



Jacques Guiaud et la peinture d'histoire

Mireille Lacave-Allemand*

Jacques Guiaud peintre d'histoire, « peintre d'actualité », « reporter de guerre »

Jacques Guiaud a privilégié toute sa vie la peinture de paysage, mais sa carrière de peintre est plus complexe qu'il n'y paraît, car il n'en a pas moins exécuté à trois reprises des peintures que l'on peut qualifier de « peinture d'histoire ». Encore faut-il s'entendre sur l'appellation « peinture d'histoire ». Peindre l'histoire peut se traduire de trois manières : la grande peinture historique, ensuite la « peinture d'actualité » qui décrit un événement public fédérateur de foules, enfin ce que nous appellerons dans l'œuvre de Jacques Guiaud le « reportage de guerre ».

La peinture d'histoire est au cours des trois ou quatre premières décennies du XIX^e siècle un genre tout à fait particulier qui domine les ateliers à l'École des beaux-arts ainsi que les Salons. Elle produit, en grand format, des scènes de la mythologie et de l'histoire antique, de la Bible, des grands événements de l'histoire nationale.

Les travaux confiés à Jacques Guiaud ont contribué d'une certaine manière à ce genre historique par deux fois : la première fois, par l'exécution des « médaillons » de la galerie Napoléon I^{er} à Versailles pour le musée de l'Histoire de France créé par Louis-Philippe ; la seconde fois, sous le Second Empire, par un long travail de restauration-restitution de panneaux muraux pour la galerie des Cerfs à Fontainebleau.

Ce que nous appelons ensuite « peinture d'actualité » est la représentation d'un événement dont le peintre a été l'observateur attentif, dont la signification politique va dans le sens de l'union nationale, peinture faite aussi, nous semble-t-il, pour flatter le souverain. La « peinture d'actualité » de Guiaud est illustrée par une série de tableaux à l'huile, exposés aux Salons de 1841, 1844 et 1845, et achetés par Louis-Philippe.

Enfin, l'ultime manière pour Guiaud de peindre l'histoire nous paraît être le « reportage de guerre », avec une série d'œuvres ayant pour thème le siège de Paris de 1870-1871, commandées par un marchand d'art et de matériel pour artistes. Guiaud a vécu lui-même la vie quotidienne des parisiens assiégés, d'où la qualification de « reportage ».

Nous avons consulté les sources archivistiques, exploré les témoignages des contemporains, les écrits des hommes de lettres, la presse, la correspondance échangée par Jacques Guiaud et ses amis (voir chapitre Correspondance à la fin de l'ouvrage) afin de trouver réponse à notre curiosité : pourquoi et comment Jacques Guiaud est-il entré dans le cercle étroit des peintres commandités par le roi à Versailles et l'empereur à Fontainebleau ? A-t-il eu l'intention de plaire aux souverains ? A-t-il répondu aux attentes de son commanditaire de 1870 ? Y a-t-il enfin une unité stylistique dans sa peinture d'histoire et des caractéristiques susceptibles de la rapprocher de son œuvre de paysagiste ?

Nous nous sommes par ailleurs attaché, chaque fois que cela nous a paru pertinent, à mettre en regard des réalisations de Jacques Guiaud celles de ses maîtres, parfois celles de ses confrères avec lesquels il a pu partager ses commandes, afin de mieux saisir l'environnement artistique du peintre, et peut être sa « différence ».

Jacques Guiaud et la peinture d'histoire

Les « médaillons » de Versailles (1834-1835)

Le château de Versailles et Trianon fait partie de la liste civile de Louis-Philippe arrivé au pouvoir après la révolution de juillet 1830.

Page de gauche.

Inauguration de la statue de Henri IV à Pau, 27 août 1843.

Huile sur toile de Jacques Guiaud, 1845.

H 115 x L 146 cm.

Dépôt du musée national du Château de Versailles,

au musée des beaux-arts de Pau, 1964,

n^o Inv. MV 5126 ; INV 5247 ; LP 5938.

Exposé au Salon de 1844.

Photo © musée des beaux-arts de Pau.

* Diplômée en histoire de l'art.



À gauche.
Le roi Louis-Philippe entouré de ses cinq fils sortant par la grille d'honneur du château de Versailles après avoir passé une revue militaire dans les cours le 10 juin 1837.
 Huile sur toile d'Horace Vernet, 1846.
 H 367 x L 394cm, signée et datée b. g.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Droits réservés.



Ci-contre.
La galerie des Batailles du musée de l'Histoire de France, château de Versailles et Trianon.
 Photo © J.-P. Potron/Academia nissarda.

Le domaine est en fort mauvais état après quelques décennies d'abandon. Le souverain veut le restaurer en y installant un musée de l'Histoire de France avec une galerie des Batailles et une aile dédiée à la geste napoléonienne. Cette conception doit permettre de rassembler autour de Louis-Philippe l'ensemble de la nation française dans toutes ses composantes et sensibilités politiques.

La commande obéit à un programme « pédagogique » de réconciliation nationale. Le souverain suit de près les travaux à partir de 1833-1834 et jusqu'à l'inauguration du musée en 1837, même si les travaux se poursuivent bien après cette date. Guiaud, au sein de ce vaste ensemble, reçoit la tâche de représenter certaines des batailles de la première campagne d'Italie de Bonaparte de 1796 sur des médaillons qui ornent les dessus de portes ou les retours des murs entre les fenêtres de la galerie Napoléon I^{er}, dans l'aile du midi, au rez-de-chaussée du château.

Sept médaillons sur un total de soixante-sept lui sont confiés. Il dispose, pour guider son travail, de dessins et d'aquarelles exécutés pendant la campagne d'Italie par les peintres attachés aux armées, dont la fonction était précisément de restituer la topographie et le paysage des champs de bataille, et accessoirement les combats.

Les aquarellistes, lorsqu'ils ne suivaient pas la troupe, utilisaient les carnets de batailles où étaient consignés les détails des combats, la description topographique des terrains, les bataillons et les corps de troupes en présence, etc. Le plus fameux de ces aquarellistes est Giuseppe Pietro Bagetti (1764-1831), peintre topographe passé du service du roi de Piémont-Sardaigne à Turin, à celui de Bonaparte-Napoléon qui lui confie la tâche de diffuser ses victoires par le dessin.

La création du Musée de l'Histoire de France du château de Versailles et Trianon¹

À l'origine de cette création se trouve un lieu symbole de la monarchie absolue, le château de Versailles, un bien du roi-citoyen, Louis-Philippe, lequel a la volonté politique de rassembler les Français. L'idée fédératrice du roi est d'utiliser l'histoire des batailles victorieuses qui ont ponctué la lente montée de la royauté française d'où a émergé le peuple assemblé en nation, et de fédérer les citoyens dans leurs diverses composantes et opinions autour de la nouvelle dynastie. La saga du musée commence le 26 juillet 1833, jour où le roi Louis-Philippe se rend à Versailles pour une première visite en compagnie de l'architecte du château, Frédéric Nepveu. L'histoire de la création du musée a été racontée maintes fois par les contemporains et par la presse de l'époque. Les uns se sont faits louangeurs devant l'ampleur

du travail accompli en quatre années, les autres ont été critiqués à l'égard du résultat, avec son foisonnement de peintures d'histoire. Tous reconnaissent la volonté royale d'en imposer, de réunir sous un seul concept l'ensemble des Français, jusqu'alors tiraillés politiquement entre héritiers de la Révolution de 89, héritiers de la gloire de l'Empire, royalistes légitimistes, et tenants du « juste milieu » représenté par le gouvernement de Louis-Philippe, à qui la Charte offre des garanties de monarchie constitutionnelle.

Le château de Versailles fait partie de la liste civile, les dépenses occasionnées par les travaux seront donc en dehors de tout contrôle parlementaire. La restauration de Versailles est si liée à la personne de Louis-Philippe que les travaux cesseront avec son règne. Pendant ce règne, de 1833 à 1848, l'architecte F. Nepveu ne produira pas moins de 411 rapports consacrés aux travaux à Versailles².

Après la première visite royale, l'intendant général de la liste civile, Monsieur de Montalivet, rédige un rapport sur le projet du roi, daté du 29 août 1833. Une semaine plus tard, le *Journal officiel* du 5 septembre 1833 publie le premier programme de travaux d'aménagement et de restauration des appartements royaux et de leur transformation en musée national de l'Histoire de France ; c'est dire la rapidité de réaction de l'entourage du roi. Ainsi s'engage la restauration pour une transformation complète du château en musée historique dédié à « toutes les gloires de la France ». Pierre Francastel écrit : « Il s'agit vraiment aux yeux du monarque d'un don fait à la France ; Versailles, siège de l'ancien régime, berceau de la Révolution, est destiné par lui, non seulement à devenir une richesse artistique nouvelle, mais le symbole visible de la réconciliation nationale... A ce titre l'entreprise de Versailles domina une époque qui renouvelle la plupart des disciplines et des conceptions par le sentiment de l'histoire ». Et il ajoute : « Il est incontestable, cependant, que la réalisation ne fut pas à la hauteur des intentions du souverain et de ses conseillers : leur intelligence fut supérieure à leur goût »³.

Le programme initial ne prévoit encore que des travaux à l'aile nord du château, évalués à 225 000 francs. Mais, une semaine plus tard, le projet est modifié et les dépenses passent à 650 000 F. Enfin, le 6 août 1833, le nouveau projet englobe l'aile du midi et l'estimation financière passe à 1 500 000 F. L'introduction à l'inventaire des Archives nationales rappelle⁴ : « La loi du 2 mars 1832 et les discussions qui l'ont précédée, autorisant le roi par l'article 22, à posséder un domaine privé, ne faisaient nullement entrer l'administration de la liste civile dans ce domaine privé. La nouveauté de cette loi de 1832 était de distinguer, pour le nouveau souverain, son domaine privé et sa liste civile ». Toujours selon cette loi,

« le Roi pouvait apporter aux Domaines de la Couronne tous les changements utiles à leur conservation et embellissements (article 14), tandis que l'entretien et les réparations de ces domaines pour lesquels le Roi recevait chaque année du Trésor public une somme de 12 millions (article 17), étaient expressément à la charge de la liste civile (article 15). »

Aussi le roi dirige-t-il tout, décide-t-il de tout, pour le meilleur et pour le pire, malgré les opinions de M. de Montalivet, de M. Cailleux directeur des Musées et des deux architectes, Fontaine et Nepveu, d'ailleurs souvent en conflit entre eux. Il est pressé et exige de la réactivité auprès de ses collaborateurs. Malgré ce dirigisme, les artistes qui ont reçu commande pour des tableaux n'ont d'autre consigne que de célébrer les victoires françaises⁵.

À chaque visite, le roi a une idée nouvelle. Le Musée doit être prêt rapidement, dès 1834, puis en 1835 ; finalement, l'inauguration ne se fera qu'en juin 1837 car les travaux ont gonflé de mois en mois. Les corps de métiers se succèdent et parfois se bousculent, les peintres des décors et des médaillons travaillent dans un chantier permanent ; dans les salles restaurées, il a fallu installer de surcroît les tableaux déplacés d'autres musées, ceux qui ont été commandés expressément pour la galerie des Batailles. Tous les tableaux de la galerie sont intégrés dans des menuiseries fixes qui ont reçu un décor adapté.

En effet, dès l'origine, Louis-Philippe tient à ce que les tableaux du musée, ceux de la galerie des Batailles, ceux de la galerie Napoléon I^{er}, soient encadrés et fixés aux murs, entourés d'un décor peint, que les murs disponibles soient peints de couleurs soigneusement harmonisées selon les salles, de même que les couleurs des portes, des cadres, des socles supportant les bustes des maréchaux, des généraux, etc. La fabrication des socles a fait l'objet de commandes et parfois, assez souvent même, le résultat n'étant pas conforme à la hauteur des espérances de Sa Majesté, il a donc fallu recommencer. Au total, les travaux atteindront vingt millions de francs, selon le mémoire de M. de Montalivet daté de 1851.

La liste ci-dessous, telle qu'elle est mentionnée par P. Francastel qui cite Nepveu, donne une idée de l'ampleur des travaux :

du 3 septembre au 31 décembre 1833 : 10 165 journées d'ouvriers et 231 de voitures

du 1^{er} janvier au 31 décembre 1834 : 81 450 journées d'ouvriers et 835 de voitures

du 1^{er} janvier au 31 décembre 1835 : 91 105 journées d'ouvriers et 957 de voitures

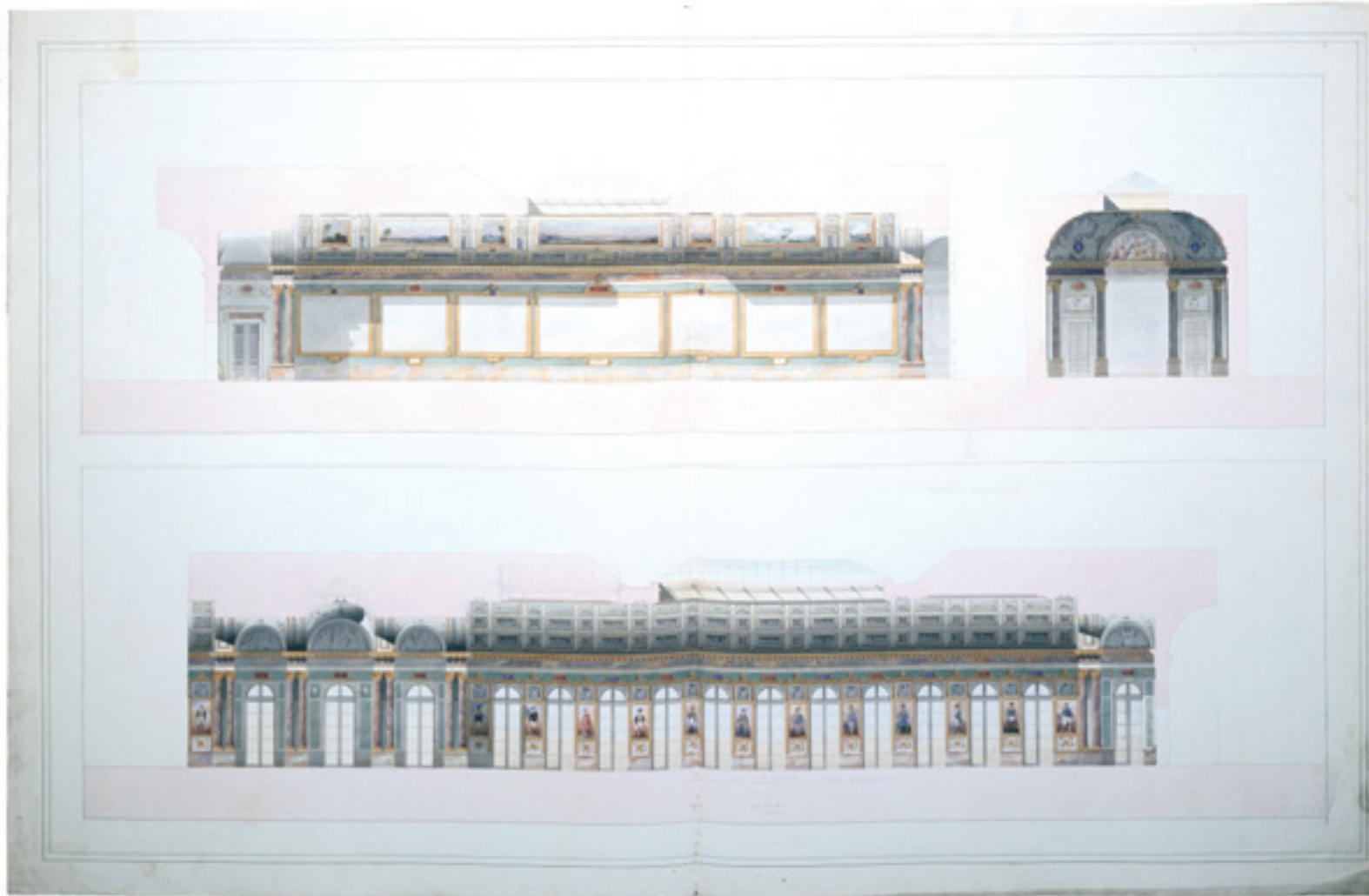
¹ P. Francastel, *La création du Musée d'histoire de Versailles*, thèse complémentaire, 1930. L'ouvrage utilise les rapports circonstanciés de l'architecte Nepveu à chacune des 398 visites royales faites entre juillet 1833 et l'inauguration en juin 1837.

