnF - Bibliothèque nationale de France

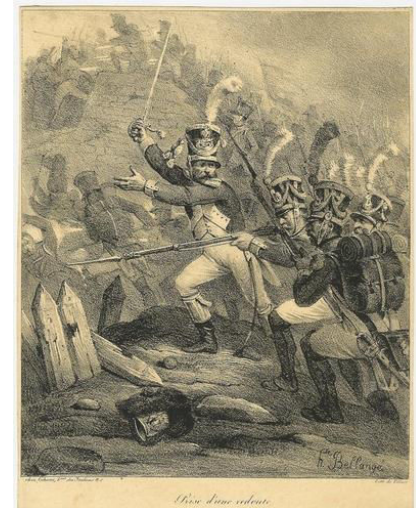


11146 A 12045 Source: gallica.fr / BnF - Bibliothèque nationale de France



12ème Album (1832), Album patriotique, Signé et daté « Bellangé 1831 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

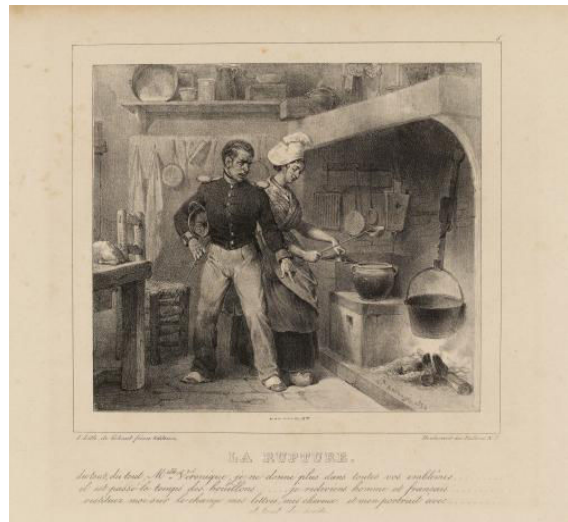
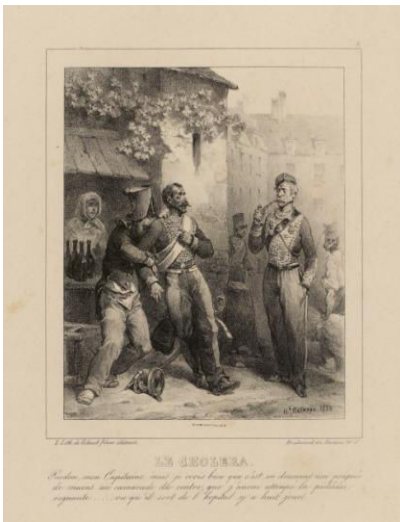
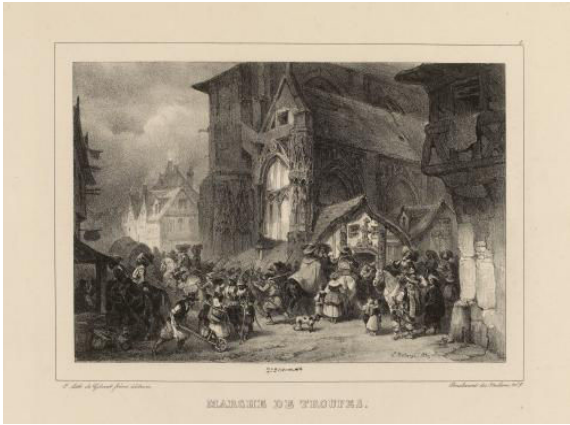
1. Oh honnête homme !!!
2. La fête du village
3. Les excuses : ...car enfin au bout du compte...permettez en appelant monsieur votre ami : polisson, gringalet, carliste...je n'ai pas voulu dire par là...au contraire
4. L'arrivée à la garnison
5. Prise d'une redoute
6. C'est lui !...
7. Le départ pour la ville
8. Les Faucheurs polonais
9. Le Réfugié polonais
10. Les Importuns
11. Suffit mon capitaine...On va évacuer...
12. Dieu de Dieu, en-t-il des moyens...le sergent, de sur la chose de rire avec les femmes!





13ème Album (1833), Album patriotique, Signé et daté « Bellangé 1832» ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Marche de troupes
2. le vieux garçon
3. Le choléra
4. Les clefs de la ville
5. La rupture
6. Les affaires de Belgique
7. La visite du curé
8. le retour au presbytère
9. L'indifférence en matière d'opinion politique
10. Le Mal du pays
11. La croix du Chemin
12. La Restauration me coûte 160 000 francs





14ème Album (1834), Album patriotique, Signé et daté « Bellangé 1833» ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Jemmapes (6 novembre 1792). Dumouriez, général en chef.
2. Passage de l'armée française à l'hospice du Mont-Saint-Bernard, 15 mai 1800
3. MARENGO, 25 prairial an VIII(14 juin 1800). Bonaparte, premier consul
4. ARCOLE (15 novembre 1796), Bonaparte général en chef,
5. Moskowa (7 septembre 1812)
6. Montereau (18 février 1814)
7. Combat de la vallée de Bastan (9 thermidor, an 2), 27 juillet 1794
8. Siège et prise de Landrecies par les coalisés (floréal, an 2.), avril 1794
9. Retour d l'île d'elbe, (journée du 6 mars 1815)
10. Passage du Guadarrama (Espagne) par l'armée française. Napoléon, empereur.
11. Combat de Valmy (20 septembre 1792). Kellermann ? général en chef.
12. Camps de Boulogne, d'Ostende etc. an XIII (1805)