² Sur les rapports de Nepveu, voir Isabelle Chave et Eric Landgraf, *Introduction à l'inventaire des Galeries Historiques de Versailles (1833-1847)*, Archives nationales, série O/4/2857-O/4/2860.

³ P. Francastel, *op. cit.*

⁴ Archives nationales, *État général des fonds des Archives nationales*, Série O/4 Maison du Roi et Intendance générale de la Liste civile (Monarchie de Juillet), Intendance générale de la Liste civile (1830-1848).

⁵ « La peinture en France de 1830 à 1848. Chronique bibliographique et critique », in *La Revue de l'art*, n° 91, 1991, p. 71-80.



Ci-contre.

*Projet pour la galerie des Batailles
du château de Versailles.*

Aquarelle sur papier de Charles-Frédéric
Nepveu.

Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles)
/ Droits réservés.

À partir de 1835, le roi ouvre son chantier à des visiteurs choisis. Le premier d'entre les invités est Adolphe Thiers. Dans le même temps, les travaux font l'objet de nombreuses notes dans la presse pour informer le public de l'avancement du projet et promouvoir l'institution du musée d'Histoire de France⁶. Nous dirions aujourd'hui que le service de presse de la Maison du roi ne chôme pas tant les informations sont nombreuses. Le 9 mai 1835, par exemple, le *Journal des Débats* précise que des commandes de tableaux ont été passées à MM. Bellangé, Cogniet, Eugène Lami, Mauzaisse, Henri Scheffer, nous y reviendrons plus loin.

L'ambition affirmée de la conception de la restauration n'arrête pas les critiques, parfois féroces. Beaucoup de commentateurs ont souligné que « l'exécution était trop précipitée pour que les tableaux et toutes les sculptures eussent une égale valeur artistique. Le roi le savait ; après moi, disait-il, on fera mieux les parties que je n'ai pu faire qu'imparfaitement »⁷.

Louis-Philippe préférait Horace Vernet et Jean Alaux à Delacroix, chantre du romantisme. Ces deux peintres avaient pour lui l'avantage de travailler rapidement et dans l'esprit de la tradition de l'Académie.

⁶ Le *Journal des Débats* relate ainsi le 19 octobre 1834 : « Les travaux du Musée destiné à embellir le château sont poursuivis avec la plus grande activité ; le Roi les surveille lui-même et s'y rend très souvent. Un grand nombre d'ouvriers y sont occupés à transformer les petits appartements en une grande galerie [...] On transporte tous les jours des tableaux de Paris et des autres demeures royales ».

⁷ P. Thuzeau-Dangin, *Histoire de la monarchie de juillet, 1884-1892*, t. 3, p. 202.



Ci-contre.
*L'inauguration de la galerie
des Batailles le 10 juin 1837.*
Huile sur toile de Jean-Auguste Bard.
H 66 x L 130 cm, signée b. g.
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,
n° inv. MV7062.
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles)
/ Gérard Blot.

Ainsi critiqué, le musée de l'Histoire de France de Louis-Philippe n'a pas tenu les promesses escomptées en matière de réconciliation nationale, et surtout pas parmi les hommes de lettres et les amateurs d'art.

Le 10 juin 1837, il est enfin inauguré. Pas moins de 6 000 peintures y figurent (ou allaient y figurer), et quelque 3 000 sculptures. Certaines des peintures avaient été déplacées du Louvre et des domaines royaux, beaucoup avaient été commandées tout exprès.

Les festivités de l'inauguration rassemblent 1 200 convives pour un banquet où sont invités les membres des deux Chambres, les officiers municipaux de Paris et de Versailles, les fonctionnaires de l'État, les officiers supérieurs de la Garde nationale. La fête fut énorme ; on y vit une représentation du *Misanthrope*, le troisième acte de *Robert le Diable* (opéra de Meyerbeer), puis un intermède d'Eugène Scribe arrangé par D. F. E. Auber, un ballet de Jean Coralli. Enfin, la soirée s'acheva par une promenade au flambeau dans les jardins.

⁸ BnF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32747578p/dat>. Toutes les références à la presse dans les pages qui suivent sont issues du site de la BnF.

Le Constitutionnel du 12 juin 1837⁸ rapporte ainsi l'événement sur un mode emphatique et louangeur :

« Ce que nous voyons avant tout dans la fête d'hier, c'est le but de l'homme qui l'a organisée ; c'est cet hommage rendu par lui à la gloire de la France ; c'est cette haute intelligence qui lui a fait découvrir le secret de parler à nos cœurs le langage qui nous enorgueillit et qui nous touche le plus ; c'est enfin ce besoin du Roi de se rapprocher... de la grande famille française... »

À partir de cette date, des opuscules destinés au public décrivent salle par salle les peintures offertes au public – un raccourci d'histoire de Clovis à Louis-Philippe. Le premier à décrire par le détail les salles dédiées à Napoléon est Charles Gavart, un capitaine au corps royal d'État-Major ; il commente les œuvres exposées en se référant aux carnets de batailles, et relate les faits avec la précision militaire qui sied à la description des campagnes napoléoniennes. Étienne Achille Réveil et Hippolyte Hostein s'écrient la même année dans leur ouvrage dédié au

musée de Versailles : « C'est une grande et belle œuvre, en vérité ! La France doit à ce musée le nom de Musée Louis-Philippe »⁹. Les deux comparses, l'un dessinateur, l'autre homme de théâtre, opposent les peintures des galeries de Louis-Philippe aux commandes de Charles X, mais la comparaison n'est pas absolument en faveur des premières : « Jamais les artistes n'avaient eu autant de commandes. Mais il faut l'avouer aussi, jamais les tableaux n'avaient été en général plus mauvais... jamais les peintres n'ont été plus encouragés que maintenant... Jamais les peintres n'ont produit plus abondamment ». Que le lecteur ne s'y trompe pas, les galeries du musée de Versailles ne contiennent pas que des chefs d'œuvre, « *la chronologie, l'exactitude ont dû l'emporter sur le bon goût et la correction* ». Et nos deux critiques de conclure que les œuvres ont été rassemblées à la va-vite, avec des tableaux trouvés dans les « greniers et dépoussiérés pour l'occasion, car il s'agissait avant tout d'écrire de l'histoire »¹⁰.

Certaines critiques se font encore plus incisives. En 1837¹¹, un certain M. Courtois exprime son sentiment de découragement devant le résultat du Musée : « Dépouillées de tant de grandeur et de magnificence, avilies par ces rebuts des greniers du Louvre et des encans de la place publique, ces galeries royales ne sont plus qu'un local d'exposition. Ce Musée, ou plutôt ce bazar, offre l'étrange anomalie d'un faste de décors et de cadres d'une valeur bien supérieure à celle des tableaux qu'il renferme... ».

Et Théophile Gautier renchérit dans le quotidien *La Presse* des 14 et 23 février 1837, quelques semaines avant l'inauguration. Il relève l'aspect théâtral et froid de la restauration du palais qu'il traite de « chambre funéraire », où le roi a logé « dans cette ville morte toutes les gloires mortes, toutes les royautés mortes... tout est là depuis Clovis jusqu'à la révolution de juillet ». Pour conclure il qualifie le musée de « Babel de peinture, ... de fatras de tableaux ».¹²

Le *Journal des Débats*¹³ n'est pas plus indulgent, il poursuit dans la veine désabusée :

« le Musée historique va encore, après la clôture du Salon, s'enrichir d'un grand nombre de nouvelles productions, destinées pour la plupart à retracer les hauts faits des armées françaises à diverses époques de notre histoire. [...] jusqu'à présent pour ce qui concerne la gloire de nos armes, il n'y aura que l'Algérie et le siège d'Anvers qui puissent encore fournir quelques sujets dignes d'exercer les pinceaux de nos artistes, trop heureux si les murs de ces salles sont longtemps à se garnir ! Car c'était une grande vérité que cette pensée d'un philosophe : Heureux les peuples dont l'histoire est ennuyeuse ! »

Les contemporains reconnaissent pourtant un mérite à l'œuvre de Louis-Philippe, celui d'avoir élevé un monument d'une « impartialité admirable » car aucune époque historique, aucun règne n'a subi d'ostracisme, ni celui de Napoléon I^{er}, ni celui de Charles X. Comme l'écrit Théophile Gautier « il [le roi] a bravement reconnu que Napoléon avait existé ». Dans sa conception, le musée est toutefois paradoxal car il consacre le culte du héros entraîneur d'hommes, preux chevalier, prince du sang ou général sorti du rang, selon la conception de « l'Histoire-bataille », mais laisse dans l'obscurité le peuple que la révolution – les révolutions – a mis en avant, alors même que son programme s'était voulu rassembleur de la nation.

Un ancien élève de Jean Alaux, peintre prolifique dont nous verrons plus loin le rôle d'éminent contributeur de tableaux de batailles, écrivait quelques décennies après la création du Musée :

« La création du musée de Versailles est, dans les annales de l'art français, un fait dont on n'apprécie pas suffisamment l'importance. La destination qui lui fut donnée dès le principe répondait à un besoin des esprits. Sa fondation coïncidait avec l'institution de la Commission des Monuments Historiques¹⁴ et de comités ayant un objet analogue et qui existent encore. Ainsi les intérêts de l'histoire et l'histoire elle-même, devenaient un intérêt public et se trouvaient représentés dans les services de l'État. L'idée d'établir un musée historique sur un plan aussi vaste était nouvelle. [...] Ce musée, qui consacrait au moyen de l'art le souvenir de nos gloires, était destiné à exalter le patriotisme de la nation en lui montrant la suite ininterrompue de ses fastes dans leur antique et imposante majesté. »¹⁵

Mais le musée n'a pas été que cela, il a été aussi pour Louis-Philippe le moyen de soutenir l'art français, d'aider les artistes de son temps par de nombreuses commandes, de faire vivre une communauté artistique et de se l'attacher. Les artistes, les peintres en premier lieu, les sculpteurs, voire les artisans-décorateurs, sont de ce fait devenus les meilleurs soutiens du régime, les porteurs des idées politiques chères au souverain.

Jacques Guiaud et la génération des peintres de 1830

Comment un jeune peintre pouvait-il « faire carrière » dans les années 1830 ?

À cette époque, la voie royale pour capter l'attention des institutions est de présenter le concours du Prix de Rome. La réussite au concours lui assure un séjour de quatre ans à Rome, à la villa Médicis, mais surtout ultérieurement une carrière officielle, des commandes publiques régulières, par conséquent des revenus qui lui permettent de vivre confortablement.



Ci-dessus.
Pierre Narcisse Guérin.
Technique mixte, encre brune, pierre noire, mine de plomb, par Jocodus Sebastiaan Van Den Abeele.
H 17,7 x L 14 cm.
Musée du Louvre, fonds des dessins et miniatures, n° inv. RF 29887, recto.

⁹ Étienne Achille Réveil et Hippolyte Hostein, *Le Musée de Versailles : ses principaux tableaux et statues gravés*, 1837, p. 57 et suiv.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 62.

¹¹ M. Courtois, *Le Musée de Versailles*, Paris, chez Delaunay Libraire, 1837, 70 p. Exemplaire incomplet.

¹² *La Presse*, 14 et 23 février 1837.

¹³ *Journal des Débats*, 30 avril 1838.

¹⁴ Créée le 19 septembre 1837 par M. de Montalivet.

¹⁵ E. Guillaume, « Un directeur de l'Académie de France à Rome - Jean Alaux », in *Revue des deux mondes*, 1890, tome 101, p. 92. L'auteur est un ancien pensionnaire de la villa Médicis qui a connu Alaux, alors que celui-ci effectuait son second directorat.

Jacques Guiaud n'a pas été inscrit à l'École des beaux-arts, bien qu'il ait suivi les leçons de Léon Cogniet à l'atelier privé de celui-ci, et n'a pas tenté le concours¹⁶, trop long, trop incertain, trop particulier dans les choix de sujets où la mythologie le dispute à l'histoire biblique ou à l'histoire antique. Il a pris la seconde voie d'accès, moins assurée, aux commandes publiques, celle du Salon. Y être admis est une première reconnaissance, y décrocher une médaille, une consécration ; les expositions annuelles font l'objet de critiques savantes auxquelles se livrent des hommes de lettres (Th. Gautier, plus tard Baudelaire, par exemple) ; il faut au jeune peintre qui tente l'expérience beaucoup de confiance dans son talent et dans le réseau auquel il appartient¹⁷. Il expose au Salon dès 1833, excellent moyen de se faire une réputation auprès de maîtres confirmés et, comme les travaux à Versailles vont bon train, de grands tableaux historiques sont vite brossés par les artistes qui tirent bénéfice de leur statut de maîtres, professeurs à l'École des beaux-arts, et pour certains anciens « romains ». Ils s'associent parfois pour travailler en collaboration, le plus souvent ils confient à de jeunes confrères des tâches secondaires à exécuter rapidement. Les commandes qu'ils reçoivent n'en sont que de plus en plus nombreuses, si le roi est satisfait.

Ainsi, en 1835, le roi a-t-il accordé un crédit de 993 700 F (sur la liste civile) pour les travaux confiés aux artistes depuis la dernière exposition – lire Salon – et le *Journal des Débats* ajoute :

« La commande de tableaux de cette année avec celle qui a été faite le 5 juillet dernier complète la suite de tableaux qui doivent être placés dans la Galerie des Batailles. L'exécution de ces tableaux est confiée à MM. Alaux, Bouchot, Champmartin, Cogniet, Couder, Delacroix, Delaroche, Devéria, Fragonard, le baron Gros, Hein, Langlois J-M, Larivière, Mauzaisse, Monvoisin, Picot, Scheffer aîné, Scheffer Henri, Schnetz, Steuben, Vernet Horace, Vinchon... »¹⁸.

Le milieu des peintres d'histoire est un cénacle étroit. La plupart d'entre eux sont passés par l'atelier de Pierre Narcisse Guérin (1774-1833). Ce maître a joué un rôle clé dans la formation des peintres de la génération née entre 1780 et 1800. Guérin est prix de Rome en 1797. Son atelier devient une véritable pépinière de peintres d'histoire, entre néo-classicisme et romantisme puisque, non seulement Delacroix, mais encore Paul Huet, Léon Cogniet, Ary et Henry Scheffer, Charles Henri de Callande de Champmartin, Jean Alaux, Horace Vernet, s'y forment. Guérin prône l'étude du dessin, il y astreint ses élèves ; l'étude de l'antique et la copie des maîtres sont les autres piliers de son enseignement, mais pour autant il ne dédaigne pas l'étude d'après nature.

Les toiles de ces artistes obéissent à un schéma répétitif : le héros placé au centre du tableau tend un bras en signe de victoire, il désigne un

horizon lointain que le spectateur a du mal à appréhender ; dressé sur un cheval, blanc de préférence, il est, sans aucun doute possible, le personnage du vainqueur ; le héros regarde, sans voir ; autour de lui des soldats se pressent en une mêlée confuse assez souvent noyée dans la fumée des combats, des morts gisent à ses pieds. Ces scènes ont parfois un aspect quasi-religieux, tant elles tendent vers la célébration rituelle. Des figurants, les généraux en règle générale pour ce qui relève des tableaux des batailles de Napoléon, entourent le chef et célèbrent la victoire.



Certaines œuvres montrent pourtant des qualités inattendues : sens du geste, dynamique de la composition, couleurs chaudes¹⁹, quoique les scènes soient le plus souvent théâtrales ; les uniformes chamarrés sont impeccables, les officiers portent, par exemple chez Alaux, des chapeaux emplumés, les drapeaux claquent au vent, les morts sont propres, même les chevaux prennent la pose. Ce sont en général des peintures démonstratives d'un savoir-faire certain, pourtant l'ensemble offre une suite d'illustrations que l'on feuillette sans vraiment s'arrêter, suite d'images destinées à impressionner la galerie. Ce qui faisait grincer des dents Théophile Gautier qui, rappelons-le, parlait à propos du musée du « grand bazar » et comparait Versailles à une « chambre funéraire de pyramide ».

À droite.
La bataille de Denain remportée par le maréchal de Villars, le 24 juillet 1712, sur le prince Eugène de Savoie.
 Huile sur toile de Jean Alaux, dit Le Romain, 1839.
 H 465 x L 543 cm, signée et datée b. g. Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. MV2741.
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Droits réservés.

¹⁶ Cf. Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^{ème} siècle, la Réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du monde académique*. Presse universitaires de Rennes, coll. Arts et Société, 2006. À la page 95, A. Bonnet écrit : « Les grands Prix étaient ouverts à tous les artistes français ou naturalisés français sous trois réserves : - Une limite d'âge. Le candidat ne devait avoir trente ans accomplis à l'ouverture du concours. - Une carte d'élève. Le candidat devait être porteur "du certificat d'un artiste qui d'après la notoriété publique se livre à l'enseignement". Nul besoin donc de passer par l'École des beaux-arts, pour tenter sa chance au concours. - Une exigence de célibat ».

¹⁷ Sur les Salons, voir D. Lobstein, *Les Salons au XIX^{ème} siècle : Paris, capitale des arts*. Paris, éd. La Martinière, 2006.

¹⁸ Léon Rosenthal écrit dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1910 « en 1841, [...] sur 108 tableaux plus ou moins dignes de l'épithète d'historique qui figuraient au Salon, 54 étaient déjà achetés sur la liste civile, les ministres ou la ville de Paris », donnant ainsi une idée de l'ampleur des achats ou des commandes.

¹⁹ Nous pouvons en citer pour exemple la bataille de Denain par Jean Alaux.

En 1851, M. de Montalivet précisait que le roi « voulait donner à l'art une direction exclusivement historique et nationale... Cette conception a présidé à la création du musée de Versailles et en est la condamnation ». Vingt ans de peinture d'histoire se solderont d'ailleurs par une désaffection du public, la bourgeoisie se mettra à acheter des tableaux pour les exposer dans ses salons²⁰, assurant ainsi la victoire de la peinture de genre, ou de la peinture de paysage, sur la peinture d'histoire²¹.

Les jeunes peintres, comme Jacques Guiaud, qui entament leur carrière vers 1830, sont passés dans les ateliers des anciens de chez Guérin. Pour eux, les maîtres furent Léon Cogniet ou Jean Alaux. Ces deux personnages sont en effet la clé pour comprendre l'engagement de Jacques Guiaud à Versailles.

Léon Cogniet est chargé de grands tableaux historiques pour la galerie des Batailles. Jacques Guiaud a été son élève dans l'atelier qu'il dirigeait²². Nous imaginons bien ces deux maîtres, anciens de la villa Médicis, à l'affût des commandes royales, ayant des amitiés dans les ateliers (y compris celui d'Eugène Delacroix), s'entourer de jeunes artistes talentueux à qui confier des travaux secondaires.

À cet égard, Jean Alaux nous paraît avoir joué un rôle prépondérant. Il est Grand Prix de Rome et déjà décoré de la légion d'honneur en 1828. Il est appelé « le Romain » afin de le distinguer des autres membres de sa famille, également peintres. Dans les années de démarrage de l'opération du musée d'Histoire de Versailles, il fait figure de maître ayant le vent en poupe ; il a la fougue, la capacité de travail, l'aura de l'ancien élève de l'École française de Rome. Il a de plus un certain sens de l'opportunité et l'appui d'une famille d'artistes. Jean Alaux a un temps côtoyé le baron Taylor et les artistes qui travaillent pour celui-ci aux *Voyages pittoresques et romantiques dans les anciennes provinces françaises*²³, auxquels collabore aussi le jeune Guiaud. Ce dernier y tisse des liens de solide amitié avec Ouvrié, Dauzats, Gué, dessinateurs, lithographes de talent, ainsi qu'avec le dessinateur caricaturiste Grandville, comme le montre Armelle Buet dans sa biographie de l'artiste. Sans doute est-ce dans ce réseau qu'il est repéré par le maître Alaux qui a toujours besoin de collaborateurs en raison de l'abondance de la commande royale.

L'idée que le « réseau Taylor » et les solidarités d'atelier sont un puissant facteur de cohésion du milieu artistique pour cette génération est donc tout à fait acceptable et Jacques Guiaud a parfaitement pu être enrôlé comme assistant habile par un artiste aussi sollicité que l'était alors Jean Alaux. Guiaud est modeste, sans ressources autres que celles que lui fournissent ses pinceaux, il est le collaborateur idéal pour travailler vite

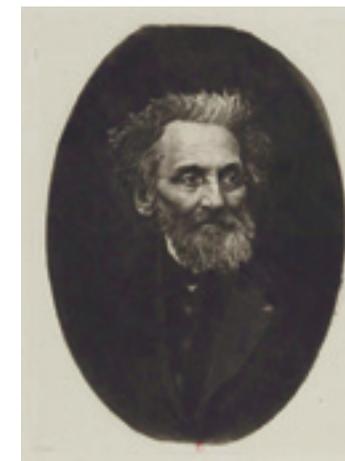
et bien à Versailles, tandis qu'Alaux s'occupe avec succès de la partie décor qui entoure les médaillons, et qu'il travaille à des commandes de grand format pour la galerie des Batailles.

Mais le soutien d'un maître, peut-être de deux avec celui de Léon Cogniet dont la réputation de gentillesse était grande, ne suffit pas à justifier l'entrée de Guiaud dans la confrérie des peintres appelés à Versailles. À l'origine de l'exécution des médaillons par le jeune peintre, il y a probablement l'acquisition, lors de l'exposition du Salon de 1834, d'une de ses œuvres par le roi qui achète alors à tour de bras. Guiaud n'est alors pas tout à fait un inconnu, il est répertorié comme paysagiste, il expose au Salon des vues d'Italie peintes ou inspirées de son récent voyage. En 1833, il a exposé une *Vue de Venise prise du quai des esclavons, l'île de Procida*, et l'année suivante une *Vue de l'église Saint Marc à Venise* (c'est cette dernière toile qui est achetée par Louis-Philippe), une *Vue de l'église Saint Antoine à Padoue*, une *Grande place à Vicenza (aquarelle)* ; cet envoi est complété par deux toiles normandes avec *La rue du Gros horloge à Rouen* et *Vue de Normandie*, enfin par une aquarelle tyrolienne, *Vue de Steinach*, car Guiaud voyage, à l'exemple de nombreux peintres de sa génération. En 1835, il expose d'autres paysages autrichiens. Il voyage aussi en France pour le compte du baron Taylor comme nous l'avons mentionné plus haut²⁴. Il se montre alors sensible au pittoresque des monuments anciens, aux paysages de montagne, aux scènes familiales.

C'est donc une carrière de paysagiste qui semble a priori se dessiner pour lui, et pourtant il est retenu pour peindre des médaillons historiques à Versailles. Nous n'avons malheureusement pas trouvé dans les archives une commande en bonne et due forme faite à Jacques Guiaud et à ses collègues peintres pour les médaillons ; nous n'avons pas non plus exhumé de bordereaux de paiements, alors que la comptabilité de la Maison du roi reporte annuellement les achats faits par Louis-Philippe au Salon²⁵. Nous devons donc considérer que la commande avérée, faite à Jean Alaux pour des panneaux « décoratifs », est la seule commande pour l'ensemble, comprenant le décor peint et les médaillons du rez-de-chaussée de l'aile du midi. À charge pour Alaux de distribuer le travail. Il est de ce fait fort possible qu'Alaux ait joué les « recruteurs » auprès de jeunes peintres²⁶.

Le travail qui attend les peintres des médaillons consiste à traduire en éléments de décor les aquarelles de Bagetti, peintre militaire et topographe hors pair, et de quelques autres artistes. F. Nepveu, l'architecte du château, mentionne dans un rapport de 1834 :

« L'aménagement des salles du rez-de-chaussée de l'aile du Midi se poursuit, M. Alaux est chargé de travailler pour que les



Ci-dessus.
Léon Cogniet.
Pointe sèche de Marcellin Desboutin, 1890.
H 23,8 x L 18 cm.
Bibliothèque nationale de France, département
Estampes et Photographie, n° inv. FOL-EF-415 (I, 3bis).

²⁰ A. Barbier, *Le Salon de 1838*, p.15-16, écrit : « dorénavant, n'attendez rien de grand de vos artistes ; ce sera la moyenne propriété qui paiera et on lui en donnera pour son argent [...] vous aurez du petit, du joli, du soigné, et du bien conditionné, mais du grand jamais ! »

²¹ M.-Cl. Chaudonneret, écrit à juste titre (*Le Salon pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle, Musée d'art vivant ou marché de l'art ?*, 2007, <https://halsjs.archives-ouvertes.fr/halsjs-00176804>) : « Le Salon prolongeait le Musée qui était d'abord un lieu d'étude, un lieu où l'artiste venait copier les antiques et les tableaux des anciens maîtres... », tant que le Salon se tint dans les salles du Louvre. L'auteur poursuit sa démonstration du passage du musée d'art vivant au marché en affirmant : « le Salon s'inscrivait dans une histoire de l'École. Cette histoire reposait sur la filiation maître-élève... » ; et plus loin encore : « L'envahissement du Salon par les scènes de genre fut de plus en plus contesté par les critiques qui rendaient responsables les collectionneurs et les marchands ».

²² Voir *supra* chapitre Biographie, p. 5-6.

²³ Rappelons que la publication des *Voyages pittoresques* s'étale de 1820 à 1878.

²⁴ Voir *supra* chapitre Biographie, p. 12-14.



Ci-dessus.

Jean Alaux, dit Le Romain.

Crayon sur papier de Jean Auguste
Dominique Ingres.
H 16,5 x L 12,9 cm.

Collection particulière. Photo Galerie Eric Coatalem.

ornements des dessus de porte peints en marbre blanc sur toile, les champs de menuiserie autour des cadres peints en gris, les cadres or et blanc des tableaux soient mis en harmonie de richesse et de ton avec les panneaux de trophées... »²⁷.

Les médaillons de Versailles peints par Jacques Guiaud : de la copie à l'interprétation

Ces médaillons illustrent les batailles du jeune général Bonaparte, puis les victoires de l'empereur, de la campagne d'Italie de 1796 à 1809. Chaque médaillon est assorti d'un cartouche permettant l'identification de la scène, le lieu et la date de l'événement.

Charles Gavart²⁸ a été le premier à établir la liste exhaustive des peintures du rez-de-chaussée de l'aile du Midi du musée d'histoire de Versailles. La description qu'il en donne peut servir encore de guide de lecture. Son « catalogue », publié en 1837, donne le titre des œuvres, leur emplacement, l'auteur et la source utilisée ; il se réfère aux carnets de batailles pour décrire par le détail la trame de l'événement. L'ouvrage le plus récent sur les peintures de Versailles est celui de Claire Constans²⁹, édité en 1980, qui est actuellement l'ouvrage de référence ; il s'agit d'un catalogue exhaustif des ensembles peints ; pour chaque œuvre sont mentionnés les différents numéros d'inventaire reçus au fil du temps. Nous avons également consulté un article récent de Valérie Bajou concernant F. Nepveu et les travaux à l'aile du midi à Versailles³⁰.

Les décorations sont peintes sur de larges bandes sur toile et servent d'encadrement aux médaillons. Jean Alaux y fait montre de virtuosité, avec des rinceaux, des animaux fantastiques, des chimères, des fleurs, des volutes, des trophées d'armes, tous d'une éblouissante maestria. Le catalogue de Claire Constans n'inventorie pas moins de cent quatre-vingt-dix réalisations pour Jean Alaux, dont quatre-vingt-dix-sept concernent les salles du rez-de-chaussée de l'aile du Midi, qui sont qualifiées de panneaux décoratifs. Le décor doré court de haut en bas sur 4,45 mètres de hauteur, entourant les scènes des batailles en médaillon ; il est destiné à rehausser par un éclat particulier l'ensemble des scènes historiques dédiées à Napoléon I^{er}, y compris les grands tableaux d'histoire insérés dans les encadrements sur les murs des salles.

Les scènes peintes sur les médaillons par Guiaud et ses confrères sont superposées deux par deux. De ce fait, ce sont des images de relativement petite dimension, très richement encadrées d'ornements peints sur la même toile d'une seule pièce. L'ordre dans lequel furent peintes les différentes parties n'a pas encore été étudié. Pour notre part,

nous pensons que les peintres réalisèrent d'abord les scènes de batailles et que le décor peint par Jean Alaux vint enchâsser ensuite les médaillons qui devaient luire d'un éclat singulier à la lumière des candélabres.

On trouvera ci-dessous la liste des médaillons attribués à J. Guiaud, soit sept médaillons sur les 67 peints pour les salles du rez-de-chaussée de l'aile du Midi :

Salle 67 Jacques Guiaud, d'après Bagetti

Ville et château de Nice, 27 mars 1796, inv. 1850. 1334; numéro d'ordre du catalogue Constans 2309

Entrée à Savone, 9 avril 1796, inv. 1850. 1333; numéro d'ordre du catalogue Constans 2308

Bataille de Montenotte, 11 avril 1796, inv. 1850. 1336; numéro d'ordre du catalogue Constans 2310

Salle 69 Jacques Guiaud

Prise de Malte, 13 juin 1798, inv. 1850. 1371; numéro d'ordre du catalogue Constans 2311

Salle 74 Jacques Guiaud, d'après ?

Prise de Lintz, 2 novembre 1805, inv. 1850. 1427; numéro d'ordre du catalogue Constans 2312

Salle 74 Jacques Guiaud d'après Bagetti

Entrée à Vienne, 13 novembre 1805, inv. 1850. 1428; numéro d'ordre du catalogue Constans 2313

Salle 77 Jacques Guiaud d'après Roehn

Entrée de l'armée française à Dantzig, 24 mai 1807, inv. 1850. 1441; numéro d'ordre du catalogue Constans 2314

Jacques Guiaud, comme les autres peintres des médaillons, a pour guide principal les aquarelles de Bagetti, et dans certains cas celles d'autres ingénieurs, dessinateurs, topographes, du corps des ingénieurs géographes, au service de Napoléon I^{er}.

Les aquarelles de Bagetti (et de ses confrères) avaient été exécutées entre 1796 et 1807 sous la direction du commandant de Martinel. L'empereur attachait une grande valeur à ces œuvres qu'il avait fait relier en album. Ce sont de vraies études topographiques des champs de bataille, mais aussi des études de paysages qui s'attachent à la précision et cadrent souvent des vues très larges. Jusqu'en 1807, Bagetti réalise des centaines d'aquarelles dans lesquelles il ne laisse rien au hasard, c'est un peintre minutieux qui ne s'épargne pas les détails. Il avait la passion des ciels

²⁵ Archives nationales, série O/4/1525; O/4/1958; O/4/2181; O/4/2240; O/4/2304.

²⁶ Le 9 mai 1834, soit peu de temps après la décision fondatrice du musée, Jean Alaux est en effet engagé pour réaliser le décor des salles du Musée d'Histoire de France. Léon Cogniet fait également partie des heureux distingués ainsi qu'une bonne quarantaine de peintres, d'après le *Journal des Débats* et les documents des Archives nationales.