15ème Album (1835), Album patriotique, Signé et daté « Bellangé 1834 » ; chez Gihaut boulevard des Italiens ; Lith. De Villain ; Paris, Bibliothèque nationale de France

1. Laitière des environs de Coutances
2. Le Grand-Papa
3. Aux grands maux les grands remèdes
4. La Halte
5. En masse, serrez la colonne
6. Napoléon
7. Côte de Basse-Normandie
8. Tenez, voyez-vous, monsieur le Curré, pour moi le vlà, l'Père éternel,
9. Sire, c'est mes enfants et mon épouse dont elle a vu les pyramides et le fleuve du Tage,
10. Les Français en Egypte. En v'là un droïe de paroissien. Dis donc, durand, l'paraïtrant que dans le temps des Phinsques, le nez aquilin n'était pas d' u n i f o r m e .
11. Une Noce en Basse-Normandie, la belle-mère apporte le trousseau de la mariée
12. Une Noce en Basse-Normandie, le futur et les invités vont chercher la mariée



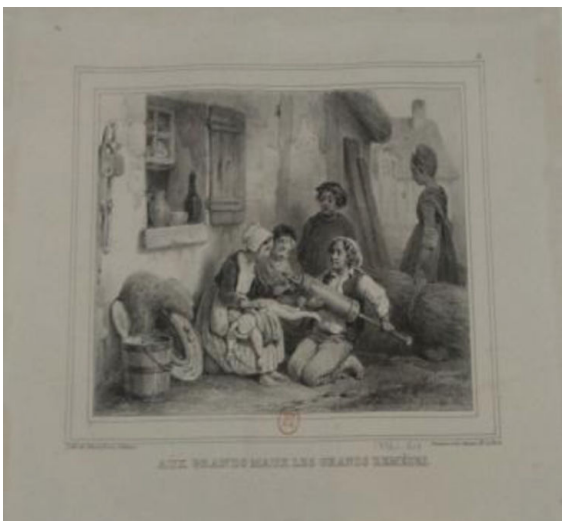
LACTIERE DES ENFANS DE COUTANCIER.



LE GRAND PAPA.



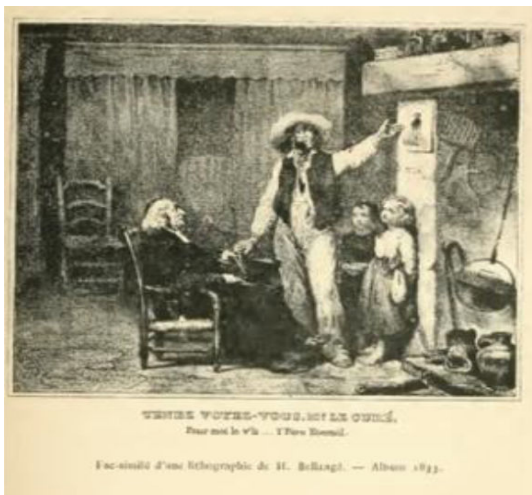
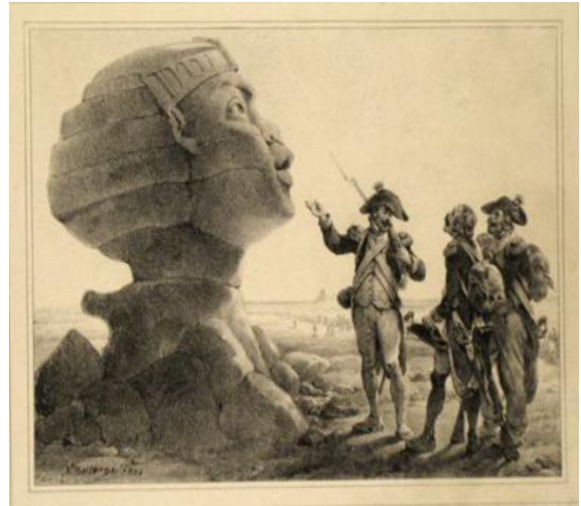
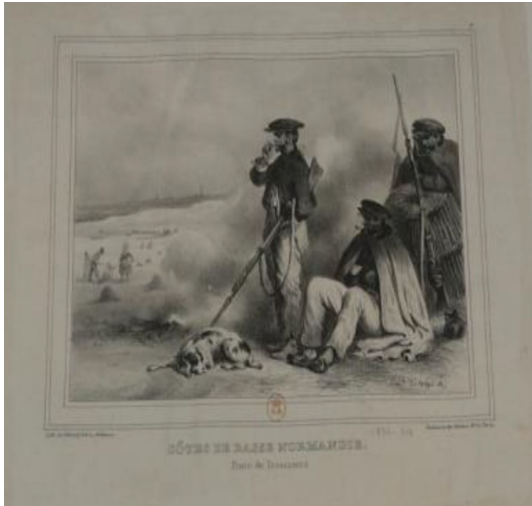
EN MAISON, VERBENA LA COURTOISE.



AUX GRANDS MARS LES GRANDS MARCIS.



NAPOLEON.



Pièces relatives à la guerre de Crimée, éditées par Delarue

- 1.** Les Gardes de la porte
- 2.** Silistrie
- 3.** Les bords du Danube
- 4.** Les Revenants de Sébastopol (29 décembre 1855). Les Zouaves de la garde
- 5.** Départ pour l'Orient