²⁷ P. Francastel, *op. cit.*, p. 64. Précisons que l'abondance des couleurs, notamment pour les fonds, alarma le Roi et qu'après discussion celles-ci furent limitées à deux : rouge pour les salles 1, 6, 7, 12 et vert pour les autres.

²⁸ Ch. Gavart, *Galerias historiques du Palais de Versailles*, tome IV, 1837 : depuis la campagne d'Italie en 1796, jusqu'à la campagne d'Autriche en 1809.

²⁹ Cl. Constans, *Catalogue des peintures de Versailles*. Paris, éd. de la RMN, 1980, 178 p.

³⁰ V. Bajou, *Frédéric Nepveu et le rez-de-chaussée de l'aile du midi, première campagne de travaux de Louis-Philippe à Versailles*, in *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1999, p. 239-270.

piémontais ou lombards, immenses sur la plaine immense ; ses architectures sont précises, ses vues de villes fidèles à l'extrême. À la fin de sa vie, il rassemble ses aquarelles de la campagne d'Italie dans un album de gravures qui paraît après sa mort.

Bagetti est né à Turin en 1764, où il meurt en 1831. Il étudie l'architecture dans sa ville natale, puis se forme au dessin dans l'atelier de Pietro Giacomo Palmieri, premier dessinateur du prince Louis Victor de Carignan. Il est ensuite nommé professeur de dessin à l'académie royale de Turin en novembre 1792, puis peintre de paysage et de dessin topographique, au service du roi de Piémont. Avec l'installation de l'administration française, il est intégré en 1800 dans le corps des ingénieurs géographes « avec rang de lieutenant de cavalerie employé au levé des champs de bataille et plans d'Italie ordonnés par le gouvernement français ». Probablement vers 1807, soixante de ses aquarelles furent choisies afin d'être réunies, à la demande de l'empereur, dans la galerie François I^{er} du château de Fontainebleau. Cette première série embrasse toute la première campagne d'Italie, de l'arrivée de Bonaparte à Nice à la fin du mois de mars 1796, jusqu'à la prise de Mantoue survenue le 14 juin 1800. À la fin de l'Empire, ces aquarelles furent évacuées vers Paris afin de ne pas être prises comme « trophée de guerre ». Elles demeurèrent au Louvre, puis furent transférées à Versailles selon le souhait de Louis-Philippe³¹.

Les travaux de Bagetti ont été utilisés tout au long du XIX^e siècle par différents ingénieurs géographes, grâce au travail de « copie » de deux membres du corps, Morel et Parent. En 1830, les aquarelles furent gravées et éditées en album.

Nous nous sommes livrés ci-dessous à une analyse détaillée des médaillons réalisés par Guiaud en mettant en regard les œuvres qui les ont inspirés.

Ville et château de Nice (27 mars 1796).

Nice est la porte d'entrée vers l'Italie et devient le premier quartier général de l'armée française. Sur les deux tableaux, les troupes françaises entrent dans la ville. La vue de Nice est prise depuis le Paillon. À droite, le pont donne accès à la rive gauche de la rivière, les façades des maisons forment une sorte de muraille d'où émergent les clochers et les dômes des églises ; une troupe à cheval traverse le pont, Bonaparte et ses officiers probablement ; ils sont à peine visibles tant le paysage domine la composition. Au premier plan, quelques personnages prennent le frais le long de la rive droite. Le vieux pont donne accès à la ville au niveau de ce qui semble être la porte Pairolière d'aujourd'hui. Au fond, se profile la colline du château, dépouillée d'arbres. Le château

est assez sommairement évoqué. La lumière rasante vient de la droite et du tableau, le soleil se couche en éclairant les façades ouest de la ville.

En 1796, Bonaparte, devenu le protégé de Barras, reçoit du Directoire le commandement de l'armée d'Italie. Il va transformer l'avancée de cette armée en campagne en marche triomphale.

Stendhal écrivant la vie de Napoléon³² dit sobrement :

« Le 27 mars 1796 le général Bonaparte arriva à Nice. L'armée active d'Italie comptait quarante-deux mille hommes [...] L'armée



Ci-contre.
Ville et château de Nice (27 mars 1796). Le général Bonaparte prend le commandement de l'armée d'Italie.
Huile sur toile de Jacques Guiaud, d'après Giuseppe Pietro Bagetti, H 81 x L 71 cm.
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. 1850.1334 - Constans 1980, n° 2309
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

³¹ Les aquarelles de Bagetti ont fait l'objet d'une exposition (décembre 2003-février 2004), *Bonaparte en Italie, Aquarelles de Bagetti (1764-1831)*, Versailles, Orangerie du domaine de Madame Elizabeth, accompagnée d'un catalogue, introduction de X. Salmon, 2003, Conseil général des Yvelines / FMR.

³² Stendhal, *Vie de Napoléon*, fragments. Paris Calmann-Lévy, 1930, p. 102.

française était depuis longtemps exposée aux privations horribles ; souvent les vivres manquaient et ces soldats [...] manquaient de chaussures et de vêtements [...] Les piémontais les appelaient les héros en guenilles ».

Et Jomini³³, auteur d'une abondante fresque napoléonienne, précise les objectifs de la campagne d'Italie entreprise par le général Bonaparte, en lui donnant la parole :

« [...] nous devons tenter une invasion en Italie pour frapper directement l'Autriche dans ses états de Lombardie [...] il fut convenu que je manœuvrerais par ma droite pour descendre par le Montferrat sur la Lombardie, en portant tous mes efforts sur les Autrichiens, afin de détacher le Piémont de leur alliance [...] J'arrivai à Nice le 27 mars. »

groupe des spectateurs dans le lit de la rivière, il gomme encore les éléments accessoires (chien, enfants), et simplifie la gestuelle ; quant aux cavaliers traversant le pont, véritables héros du jour, ils sont à peine ébauchés chez Guiaud tandis qu'ils sont finement dessinés chez Bagetti. L'interprétation de Guiaud a du charme avec sa belle lumière du soir, son ciel qu'éclaircit le soleil couchant. Là où la lumière était uniforme chez Bagetti, Guiaud accentue les contrastes ombre-lumière ; là où les façades étaient précisément dessinées, où l'aquarelliste comptait les fenêtres, dessinait les toitures, y compris les terrasses sommitales, Guiaud efface les détails d'architecture. Guiaud fait œuvre de paysagiste grâce au contraste et au chatoiement des couleurs, à l'étagement des plans, au traitement d'une douce lumière.

Ci contre.
Vue de la ville et du château de Nice / 1^{er} quartier général de l'armée française / 28 mars 1796. Dessiné et peint par Bagetti Cap.^{ne} Ing.^r Géog.^{phc}.
 Aquarelle et gouache sur papier de Giuseppe Pietro Bagetti.
 H 50 x L 78 cm., signée b. dr.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. MV 2419 (dépôt du département des Arts graphiques du musée du Louvre, n° inv. 23637).
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.



À droite, détail de
Ville et château de Nice (27 mars 1796). Le général Bonaparte prend le commandement de l'armée d'Italie.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud.

À Nice, Bonaparte s'occupe des préparatifs de la campagne qu'il va entreprendre, et du choix de la route pour entrer en Italie. Stendhal précise :

« L'une traverse la grande chaîne des Alpes, au col de Tende ; l'autre route est le fameux chemin de la Corniche qui, alors, en cent endroits, ne présentait entre d'immenses rochers à pic et la mer, qu'un passage de trois ou quatre pieds de large. »

Jacques Guiaud reprend la vue de Nice telle que Bagetti l'avait composée. Toutefois, il resserre la vue sur le Pont vieux qui enjambe le Paillon et la première ligne des maisons qui forment la vieille ville, d'où émergent les dômes des églises ; il donne plus de relief au Château, mais garde la structure générale de l'œuvre de Bagetti. Des personnages historiques, il ne peint que des silhouettes non identifiables ; pour le

Entrée de l'armée française à Savone (9 avril 1796).

La qualité primordiale de Bonaparte est la rapidité de mouvement, il pousse ses troupes, prend le moins de repos possible et s'engage sur la difficile route de la Corniche. Dès le 9 avril, il s'installe à Savone. La ville est nichée au pied des montagnes, protégée par deux forts dont les détails sont précis chez Bagetti. On est si peu dans une scène de conquête militaire qu'il faut regarder attentivement pour apercevoir les canons qui viennent de tirer, et que les navires semblent être ceux de paisibles pêcheurs. Chez Bagetti, la vue de la ville est large, elle englobe le port et les premiers faubourgs de Gênes. Chez Guiaud, elle est plus resserrée sur les maisons de front de mer et les montagnes en arrière-plan dont il a accentué l'effet de contre-jour, et de ce fait sa vue

³³ A. de Jomini, *Vie politique et militaire de Napoléon racontée par lui-même au tribunal de César, Alexandre, Frédéric II*, 1827, tome 1, p. 70 et suiv.



prend plus de relief. Le procédé est la constante de ses représentations versaillaises. La copie n'est pas servile.

Tout respire le calme, l'armée est invisible, seul l'intitulé du tableau nous apprend qu'elle est là. Rien ne semble justifier le titre du médaillon. Guiaud fait œuvre de paysagiste, utilisant des plages de couleurs rehaussées quelquefois de blanc. La lumière vient de la droite du tableau, soit de l'est, et semble suggérer une vue prise au soleil levant avec un effet accentué sur les montagnes dont le versant ouest est dans l'ombre, et un effet de clarté du côté de Gênes, à peine visible sur la droite.

Bataille de Montenotte (11 avril 1796)

C'est le premier essai de Guiaud pour mettre en relief les personnages, héros de la bataille, alors que celle-ci prend fin dans le lointain. La fumée des canons et des tirs est encore perceptible. Là où Bagetti mettait en scène un groupe d'officiers sur la croupe du premier plan et une multitude de soldats au loin sur les crêtes des collines, Guiaud a choisi de concentrer le regard sur les cinq personnages du premier plan, en détaillant les uniformes des officiers autour de leur général vainqueur que l'on voit de dos coiffé de son bicorne à plumes.

Jomini³⁵ précise la météorologie du jour : « une nuit pluvieuse, une matinée de brouillards ». Fumée et brume, voilà l'ambiance du jour. Stendhal rapporte : « Ce fut le 10 avril que commença cette célèbre campagne d'Italie... » Le général Laharpe³⁶ est le premier à rencontrer l'ennemi vers cinq heures du matin. Il est rejoint par Masséna et Bonaparte parti à une heure du matin de Savone, à la rencontre des Autrichiens, qui se sont avancés sur Montenotte. Jomini précise que « La bataille de Montenotte avait été brillante mais non décisive, l'intervention rapide et conjuguée de Laharpe et du général Buonaparte permit de remporter un succès complet sur les Autrichiens. »

Guiaud a peint les montagnes dans la pénombre. Le soleil, derrière la crête, éclaire les sommets. Le vallon est envahi par la brume (brouillard ou fumée des combats ?). La composition est habile, le groupe central est éclairé à contre-jour par la fumée blanche, le dolman d'un grenadier de la garde fait une tache rouge ; le calme retombe sur le groupe qui contemple à distance ce qui se déroule loin de lui. Aucun des deux peintres n'a mis en scène une bataille héroïque. Guiaud en particulier a brossé un beau paysage de montagne où l'étagement des plans apporte de la profondeur.



À gauche.

*Campagne du Gal. Bonaparte en Italie N°3 / Vue de la ville de Savone / au moment de l'arrivée du Général Bonaparte et du quartier Général / Germinal an IV*³⁴

Aquarelle et gouache sur papier de Giuseppe Pietro Bagetti.

H 53 x L 80 cm.

Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, n°inv MV 2421 (dépôt du département des Arts graphiques du musée du Louvre, n° inv. 23604). Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

À gauche.

Entrée de l'armée française à Savone (9 avril 1796).

Arrivée du général Bonaparte et de son quartier-général en vue de la ville de Savone, 9 avril 1796 (autre titre)
Huile sur toile de Jacques Guiaud, d'après Giuseppe Pietro Bagetti.

Diam. 84 cm.

Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. 1850.1333 (Constans 1980, n° 2308)
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

³⁴ Le catalogue de l'exposition Bagetti indique à propos de cette aquarelle, p. 4 : « L'œuvre de Versailles considérée par Eudore Soulié, Jean Guiffrey et Pierre Marcel comme l'aquarelle originale de Bagetti gravée par Charles Sommerat entre le 17 mai 1808 et février 1809, est selon nous une copie que le traitement des oiseaux dans le ciel conduit à donner à Morel : l'aquarelle originale n'est plus localisée aujourd'hui. Les œuvres de Bagetti connurent un tel succès qu'il fut décidé d'en faire faire des copies par certains des peintres du dépôt de la Guerre. Morel compta au nombre de ces derniers. »

³⁵ A. de Jomini, *Histoire des guerres de la révolution*, t. VIII, 1820-24.

³⁶ Voir : *Dictionnaire des batailles, sièges et combats de terre et sur mer qui ont eu lieu pendant la révolution française*, Paris, 1818.

Ci-contre.
Bataille de Montenotte (11 avril 1796).
 Huile sur toile de Jacques Guiaud, d'après
 Giuseppe Pietro Bagetti.
 H 81 x L 68 cm.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,
 n° inv. 1850.1336 (Constans 1980, n° 2310).
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) /
 Gérard Blot.



À droite
Prise de l'île de Malte (13 juin 1798).
 Huile sur toile de Jacques Guiaud, d'après
 Giuseppe Pietro Bagetti.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,
 n° inv. 1850.1371 (Constans 1980, n° 2311).
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) /
 Gérard Blot.



Ci-contre.
Vue des hauteurs de Montenotte :
les généraux Masséna et Laharpe
observant l'attaque, le 12 avril 1796.
 Aquarelle et gouache sur papier de
 Giuseppe Pietro Bagetti.
 H 53 x L 80 cm., annotée et signée b. dr.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,
 n° inv. MV 2424 (dépôt du département des Arts
 graphiques du musée du Louvre, n° inv. 32198).
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) /
 Gérard Blot.



Prise de l'île de Malte (13 juin 1798)

Avec le médaillon suivant, la prise de Malte, nous entrons dans une autre phase des victoires de Bonaparte. Guiaud ne s'est pas vu confier la suite des batailles victorieuses de la campagne d'Italie que Bagetti avait si bien rendues. Ses confrères s'en sont chargés, ainsi que nous le verrons plus loin en établissant quelques parallèles.

Le dessin original est vraisemblablement dû à l'un des dessinateurs-peintres embarqués à Toulon pour l'expédition d'Égypte. Nous pourrions multiplier les hypothèses quant aux sources utilisées, car l'expédition d'Égypte avait embarqué des savants, des dessinateurs,

des peintres. L'architecte du château de Versailles, Frédéric Nepveu, a parfaitement pu avoir connaissance de différents albums, par exemple celui du sergent Dejuine, intitulé *Souvenirs de la campagne d'Égypte (1789-1801)*³⁷, ou des œuvres de Charles-Louis Balzac (1752-1820), architecte, dessinateur de talent³⁸, ou de celles de Louis-Auguste Joly (1774-1798, mort en Égypte) peintre, et d'autres encore. Toutefois nous n'avons pas la certitude que ces artistes aient représenté l'entrée de la flotte française dans le port de La Valette. La gravure de Desaulx est l'image

³⁷ Bibliothèque de l'Institut.

³⁸ On lui doit une « *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. État moderne* », album conservé à la BnF.

qui s'en rapproche le plus³⁹. Cependant les représentations de Malte en plan ou en perspective aérienne, telle que Guiaud l'a peinte, ne manquaient pas : un plan des *Villes, forts et châteaux de Malte* datant de 1724⁴⁰, qui montre la position de La Valette et les anciennes fortifications qui en gardent l'entrée, ainsi qu'une gravure du *Port de La Valette vu à vol d'oiseau*, exécutée par le graveur Joseph Goupy⁴¹, offrent des vues très semblables à celle de Guiaud.



À gauche.
Capitulation de la ville de Malte : le 14 prairial an 6.
 Eau-forte et dessin de Jean Duplessi-Bertaux, gravure de Jean Desaulx.
 S. n., Paris, 1802.
 H 24 x L 29 cm.
 Bibliothèque nationale de France, département Estampes et Photographie, réserve QB-370 (53)-FT4.

80

Quelques rappels historiques sont utiles pour comprendre pourquoi cette vue du port de Malte a été choisie dans les salles Napoléon I^{er}. C'est tout d'abord le premier épisode d'une expédition « héroïque » au tournant de la République et du Consulat, qui va s'achever en fiasco militaire, mais aussi se traduire en une prodigieuse campagne scientifique avec la « découverte » et la description de l'Égypte. Cette campagne ouvre la porte de l'orient aux imaginations et contribuera plus tard au développement de l'orientalisme.

Le 19 mai 1798, Bonaparte quitte Toulon avec le gros de la flotte française en route pour l'Égypte. L'escadre qu'il dirige parvient à échapper à la flotte britannique de Nelson qui patrouille en mer Tyrrhénienne, mais elle se voit refuser l'autorisation d'entrer dans le port de La Valette. Bonaparte, avec sa rapidité de réaction légendaire, s'empare du port après un simulacre de combat les 11 et 12 juin 1798. Malte ne résiste pas et signe la reddition le 12 juin. L'escadre peut faire escale et renouveler ses approvisionnements. Bonaparte prophétisait : « L'île de Malte est pour nous d'un intérêt majeur [...]. Si nous ne prenons point ce moyen, Malte

tombera au pouvoir du roi de Naples ». Puis, le 19 juin 1798, les Français appareillent pour Alexandrie, laissant sur place une garnison de trois mille hommes.

Guiaud fait entrer dans son médaillon la plupart des bateaux de l'escadre : treize vaisseaux de ligne, quatorze frégates, mais ne tente pas de représenter les quatre cents bâtiments transportant les troupes, soit 26 000 soldats et 2 500 officiers avec leur équipement et leurs chevaux⁴².

Les bâtiments arborent les couleurs de la République. Une partie de la ville est dans l'ombre d'un nuage, la mer est lisse. Guiaud, quel qu'il ait été son modèle, a parfaitement rendu le relief tabulaire de Malte. L'encadrement d'angelots joufflus et de rinceaux de la main d'Alaux creuse la toile, lui donne de la profondeur, que renforce encore le contraste entre la mer bleu-vert, la terre brûlée et l'horizon montagneux plus sombre.

Prise de Linz

Sans les attributions établies depuis plus d'un siècle par les différents conservateurs ayant dressé les inventaires des collections de Versailles, nous serions tentés d'attribuer le médaillon de Georges Guyon, intitulé *Entrée de l'armée française à Linz*, au pinceau de Jacques Guiaud, tant celui-ci est dans sa manière : la vue resserrée sur la ville, le traitement en clair-obscur du paysage où les couleurs sombres du premier plan apportent de la profondeur et font ressortir le ciel clair éclairant la ville au loin, protégée par ses fortifications. Georges Guyon rend un paysage quasi-champêtre, ne seraient-ce les très petits soldats qui défilent en une longue cohorte s'avançant vers la ville. Guiaud avait traité de la sorte les militaires entrant dans Nice, il avait rendu ainsi le contraste ombre-lumière de la vue de Savone et celui de la bataille sur les hauteurs de Montenotte. L'œuvre de Guyon est une scène de campagne paisible, parcourue par une colonne de soldats à peine entrevue, en tous points comparable au dessin de Bagetti.

Guiaud, et c'est très inhabituel chez lui, a produit avec le médaillon *Prise de Linz* une scène très animée, chatoyante de couleurs et de mouvement. A-t-il voulu démontrer par là son habileté, sa maîtrise dans la représentation de personnages, dans la mise en scène historique, pour se rapprocher de la grande peinture d'histoire, faire la preuve de son savoir-faire afin d'attirer l'attention sur la qualité de son travail de peintre d'histoire, et par là recevoir des commandes pour de « grands tableaux » ?

³⁹ BnF, catalogue, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402499129>. Nous n'avons pas identifié de modèle pour ce médaillon, sauf peut-être la gravure de Desaulx, Jean (17..-18..), graveur, intitulée *Capitulation de la ville de Malte : le 14 prairial an 6* ; eau-forte par Duplessi-Bertaux, 24 x 29 cm, Paris, 1802.

⁴⁰ BnF, GED-4123 (De Berey filius sculp.).

⁴¹ Voir : <http://catalogue.wellcomelibrary.org/record=b1181393>, *Malta : view of the port. Etching by M-A. Benoist, c. 1770, after J. Goupy, c. 1*

⁴² F. Masson, *L'Expédition d'Égypte*, in *ABC Mines*, n° 12, décembre 1997 (<http://www.anales.org/archives/x/ABC.html>).

Ci-contre.
Entrée de l'armée française à Lintz,
 3 novembre 1805.
 Huile sur toile de Georges Guyon.
 Diamètre 43 cm.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,
 n° inv. 1850.1426 (Constans 1980, n° 2331).
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) /
 Gérard Blot.
 Ce médaillon de Guyon reprend
 fidèlement le dessin de Bagetti.



À droite.
Prise de Lintz, 3 novembre 1805.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud.
 H 84 x L 89 cm.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,
 n° inv. 1850.1427 (Constans 1980, n° 2312).
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) /
 Gérard Blot.



À droite.
*Prise de Lintz, le 10 brumaire
 an 14 [1^{er} novembre 1805]*
 Plume sur papier de Giuseppe Pietro Bagetti.
 H 48,6 x L 80 cm.
 Paris, musée de l'Armée, n° inv. 20017.15 ; Fb 1058.
 Photo © Paris - Musée de l'Armée, dist. RMN-Grand
 Palais / image musée de l'Armée.

Cela est possible dans le contexte dans lequel il travaille, car la compétition entre les peintres est visible : ils travaillent tous plus ou moins sur les mêmes thèmes, dans le même environnement, pour le même commanditaire, et tous tentent de décrocher encore plus de commandes. C'est que Louis-Philippe, avec son musée, a généré un marché où chacun tente de trouver sa place.

Ici, Guiaud fait caracoler les chevaux au premier plan, les uniformes chamarrés éclatent de couleurs, les plumets blancs des bicornes ou des bonnets s'agitent. Les cavaliers sont les héros du jour, la troupe défile soulevant la poussière : hussards, dragons, cuirassiers. Il semble bien malaisé d'identifier précisément les officiers à cheval. Le personnage central dressé sur un cheval blanc est-il le Général Milhaud ? Celui-ci fit en effet son entrée dans Lintz en vainqueur. Murat est-il l'un des personnages ? Est-ce lui qui porte un gros bonnet de fourrure et un petit manteau rouge au premier plan ? Il est bien difficile d'être affirmatif⁴³.



⁴³ Théophile Gautier disait de Murat : « Murat avec ses panaches, ses aigrettes, ses broderies, Murat cet idéal de tambour-major, ce grand bravache héroïque qui vaut bien Achille pour le moins... »

Quant à la ville au second plan, elle est nimbée de fumée, ses murailles et ses églises se devinent à peine, mais l'essentiel du tableau réside dans l'évident effort du peintre d'aborder la peinture d'histoire, la grande, en produisant une interprétation héroïque de la victoire qu'il s'est essayé à peindre à travers le groupe d'officiers du premier plan, tandis que la troupe s'efface dans un arrière-plan indistinct. Guiaud, qui utilise en général une palette assez douce, a ici forcé sur le rouge des manteaux et des caparaçons des chevaux, sur les éclats de lumière des casques et des bottes, sur le blanc du cheval et celui des plumets, sur le ciel enfin qui s'entrouvre d'une manière plutôt romantique. Nous sommes loin de l'ample paysage descriptif réalisé par Bagetti ; si Guiaud en a eu connaissance, son médaillon tient plus de l'interprétation que de la copie.

Entrée de l'armée française à Vienne

Le médaillon de l'entrée dans Vienne de Guiaud n'a rien qui rappelle le dessin de Bagetti sinon le titre. Par la bouche de Napoléon, Jomini raconte :

« En occupant Vienne, je faisais trembler Berlin ; je profitais des ressources immenses de l'Autriche ; je rompais tout concert entre l'armée russe et l'archiduc Charles ; j'étais maître de tous les mouvements [...] je suivis avec le gros de mon armée la rive droite du Danube... »



Bagetti offre une vue horizontale à hauteur d'homme, un dessin précis au moment où la troupe qui se discerne à peine franchit le fleuve. Mais rien dans le médaillon du musée de Versailles ne rappelle le dessin de Bagetti conservé au Musée de l'Armée, dont la vue est prise du côté du canal du Danube. Guiaud utilise ici une vue à vol d'oiseau

plongeante sur les fortifications de la capitale autrichienne. Le panorama de la ville est mis en relief, au premier plan, par une esplanade parcourue d'allées cavalières en étoile. Sur une butte se dresse une ferme entourée de quelques arbres. Le sujet militaire apparaît au second plan avec la file des cavaliers et, aux portes de la cité, la troupe des fantassins qui entre au pas dans la ville.

Nul spectateur à cette entrée « triomphale » : les Viennois sont restés chez eux, au contraire des Milanais qui en 1796 étaient nombreux et joyeux à l'arrivée de la jeune garde française, si l'on en croit la très belle aquarelle faite par Bagetti, et le récit de Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*.



Ci-contre.
Entrée de l'armée française à Vienne, 13 novembre 1805.
Huile sur toile de Jacques Guiaud.
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. 1850.2313 (Constans 1980, n° 2313).
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

À gauche.
Entrée De L'Empereur Napoléon 1^{er} à Vienne, Le 13 novembre 1805.
Plume sur papier de Giuseppe Pietro Bagetti.
H 48,3 x L 83,5 cm.
Paris, musée de l'Armée, n° inv. 20017.21 ; Fb 1064.
Photo © Paris - Musée de l'Armée, dist. RMN-Grand Palais / image musée de l'Armée.

Derrière les remparts, les deux esplanades étaient utilisées pour les parades militaires, d'après les descriptions de Vienne au début du XIX^{ème} siècle. Voici ce qu'écrivit un observateur contemporain⁴⁴ :

« [...] Quant aux fortifications elles ne servent à vrai dire qu'à faire payer des droits de péages sur les ponts, passé le soleil couché, les habitants mêmes sont soumis à ces droits [...] Quoique la ville s'embellisse tous les jours, on peut prédire qu'elle ne sera jamais parfaitement belle. Les faubourgs sont bâtis sur un meilleur plan [...] Ces faubourgs sont bâtis à six cents pas aux environs de la ville à cause des fortifications. La superbe plaine qui se trouve entre Vienne et Léopoldstadt est bordée de casernes car il y a toujours à Vienne quatre ou cinq régiments en garnison. »

Si la source d'inspiration n'est pas Bagetti, quelle est-elle ? Guiaud a-t-il eu en main des gravures anciennes de Vienne ? Cela est possible dans la mesure où, dans les mois qui précédèrent son engagement à Versailles, il avait voyagé en Autriche, sans que nous soyons certains qu'il soit allé à Vienne. Nous devons l'identification des monuments peints par Guiaud à l'amabilité de la conservation du musée d'histoire de Vienne⁴⁵.

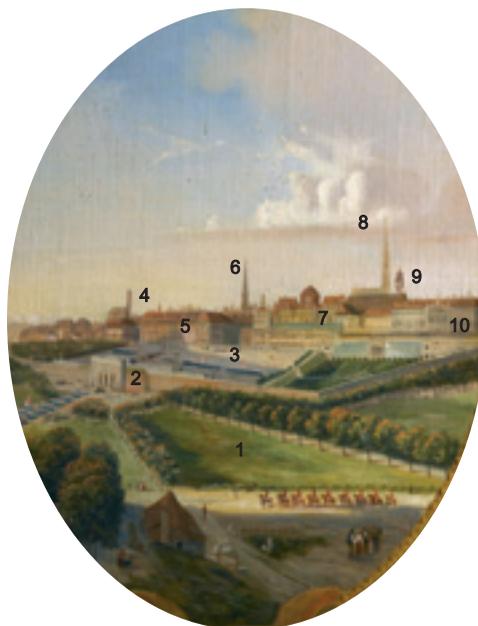
Ci-contre.

Identification des monuments peints par J. Guiaud dans l'*Entrée de l'armée française à Vienne, 13 novembre 1805*.

À droite.

Siège de Dantzig en avril 1807.

Plume sur papier de Giuseppe Pietro Bagetti. Paris, musée de l'Armée, n° inv. 19463.6 ; Fb 1010.9. Photo © Paris - Musée de l'Armée, dist. RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau.



- | | |
|---|--|
| 1. Glacis | 6. Michaelerkirche (St. Michael) |
| 2. Burgtor (castle gate) | 7. Hofbibliothek (Imperial library) |
| 3. Burgbastei (castle bastion) | 8. Stephansdom (St. Stephen's Cathedral) |
| 4. Minoritenkirche (Minorites Church) | 9. Augustinerkirche (Augustinian Church) |
| 5. Hofburg Leopoldinischer Trakt (Leopold Wing) | 10. Albertina |

Entrée de Napoléon 1^{er} à Dantzig

Une fois encore, le médaillon peint par Jacques Guiaud ne ressemble en rien au dessin de Bagetti du Musée de l'Armée. Guiaud s'est inspiré de l'œuvre d'Adolphe Eugène Gabriel Roehn. Pour illustrer l'entrée triomphale à Dantzig, il a reproduit fidèlement le paysage urbain et la cavalcade des personnages principaux. Roehn avait exposé ce tableau au Salon de 1812⁴⁶.

Guiaud a gardé l'arrière-plan montrant la porte d'entrée caractéristique de la ville en forme d'arc de triomphe, le beffroi carré, le talus élevé sur la gauche et le mur des remparts sur la droite, d'où émergent des édifices. Napoléon et ses officiers caracolent au premier plan. À son habitude, il brosse ici un plan rapproché avec les personnages et a effacé la première ligne de spectateurs présents sur le tableau de Roehn. Sa composition est verticale ce qui donne peu d'espace pour développer une ligne de troupes.

Jomini raconte le siège et la prise de Dantzig⁴⁷: « Dantsick, défendue par le général Kalkreuth et le célèbre ingénieur Bousmard, avait une garnison de 12 mille prussiens et de trois bataillons russes. Le siège



commencé le 1^{er} avril, fut poussé avec vigueur. Dès le 1^{er} mai, la place se trouva battue sérieusement et de près. L'île d'Oliva, gardée par un millier de russes, fut enlevée le 6 avec sa garnison. » Jomini décrit alors le mouvement en tenaille que Napoléon commande et qui amène à la victoire.

Dans les deux toiles, l'accent est mis sur le cavalier monté sur un cheval blanc où l'on reconnaît à son bicorne caractéristique l'Empereur⁴⁸ escorté par son état-major, dont un chasseur de la garde à cheval ceinturé de sa peau de panthère.

⁴⁴ O. Holger de Fine (1758-1838), *Coup d'œil rapide sur Vienne. Suivi de la lettre d'un officier supérieur de la Grande Armée*, 1805 (BnF Gallica, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34081538w>).

⁴⁵ Mag. Elke Wikidal, BesucherInnenservice Grafik-und Fotosammlung, Wien Museum.

⁴⁶ Dimensions : L 232 cm ; H 186,3 cm, musée d'Histoire de France, Versailles.

⁴⁷ Jomini, *op. cit.*, fin du tome I.

⁴⁸ Théophile Gautier décrit ainsi l'attitude de l'Empereur : « [...] il est assez ordinairement la figure la plus marquée de tout le tableau, avec la redingote grise, le petit chapeau, le petit cheval blanc, et l'état-major flamboyant ; tout étoilé de décorations, les nuages de fumée, et toute la politique du genre. »



Sur la gauche, au second plan des cavaliers, le personnage du mamelouk Roustam est reconnaissable à son turban et à son aigrette blanche. Celui-ci⁴⁹ était né en Géorgie, puis avait été vendu comme esclave en Égypte ; offert à Bonaparte, il devient son majordome, puis s'installe à Paris après la chute de l'Empire.

Le fringant officier de chasseur à cheval de la garde impériale ressemble comme un frère à celui que Théodore Géricault avait exposé au Salon de 1812, la même année que le siège de Dantzig par Roehn. Suivant sa palette habituelle, Guiaud accentue les contrastes, le cheval blanc de Napoléon capte la lumière et le regard, de même que le cheval gris du chasseur de la garde impériale. Il a « écrasé » la perspective, si bien que la ville barricadée derrière sa muraille semble plus proche et



en même temps plus puissante. La lumière d'orage fait planer comme une menace avec ses teintes grises, sourdes ; l'épopée napoléonienne entraîne les hommes de plus en plus loin et l'avenir s'assombrit sans pour autant être déjà totalement noir.

Quitter les médaillons de Versailles sans un aperçu sur ceux que Guiaud n'a pas peints, serait ne pas accepter la confrontation avec les autres peintres engagés dans la célébration napoléonienne. Il est un médaillon qui retient particulièrement notre attention par la proximité avec ceux de Guiaud : il est l'œuvre de Victor Adam et s'intitule *Le général Dupont à la Bataille d'Albeck, 11 octobre 1805*⁵⁰. Adam porte l'attention sur les personnages, les héros de la bataille. À peine plus âgé que



Ci-dessus.
Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant.
Huile sur toile de Théodore Géricault.
H 349 x L 266 cm.
Paris, musée du Louvre, n° inv. 4885.
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandoski.

À gauche.
Entrée de Napoléon 1er et de l'armée française à Dantzig, 27 mai 1807.
Huile sur toile de Jacques Guiaud d'après le tableau de Roehn.
H 174 x L 110 cm.
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. 1850.1441 (Constans 1980, n° 2314)
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

Ci-contre.
Entrée de Napoléon 1er et de l'armée française à Dantzig le 27 mai 1807.
Huile sur toile d'Adolphe Roehn, 1812.
H 238 x L 186 cm, signée et datée.
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. MV 1725 ; INV 7691 ; MR 2449.
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

⁴⁹ Voir au Musée de l'Armée le portrait en pied de Roustam, et le commentaire qui en est fait sur <http://www.musee-armee.fr/collections/base-de-donnees-des-collections/objet/portrait-de-razaroustam-1780-1845-mamelouk.html>.

⁵⁰ Victor Adam, Constans 1980, n° 1, MV 8682. Victor Adam a peint au total huit médaillons des victoires des années 1800 et 1805.



Ci-dessus.

Le mamelouk Raza Roustam.

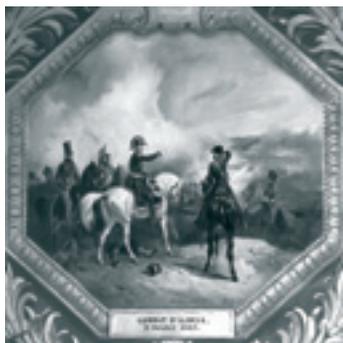
Huile sur toile de Jacques-Nicolas

Paillot de Montalembert.

H 152 x L 125,5 cm.

Paris, musée de l'Armée, n° inv. 3659 ; Ea 62.

Photo © Paris - Musée de l'Armée, dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette.



Ci-dessus.

Le général Dupont à la bataille

d'Albeck, 11 octobre 1805.

Huile sur toile de Victor Adam.

H 84 x L 98 cm.

Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,

n° inv. MV 8682 (Constans 1980, n° 1).

Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Droits réservés.

Guiaud, il a peint de nombreuses scènes historiques, beaucoup de militaires, des scènes avec des chevaux. Il doit son succès auprès de Louis-Philippe à son talent pour la mise en scène, conformément à l'objectif du souverain qui attend des peintres de belles batailles, des combats de guerriers intrépides, de belles scènes de reddition où l'ennemi est vaincu sans être terrassé, des postures héroïques sans que jamais – ou rarement – le sang ne coule.

À rapprocher cette scène de celle de Guiaud intitulée *Prise de Lintz*, nous retrouvons une scénographie identique, un même cheval blanc, les mêmes hussards et grenadiers, la même plaine enfumée. Le personnage central est dressé sur son destrier, entouré de quelques officiers, l'un d'eux – une estafette – se détache ; une mêlée confuse occupe l'arrière-plan, d'où s'élèvent la fumée et la poussière des piétinements. Victor Adam peint une scène de bataille : le général désigne le champ de bataille, la mêlée est confuse, un cadavre gît sous les pas de son cheval. Guiaud, en revanche, tout en peignant des personnages aux postures stéréotypées assez semblables à celles de Victor Adam, offre plutôt l'image d'une parade militaire. Le rendu est similaire, les deux peintres utilisent les contrastes de couleurs et de lumière pour faire ressortir les personnages, ils s'intéressent aux nuages, aux fumées pour créer une dynamique, plus accentuée dans le cas d'Adam. Celui-ci est manifestement à la fois un concurrent et un compagnon de Guiaud, au talent très proche du sien. Nous le verrons dans la décennie suivante peindre les mêmes sujets que Guiaud⁵¹.

À regarder le travail d'Adam, et celui des autres intervenants sur la série des médaillons, il nous semble que Guiaud fait bonne figure. Il est particulièrement à l'aise dans les paysages des cinq premiers médaillons (*Entrée à Nice, Arrivée à Savone, Montenotte, Vue de Malte et Entrée à Vienne*). Ses paysages respirent, les vues sont larges, les ciels clairs. Il réussit les reliefs, mis en valeur grâce à un contraste des couleurs et à un effet de clair-obscur. L'atmosphère qu'il reflète est plutôt sereine pour des représentations dont le caractère militaire est de fait très estompé.

Les médaillons *Entrée à Lintz* et *Entrée à Dantzig* mettent en scène les acteurs, les vainqueurs des batailles ; l'introduction des héros au premier plan de la toile cadre parfaitement avec l'objectif de l'ensemble muséal conçu par Louis-Philippe. Cela nous semble cependant un peu surprenant chez Guiaud, tant sa formation auprès des artistes du réseau Taylor l'avait rendu plus sensible à la peinture de paysage et d'architecture.

Certes, il reste fidèle aux aquarelles de Bagetti lorsqu'elles ont inspiré son travail, mais ses médaillons ne sont jamais des copies conformes de

celles-ci. La « touche Guiaud » nous paraît être la qualité du rendu des paysages, la finesse des nuances pour le rendu du ciel, des nuages, le vaporeux des brumes, des fumées de la canonnade, la facilité avec laquelle il peint le relief, les architectures, l'étagement des plans qui donnent de la profondeur à ces œuvres de petites dimensions.

Bagetti donnait une position avec une précision géométrique, géographique et physique où le paysage jouait un rôle de premier plan. À Versailles, Guiaud s'éloigne de la précision militaire pour une interprétation mettant en scène tantôt l'action collective des troupes, tantôt l'engagement de héros vainqueurs, magnifiés par la bataille. Là où Bagetti montrait une action collective et multipliait les petits soldats entrant en file dans une ville ou prenant d'assaut un village, Guiaud fait un tableau riche de couleurs : des personnages de premier plan portent de magnifiques costumes, des panaches et des plumets, les chevaux semblent ne pas avoir souffert de la bataille. Guiaud a fait la démonstration de sa qualité de peintre, il appartient bien à la génération des peintres qui veulent entrer dans l'histoire par la porte officielle en utilisant une grammaire de signes, tel le bras tendu pour souligner un discours, ou telle la position de militaires à cheval faisant virevolter leur monture, etc.

Nous entrons en effet dans la représentation politique de l'histoire conçue comme une succession de victoires. Guiaud, comme ses collègues, a répondu à l'intention de Louis-Philippe de mettre en scène les héros de la geste napoléonienne. Ses médaillons sont « propres », pas de morts, pas de sang. La guerre est belle, c'est une promenade, les armées sont à l'exercice. L'histoire qu'il raconte est dépouillée de contradictions, d'antagonismes. Tout est lisse, le fil de l'histoire est continu, la Révolution est récupérée, Napoléon également, tous deux sont porteurs des valeurs « éternelles » de la France que le régime promeut, avec la pensée que le peuple entraîné par ses héros, ses chefs, va de l'avant. Mais ils sont nombreux ceux qui se mettent sur les rangs pour satisfaire le goût du roi pour le « beau geste » ; or, Guiaud peint sans grandiloquence, sans référence à l'antique, sans oripeaux théâtraux, tout le contraire des grands tableaux de la galerie des Batailles. De ce point de vue, nous pouvons nous demander si ce n'est pas cette absence de dramatisation qui coûtera à Guiaud la désaffection relative du souverain à l'égard de sa peinture, car il ne recevra jamais commande pour de grands formats.

⁵¹ Ainsi, une série de lithographies du cortège du retour des cendres de Napoléon I^{er} et un tableau *Le Catafalque et chapelle ardente de S. A. R. le Duc d'Orléans dans l'Eglise Notre-Dame de Paris*.



Jacques Guiaud et la restauration-restitution de la galerie des Cerfs au château de Fontainebleau (1862-1868)

86

Trente ans séparent l'exécution des médaillons de Versailles, peintures de petite dimension, des grands panneaux muraux de Fontainebleau.

Au cours de la décennie qui suit l'exécution des médaillons de Versailles, Guiaud se consacre à des tableaux de paysages pour les Salons ou à des sujets de circonstance. Après 1845, il ne va plus peindre que des paysages. En 1848, il s'installe à l'étranger, à Nice dans le royaume de Piémont-Sardaigne. La cause de ce déménagement est mal connue, les quelques indications que nous en avons suggèrent que la raison en est la santé de sa femme. Nous pouvons aussi conjecturer des raisons économiques, car il était difficile de se faire une clientèle fidèle dans un Paris où il y avait pléthore de peintres de tous niveaux. Les stars attiraient bien entendu les commandes officielles, les commandes pour les institutions, et captaient les subsides ; les artistes moins connus, moins en faveur, moins promus, devaient lutter pour arracher quelques commandes. Par bonheur, c'est aussi l'époque où se multiplient les albums de lithographies, où les revues et les livres réclament des illustrations ; leur exécution venait à point nommé garnir les bourses et atténuer momentanément les besoins financiers. Les critiques étaient féroces, les Salons de plus en plus encombrés. Guiaud s'est peut-être découragé, peut-être aussi l'approche de la fin du régime de Louis-Philippe lui a-t-elle fait peur et a-t-il voulu mettre de la distance entre lui et d'éventuels troubles. La biographie de l'artiste⁵² rappelle opportunément : « Les

temps ont changé, Philippe Auguste Jeanron, qui vient d'être nommé par le gouvernement provisoire directeur des Musées nationaux, en appelle à la "régénération" de l'art après une période de "décadence". Selon lui, les rois auraient assujéti la création artistique et seul un gouvernement républicain serait capable de favoriser l'art vivant »⁵³. Nous n'allons pas épiloguer sur ce sujet, car aucune source ne vient corroborer l'une ou l'autre de ces pistes. Toujours est-il que Guiaud et sa famille quittent Paris. Avant de partir, il expose encore deux paysages au Salon en 1848⁵⁴.

Et puis, brusquement, après quatorze ans à Nice, le voilà de retour dans la capitale en 1860. Malgré les signes de réussite sur la Riviera, il réintègre son ancien quartier et la rue Pigalle. Son épouse décède peu après ce retour. C'est le moment du plébiscite sur l'annexion de Nice à la France ; les Niçois, comme les Savoyards, vont voter massivement pour l'annexion, une lithographie de Guiaud rappelle du reste ces heures d'exaltation.

Napoléon III est alors maître du jeu. Pour le peintre de retour à Paris, il faut partir à la recherche de contrats lucratifs, car il a une famille à nourrir. Il n'est plus question de Versailles, ni du Louvre, ni des grands et prestigieux bâtiments publics qui ont fait l'objet de commandes aux médaillés du Prix de Rome, ou à des peintres comme Delacroix (voir la coupole du Sénat). Mais Guiaud a de la chance, Napoléon III lance la réhabilitation du château de Fontainebleau dont l'impératrice apprécie le cadre. Et pour ce faire, Jean Alaux est chargé à partir de 1857 de la restauration des fresques du Rosso dans la galerie François I^{er} et de celles du Primatice dans la galerie Henri II. Il nous



À gauche.
Château de Fontainebleau, cour principale ou cour des Adieux.
Lithographie de Ph. Benoist, 23 x 35,5 cm.
Extraite de *Paris dans sa splendeur*, Charpentier, 1861.
Paris, Bibliothèque nationale de France, P. 37978.



Ci-dessus.
Philippe-Auguste Jeanron.
Tirage positif sur papier albuminé de Nadar.
Bibliothèque nationale de France, département
Estampes et Photographie, n° inv. PET FOL-EO-15 (8).

Ci-contre.
*La galerie François I^{er},
château de Fontainebleau.*
Photo © J.-P. Potron/Academia nissarda.

⁵² Voir *supra* chapitre Biographie, p. 23.

⁵³ M. C. Chaudonneret, *L'Etat et les artistes. Paris*, Flammarion, 1999, p. 8.

⁵⁴ Voir *supra* Guiaud et les Salons, p. 62.

Ci-contre.
 La galerie Henri II,
 château de Fontainebleau.
 Photo © J.-P. Potron/Academia nissarda.



À droite.
 La galerie des Cerfs,
 château de Fontainebleau.
 Vue d'ensemble avec les massacres
 et les statues du Primatice
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de
 Fontainebleau) / Gérard Blot.



semble acceptable de faire le lien entre Alaux et Guiaud et d'émettre l'hypothèse que l'entremise de Jean Alaux a mis en selle Guiaud à Fontainebleau, quoiqu'aucun document d'archive ne l'atteste à ce jour. Mais la concordance est séduisante et Alaux pourrait bien être à l'origine de cette nouvelle commande, qui amène Guiaud à œuvrer dans la galerie des Cerfs.

La galerie des Cerfs se situe au rez-de-chaussée du château, en dessous de la galerie de Diane. Henri IV en avait commandé la construction et la décoration. Des panneaux muraux représentaient les chasses royales avec leurs forêts, leurs bois, les chemins qui les parcouraient. Au total, treize panneaux ornaient le mur aveugle et deux panneaux en retour encadraient la porte-fenêtre donnant sur le jardin de Diane. La galerie devait son nom aux têtes de cerfs que successivement Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV y firent monter « sur des massacres en plâtre, ornés de feuillages et de chiffres en relief doré »⁵⁵. Un guide datant de 1642 loue les merveilles de Fontainebleau, notamment celles de la galerie, qui reproduisent les plans à vol d'oiseau de maisons royales⁵⁶, laquelle galerie est éclairée par vingt fenêtres en plein-cintre et une porte donnant sur le jardin de Diane. Sous Louis XV, la galerie, longue de 74 mètres et large de 7 mètres, est divisée en petits appartements.

Napoléon I^{er} et Joséphine y ont séjourné en 1807 et 1808, la nouvelle impératrice Marie-Louise en 1810. Le pape Pie VII y fut retenu prisonnier et c'est enfin là que Napoléon I^{er} abdiqua le 6 avril 1814.

Napoléon III et son épouse appréciaient le séjour à Fontainebleau, ils y invitaient des artistes, des princes, des diplomates. Mais les bâtiments et surtout la décoration étaient en mauvais état ; elle était particulièrement dégradée dans la galerie des Cerfs et dans la galerie François I^{er}. L'Empereur confie à l'architecte de Fontainebleau, Frédéric Paccard, le soin de la restauration. Un premier devis en chiffre le coût à 36 000 F. Les travaux commencent, puis en 1861 ils sont ajournés.

Un article daté de 1892^{57a} fait dire à un membre de la Commission des Monuments Historiques, Charles Lemeire : « [...] quant à la restauration sous M. Paccard, de 1858 à 1866, ... après M. Paccard et M. A. Denuelle j'ai été la troisième cheville ouvrière de ce travail commandé par le Maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur. Cette restauration a failli n'être qu'une demi-restitution. »

Restitution, restauration ? La chose mérite quelques éclaircissements, mais ce n'est pas si simple.

Lorsqu'en 1860, Napoléon III décide de rétablir la galerie des Cerfs, les plafonds originaux sont alors masqués par un faux plafond. Au cours des démolitions, Paccard découvre le plafond original presque intact et met à jour de nombreux fragments du décor mural à demi effacé, mais encore en place. Paccard écrit en octobre 1860 à M. de Nieuwerkerke, après avoir découvert des restes de peintures du château de Madrid sous un lambris, « Il restera assez de vestiges de peintures disparues pour que l'on puisse rétablir avec certitude cette galerie dans son état primitif »^{57b}. L'architecte en propose la restauration et Napoléon III finit par accéder à ses désirs, l'idée étant alors de retrouver l'état de la galerie telle qu'elle

⁵⁵ « La Galerie des Cerfs au palais de Fontainebleau et l'architecte Paccard », in *Annales de la Société du Gâtinais*, 1883.

⁵⁶ *Art. cit.*, les panneaux sont l'œuvre de Dubreuil Toussaint, peintre du XVI^e siècle.

^{57a} « La restauration de la galerie des chasses au château de Fontainebleau », in *L'Ami des Monuments et des Arts*, 1892. Denuelle était l'entrepreneur chargé des travaux sous la responsabilité de Paccard.

^{57b} Catherine Granger, *La liste civile de Napoléon III, l'Empereur et les arts*, thèse de l'École des Chartes, éd. Ecole des Chartes, 2005, 866 p. (Jacques Guiaud est cité pp. 244, 537-538, 669).

était du temps d'Henri IV. Il faut se souvenir que l'époque est au *renewal*, à la reconstitution du passé ; Mérimée qui a mis en place l'administration des Monuments historiques, Viollet-le-Duc architecte, idéologue et praticien de la restauration, sont les maîtres à penser pour lesquels toute restauration doit l'être si possible en restituant le monument dans sa splendeur passée, quitte, dans le cas de Viollet-le-Duc, à prendre des libertés avec l'état antérieur supposé.

À Fontainebleau, Paccard entreprend des recherches fouillées dans les collections de plans et de cartes conservées dans les archives. Il veut une restauration au plus près de l'état originel ; une restauration « bâtarde », dit-il, eût été un véritable anachronisme archéologique. Paccard consacre beaucoup d'énergie à rechercher l'authenticité ; en mars 1861, il écrit au ministre de la Maison de l'Empereur que, si l'on choisissait pour une première opération Fontainebleau (et Compiègne), « on trouverait des matériaux suffisants pour représenter avec exactitude les bâtiments et les jardins de ces deux résidences à l'époque d'Henri IV, de plus il y aurait peu de modifications à apporter aux plans de ces deux forêts pour les rétablir telles qu'elles étaient à la même époque... »

Une fois la décision impériale prise, Paccard confie à l'entrepreneur Denuelle⁵⁸ le soin de préparer les parois, les poutres et solives, frises, trumeaux à têtes de cerfs, châteaux et maisons au milieu des cartes. Denuelle doit au préalable : « [...] restituer au fusain, sur du papier gris tendu sur châssis, les panneaux qui séparaient les plans des forêts et qui accompagnaient les têtes de cerf, ... M. Paccard ayant, à force de recherches laborieuses, pu reconstituer toutes les chasses et châteaux à vol d'oiseau qui ornaient les murailles, il fut décidé que l'on procéderait à la réfection complète et intégrale. ». Le commanditaire dispose ainsi d'une équipe compétente qui met tout en œuvre pour que la galerie des Cerfs redevienne « un livre d'histoire ».

Nous pouvons dater le début de la restauration du château de l'année 1858, année où Jean Alaux est engagé pour restaurer la galerie François I^{er}. Alaux travaille directement avec l'architecte du château, il suit les discussions relatives aux travaux de restauration. Peut-être même a-t-il entendu parler dès la fin de cette décennie de la restauration envisagée de la galerie des Cerfs et peut-être est-il aussi à l'origine du retour de Jacques Guiaud à Paris, comme nous avons pu le supposer précédemment. Toujours est-il que Guiaud est informé du projet puisqu'il fait acte de candidature pour restaurer les panneaux de la galerie par un courrier du 14 février 1861. Il sollicite auprès de M. le Maréchal, ministre de la Maison de l'Empereur « la faveur d'être désigné pour exécuter les peintures murales représentant les plans perspectifs des

résidences impériales qui ont été retrouvés dans la galerie des Cerfs au palais impérial de Fontainebleau, dont la restauration vient d'être ordonnée par l'Empereur »^{59a}. Guiaud appuie sa demande sur les titres suivants : « deux médailles aux Salons de 1842 et 1847 ; quelques tableaux acquis par la liste civile et placés au palais de Fontainebleau et au palais de Saint-Cloud ; plusieurs aquarelles du Comté de Nice achetées par S.M. impériale »^{59b}. Mais il ne dit rien de son travail à Versailles ; craint-il l'affichage d'une proximité politique avec le régime de Louis-Philippe ? Certes, l'artiste avait reçu une invitation officielle de Monseigneur de Montpensier à se rendre à un dîner au château de Vincennes, le 10 juin 1847, mais beaucoup d'autres peintres s'étaient empressés d'aller aux invitations du souverain ; cela ne faisait pas pour autant de Guiaud un pilier du régime⁶⁰.



Ci-contre.
Galerie des Cerfs, château
de Fontainebleau.

Photo © RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Raphaël Gaillard.

Le 27 mars 1861, une ligne de crédit de restauration pour les panneaux de la galerie est inscrite (36 000F) et Paccard apporte son soutien à la candidature de Guiaud : « aucun doute sur la capacité de cet artiste ». Par ailleurs, Guiaud avait des appuis⁶¹, comme en témoigne le mot que lui adresse en mai de cette année-là M. Frémont.

Pourtant, les choses traînent en longueur, malgré la description des travaux dressée par Paccard (lettre du 29 mars 1861), laquelle précise que devront être restitués « les châteaux et chasses de : Fontainebleau, Folambray, Compiègne, Villers-Cotterêts, Blois, Amboise, Chambord, Montfort, Charleval, Montereau, Verneuil, Madrid, Saint-Germain, Le Louvre, Vincennes ». Le 15 mai 1861, Paccard informe Guiaud de l'ajournement des restaurations de la galerie des Cerfs, bien qu'il ait

⁵⁸ Alexandre-Dominique Denuelle est un architecte décorateur reconnu qui a exposé aux Salons. En 1844 il y obtient une médaille de 3^{ème} classe, dans la catégorie Architecture, et une 1849 il est récompensé d'une médaille de 2^{ème} classe. En 1852 il expose deux projets « Décoration du chœur de l'église Saint-Paul de Nîmes : / 1^o Coupe longitudinale, échelle de 0,04 centimètres pour mètre / 2^o Coupe transversale, même échelle » ; et « Peintures à fresque des tympans du porche extérieur de l'église Notre-Dame-des-Doms, à Avignon (Vaucluse) ». Tout au long de sa carrière il travaille à de très nombreuses restaurations d'édifices et assure la décoration de quelques palais.

^{59a} Les précisions données ici sur les restaurations de la Galerie des Cerfs proviennent du dossier conservé au Centre de documentation du Château de Fontainebleau. Ref. AN F21/802 12, dossier Jacques Guiaud. Nous remercions à cet égard la Conservation du château et le personnel d'accueil du Centre.

^{59b} Granger, *op. cit.*, p. 537, 4 aquarelles de *Vues de Nice* sont acquises par arrêté du 24 décembre 1860 (O5 59 n°4797) soit peu avant la candidature de Guiaud comme restaurateur en février 1861 ; une *Vue de la forteresse de Villefranche*, acquise par arrêté du 16 mai 1862 (O° 62 n°5690).

⁶⁰ Voir *infra* Correspondance, p. 350.

⁶¹ Voir *infra* Correspondance, p. 381.

été désigné pour cela⁶². Ajournement indéfini ne signifiant pas renoncement définitif, Guiaud finit par manifester son mécontentement. En 1864, s'adressant à Paccard, il sollicite une indemnité de retard et l'administration doit reconnaître qu'elle a contracté envers lui un commencement d'engagement. Sa réclamation pressante a pour résultat de provoquer la décision de l'Empereur qui cesse alors de tergiverser. En décembre 1864, le travail à la Galerie des Cerfs démarre ; le devis de restauration actualisé par Paccard en août 1864 se monte à 200 000 F⁶³. L'entrepreneur de peinture Denuelle écrit alors à Guiaud : « Monsieur Paccard m'ayant annoncé que vous deviez être chargé de peindre les vues de forêts de la Galerie des Cerfs, je viens vous dire quelles sont les préparations que je compte faire exécuter tant pour les fonds de vos paysages que pour les peintures décoratives qui les accompagnent.

Cette galerie a été peinte à l'huile sur des enduits parfaitement dressés. C'est le même procédé que M. Paccard a adopté pour la restauration. Les préparatifs consisteront donc en une couche d'huile de lin chaude, une couche légère de blanc de céruse détrempe à l'huile, un enduit au blanc de céruse et une couche ou deux de blanc, après avoir passé toutes les surfaces au papier de verre. »

La répartition du travail est la suivante : Denuelle est chargé de la décoration architecturale, Guiaud, assisté de son fils⁶⁴, est chargé de l'exécution des résidences royales vues à vol d'oiseau. Un troisième peintre, Félix-Hippolyte Lanoue, exécute des paysages placés dans les voussures cintrées des baies donnant sur le jardin de Diane. La rétribution de Guiaud se monte à 52 000 F, soit 13 panneaux au prix de 4 000 F chacun. C'est un budget assez confortable, justifié « eu égard à leur

Ci-contre.
Carte murale du château, du bourg
et de la forêt de Verneuil.
Galerie des Cerfs, château
de Fontainebleau.
Photo © RMN-Grand Palais (Château de
Fontainebleau) / Gérard Blot.



⁶² Voir *infra* Correspondance p. 365, lettre de Paccard adressée à Guiaud : « Monsieur, Le Ministre, ainsi que vous avez dû en être informé, vous avait désigné pour exécuter une partie des peintures de décoration faisant partie de la restauration de la Galerie des Cerfs, au Palais de Fontainebleau... il a été décidé que la restauration de l'ancienne Galerie serait indéfiniment ajournée... »

⁶³ Centre de documentation du Château de Fontainebleau. Idem, Dossier Guiaud, AN F21 802/12.

⁶⁴ Georges Guiaud est un tout jeune peintre, il assiste son père à Fontainebleau ; on le retrouvera peu après sur le travail du Siècle de Paris 1870-1871.

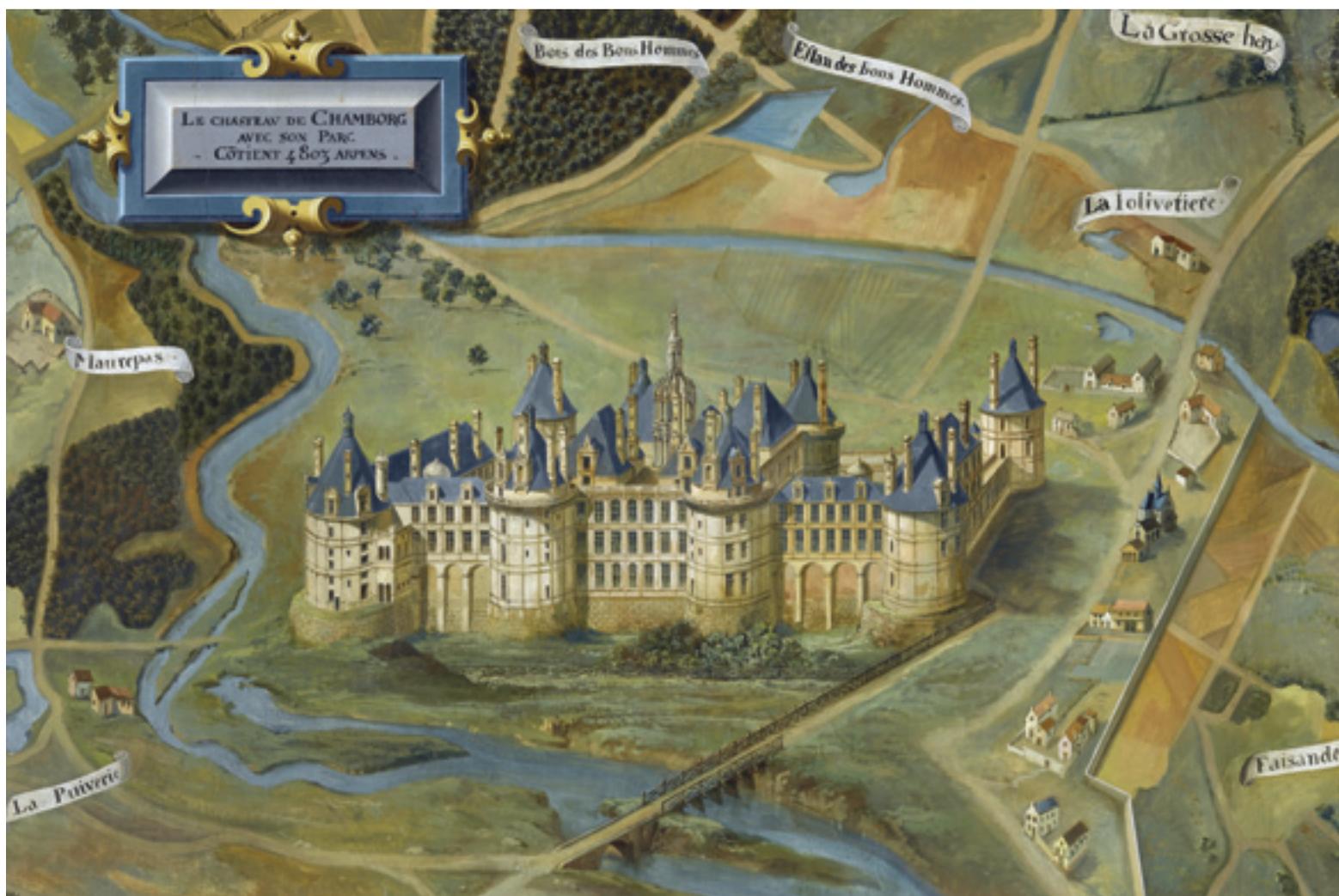


grande dimension et au degré de perfection obtenu par l'artiste dans la restauration de celles que cet architecte [Paccard] a fait exécuter, à titre d'essai et représentant le château de Madrid et le château de Monceaux »⁶⁵. Le travail lui a été confié après qu'il eut fait la démonstration préalable de sa compétence et de son savoir-faire.

L'exécution des panneaux requiert tout son temps. Aussi, afin de faciliter son travail, Guiaud et les siens s'installent-ils à Fontainebleau, et ils y demeurent jusqu'à la fin du chantier (1868). Les bordereaux de paiements de la maison de l'Empereur nous donnent la chronologie

des travaux. En 1865, Guiaud a restauré les vues du château de Madrid et du Bois de Boulogne, et du château de Montereau et de sa forêt. L'année suivante, il restaure la vue du château de Folenbray et de sa forêt ; la vue de Villers-Cotterêts et de sa forêt. En 1867, Guiaud accélère le rythme et réalise cinq panneaux : vue de Verneuil et de sa forêt de Hallate ; vue de Compiègne et de sa forêt ; vue de Chambord et de sa forêt ; vue de Montfort et de sa forêt. En 1868 enfin, il voit le bout des restaurations avec les cinq derniers panneaux : la vue de Fontainebleau et de sa forêt, la vue du château de Blois et de sa forêt, la vue du château d'Amboise et de sa forêt, la vue du château de Charleval

Gi-contre.
Carte murale du château
de Chambord (détail).
Galerie des Cerfs, château de
Fontainebleau.
Photo © RMN-Grand Palais (Château de
Fontainebleau) / Gérard Blot.



Page de gauche.
Carte murale du château
et de la forêt de Chambord.
Galerie des Cerfs, château
de Fontainebleau.
Photo © RMN-Grand Palais (Château de
Fontainebleau) / Gérard Blot.

⁶⁵ Idem. Dossier Guiaud, rapport de Frémont, chef de la division des bâtiments de la couronne, 6 novembre 1865, adressé au Ministre de la Maison de l'Empereur.

et de sa forêt, la vue du château de Saint-Germain en Laye et de sa forêt. Pour cette dernière série, Guiaud doit reprendre partiellement son travail car, après la mort de Paccard en 1867, un nouvel architecte a été désigné, lequel s'aperçoit d'une interversion entre le château de Saint-Germain en Laye et celui de Fontainebleau ; Guiaud doit poncer la peinture et reprendre l'ouvrage pour rétablir l'ordre⁶⁶.

Il ne perçoit pas d'indemnité supplémentaire, car il lui avait été bien précisé que :

« Dans le cas probable où après restauration partielle des tableaux il serait reconnu nécessaire pour l'ensemble de l'opération de retoucher certaines parties des dits tableaux, il ne serait alloué aucune indemnité à M. Jacques Guiaud pour ce complément de travail. »

Pendant ce temps, les têtes de cerfs qui donnent leur nom à la galerie sont confiées à Alexandre Desachy pour restauration, lequel réalise vingt têtes de cerfs en staff, dotées d'yeux en émail, toujours en place de nos jours.

En quatre ans, Guiaud a restauré ou restitué environ 300 m² de peinture dans la galerie des Cerfs, vu les dimensions imposantes des panneaux. Une visite montre la minutie avec laquelle le peintre a restitué les peintures originelles dont il a dû réinterpréter les parties manquantes. Nul doute qu'il avait gardé de l'époque où il parcourait la France – ainsi que l'Italie et autres contrées – une acuité de l'œil qui lui a permis ici de restituer au mieux les châteaux, le plan des chasses, les détails architecturaux, ainsi qu'une sensibilité particulière pour les ambiances « anciennes ». Nous la retrouvons dans l'atmosphère particulière de cette vaste salle éclairée latéralement par une rangée de fenêtres où la lumière oblique baigne les parois d'une douce couleur bleu-vert. Chaque détail des ponts, des fleuves, des murailles, des constructions est minutieusement reproduit ; il en est de même de la végétation où l'œil distingue les parties de forêt touffue des parties cultivées complantées de vergers. Les domaines royaux au temps de Henri IV sont restitués dans leur vérité architecturale, sans aucun pittoresque pour venir gâcher ces vues « archéologiques » ; pas un seul être humain ne circule sur les sentiers forestiers et dans les rues des villages ou ne cultive les vergers. Le temps s'est comme arrêté.

La première galerie des Cerfs était l'œuvre de Louis Poisson et avait été peinte vers 1602, conformément à une mode de la renaissance italienne qui avait vu naître la galerie des cartes du Vatican exécutée entre 1580 et 1585 par Antonio Danti, ou les plans des domaines des Médicis à Florence, peintures d'une grande précision topographique.

Pour tenter de mesurer la renommée de la restauration des « galeries » au domaine de Fontainebleau, nous avons cherché dans la presse contemporaine, entre 1860 et 1869, mention de ces travaux. En vain. Seul le discours funèbre prononcé sur la tombe de Paccard le 27 mai 1867 vient rappeler son œuvre au château de Fontainebleau, et il faut attendre l'érection de son tombeau en 1870 pour que soit mentionnée expressément la restauration de la galerie des Cerfs, avec la précision que c'est là que venait Henri IV pour préparer les chasses à « courre le cerf » avec son grand veneur⁶⁷.

De Versailles à Fontainebleau : réinterprétation et restitution

Les travaux conduits dans les deux demeures royales n'ont pas la même portée politique, et ils n'ont pas connu la même médiatisation de la part du pouvoir commanditaire.

Au château de Fontainebleau, ce sont quatre ans de travail pour l'artiste, et à la fin, lorsque la tâche est achevée, aucune cérémonie ne vient couronner ses efforts par une reconnaissance publique. La guerre de 1870 viendra achever le travail d'oubli et on ne peut qu'être surpris de lire dans la *Gazette des Beaux-Arts*⁶⁸ au début du XX^e siècle « Confidences à un artiste qui travaillait à la décoration intérieure de la galerie des Cerfs et exécutait des vues de France en camaïeu bleu, artiste que je suppose devoir être le peintre de fleurs A. Couder » comme si toute trace du nom de Guiaud avait disparu depuis longtemps.

Vingt-cinq ans séparent les commandes pour les deux résidences, royale et impériale. Nous ne pouvons qu'être étonnés par la différence de traitement « médiatique ». En effet, la Maison de Louis-Philippe alimentait la presse de nombreuses informations sur l'état d'avancement des travaux à Versailles, les visites étaient suivies d'un compte-rendu, à tout le moins d'une ligne signalant le déplacement du roi sur le chantier. Les chroniqueurs ne manquaient pas de signaler la générosité du monarque, car tous les frais étaient couverts par la liste civile. Louis-Philippe faisait savoir qu'il était l'ordonnateur d'un musée destiné au peuple français, geste généreux que tout un chacun se devait de reconnaître et de louer.

À Fontainebleau, il n'en est rien. Pas une information ne filtre, même incidemment, sur la conception initiale de la restauration, son démarrage, l'avancement des travaux. La Maison de l'Empereur Napoléon III ne

⁶⁶ Idem. Carnet d'attachement de Jacques Guiaud, 1865-1868.

⁶⁷ *Discours pour l'inauguration du tombeau d'Alexis Paccard... avril 1870* par Edmond Guillaume, éd. A. Lévy (Paris), 1870 (BnF, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39365141f>).

⁶⁸ 1902/07, t. 28.

communiqué pas sur les dépenses engagées prises sur la liste civile. Nous pouvons en conjecturer que la restitution-restauration de Fontainebleau se place dans une perspective purement privée qui est d'offrir une résidence digne des souhaits de l'impératrice Eugénie, une résidence où le couple impérial peut recevoir les ambassadeurs étrangers et les éblouir par le luxe des salles restaurées, du théâtre, des jardins, mais où les « sujets » n'ont pas accès, ou un accès bien limité.

Pour l'artiste Guiaud, le passage de Versailles à Fontainebleau signifie en outre un changement dans les dimensions de l'exécution, car il doit s'adapter, du petit format des médaillons au très grand format des panneaux. Dans un cas, le peintre se fait interprète, dans l'autre restaurateur. Comme restaurateur, il travaille à partir de documents iconographiques, de sources d'archives, de descriptions anciennes et de fragments encore en place. Dans la Galerie des Cerfs, la lumière joue sur les teintes et donne un air de « lagon » à l'ensemble. Luxe, calme et beauté pourraient être les mots associés à ce travail.

Louis-Philippe souhaitait assurer la continuité dynastique et rassembler les citoyens autour de symboles incontestables où toutes les opinions trouvaient matière à satisfaction. Napoléon III est pleinement engagé dans la restauration des monuments des « anciens rois de France ». Il caresse l'ambition d'asseoir sa légitimité sur la restitution d'un château de prestige et utilise la figure populaire du roi Henri IV pour ce faire, même si le château de Fontainebleau doit rester une demeure « privée » de l'Empereur et de sa famille.

Mettre ses pas dans les pas des rois de France était l'objectif inavoué de Napoléon III ; c'est pourquoi nous ne pouvons que remarquer la méticulosité maniaque qui a présidé aux travaux accomplis à Fontainebleau. L'artiste restaurateur ne bénéficie d'aucune liberté par rapport à son sujet. Il n'interprète pas comme à Versailles une iconographie existante dont il s'inspirerait. À Fontainebleau, le travail de restauration a fait l'objet d'une stricte attention pour assurer une restitution « archéologique », le témoignage selon lequel Guiaud souhaite consulter un ouvrage de la bibliothèque du Louvre dédié aux *Forêts de l'Isle de France*⁶⁹ le démontre ; les rapports d'exécution de l'architecte déterminent le versement des sommes dues. Guiaud s'est acquitté magistralement de cette restitution et à aucun moment n'a trahi l'esprit de la Galerie.

⁶⁹ Voir *infra* Correspondance p. 381, lettre du 30 septembre 1867, Le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts à Jacques Guiaud.

Jacques Guiaud peintre « d'actualité »

Après l'achèvement de la commande à Versailles, la carrière de Guiaud semble lancée. Il expose chaque année au Salon, ses œuvres sont appréciées du souverain, notamment ses « instantanés d'événements » que sont les représentations de cérémonies publiques, destinées à inscrire ces cérémonies dans l'histoire du temps présent. Entre 1840 et 1845, avant son départ pour Nice, ses œuvres correspondent toujours à la politique de célébration de l'histoire nationale voulue par Louis-Philippe, elles ont de ce fait une valeur politique indéniable.

Guiaud peint l'actualité qui célèbre les moments remarquables du règne, son œuvre plaît, elle est immédiatement achetée par la Maison du Roi.

Nous allons ci-dessous examiner par ordre chronologique les tableaux de Guiaud correspondant à cette étape, et nous tenterons de restituer leur signification politique :

Funérailles de l'Empereur Napoléon, le cortège débouche sur la place de la Concorde le 15 décembre 1840.

94

Pompes funèbres du Duc d'Orléans à Notre Dame, le 30 juillet 1842.

Inauguration de la statue d'Henri IV à Pau, 1844.

Inauguration de la statue de Duquesne à Dieppe, 1844-1845.

Vue extérieure et intérieure de la tente du fils de l'Empereur du Maroc prise à la bataille d'Isly, 14 août 1844.

Vue intérieure de la tente du fils de l'Empereur du Maroc prise à la bataille d'Isly, 14 août 1844.

En préalable à l'examen de ces œuvres, nous devons nous interroger sur la signification de ce genre pictural et examiner quelques productions contemporaines.

Il faut d'abord noter que les « tableaux d'actualité » sont ancrés dans la pratique artistique au service du pouvoir, depuis au moins le XVII^e siècle⁷⁰. Les Vénitiens nous ont transmis dès la Renaissance des tableaux de l'arrivée des ambassadeurs turcs à Venise (ou vice-versa), et le Français Jean-Baptiste Van Mour (1671-1737) n'est pas en reste en donnant à voir la *Réception de l'Ambassadeur de France, le vicomte d'Andrezel, par le Sultan Ahmed III, le 17 octobre 1724, à Constantinople*, ou bien encore *Le Dîner offert par le Grand Vizir Ibrahim Pacha et L'audience du Sultan, en 1724*⁷¹, offrant ainsi une vision contemporaine d'une cérémonie au palais ottoman.



Ci-contre.
Visite de Louis XIV, à l'église de l'hôtel des Invalides, nouvellement achevée, 26 août 1706.
Huile sur toile de Pierre-Denis Martin.
H 110 x 160 cm.
Paris, musée Carnavalet, n° inv. P.1610.
Photo © Musées de la ville de Paris.

À partir de la fin du XVIII^e siècle, avec l'histoire tourmentée de la Révolution française, et surtout au début du XIX^e siècle, deux tendances voient le jour. L'une vise à représenter l'actualité sous une forme symbolique et à peindre des archétypes. Les tableaux les plus représentatifs de cette tendance sont les œuvres de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* ou *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* ; le peintre se fait alors le porteur d'un message universel. L'autre vise à la description d'une action qui traduit un message de soutien à un régime politique ou à un commanditaire ; le peintre construit alors son récit en fonction de la signification de l'action, il choisit tel ou tel aspect, utilise le langage des signes pour aider à comprendre à la fois le contexte et son contenu politique ; certains tableaux restituant les journées de juillet 1830 peuvent en être l'exemple.

Mais pour l'une et l'autre de ces conceptions, l'interprétation politique reste la norme : « l'archétype idéologique » s'inscrit dans le corpus des idées contemporaines de liberté, d'indépendance des peuples, d'idéaux nobles de préservation des droits de l'homme. La peinture descriptive est en prise directe avec l'actualité dont elle exalte l'élan, elle se rattache en quelque sorte à ce qui s'apparente à de la propagande.

La Liberté guidant le peuple célèbre les journées de juillet 1830. Tout est ici symbolique, allégorique, idéologique : la barricade, la figure de proue de la femme brandissant le drapeau tricolore et entraînant une cohorte d'hommes en armes. Le public a du reste immédiatement réagi et adopté la femme debout comme symbole de la République conduisant les étudiants, les ouvriers, les bourgeois, tous unis dans la révolte, tous tendus vers la conquête de la liberté.

⁷⁰ Cf. par exemple le tableau du musée Carnavalet intitulé *Visite de Louis XIV, à l'église de l'hôtel des Invalides, nouvellement achevée, 26 août 1706*, par Pierre-Denis Martin (1673-1742).

⁷¹ Musée des beaux-arts, Bordeaux. *La peinture d'Histoire. Les événements. Les personnages historiques. La société* (<http://tice33.ac-bordeaux.fr/Ecolien/>).

Ci-contre.
 Le 28 juillet 1830 :
la Liberté guidant le peuple.
 Huile sur toile d'Eugène Delacroix, 1830.
 H 260 x L 320 cm.
 Paris, musée du Louvre, n° inv. RF129.
 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
 Michel Urtado.



À droite.
Les drapeaux.
 Huile sur toile de Léon Cogniet, 1830.
 H 19 x L 24 cm.
 Orléans, musée des beaux-arts, n° inv. 208.
 Photo © Orléans, musée des beaux-arts /
 François Lauginie.



De son côté, la peinture descriptive d'actualité devient très « politiquement engagée ». Cette peinture, qui utilise le langage de signes stéréotypés, est la production de peintres dont les œuvres restent conformes à la pensée politique dominante. L'évocation de la révolution de 1830 a donné lieu à une avalanche de tableaux ; ceux-ci décrivent des scènes de rues sans transformer les protagonistes en icônes, mais nous y retrouvons le drapeau tricolore symbole d'unité de la nation, la barricade, un condensé de la société, et l'évocation de la Charte qui doit rassembler le peuple autour du roi des Français (et non plus de France).

Une esquisse réalisée par Léon Cogniet, ancien maître de Guiaud, traduit cet état d'esprit. Il s'agit un tableau, intitulé *Les trois drapeaux*⁷², qui évoque à travers les trois drapeaux qui flottent au vent, les trois journées révolutionnaires. Au commencement est le drapeau blanc de la royauté, le lendemain le drapeau se déchire et le bleu apparaît, le troisième jour le drapeau est bleu, blanc, et rouge du sang versé. L'esquisse de Cogniet est d'une grande force significative : l'unité de la nation est retrouvée, « la nation reprend ses couleurs » selon les mots de Louis-Philippe. C'est une œuvre tout en symbole, elliptique par un certain côté, que l'on peut situer entre la peinture idéologique rattachée aux idées universelles et l'œuvre de propagande. Sa simplicité abstraite en fait un objet à part dans la peinture.

⁷² Musée des beaux-arts d'Orléans.

⁷³ Cf. Archives nationales, O/4/1525 n° 3016.
Vue de l'église St Marc à Venise, 1834 ; achat au Salon de 1834, 600 F, payé le 1^{er} mai 1834, bon de paiement 2764. *Vue du pas Bayard*, Salon de 1836, ordre de paiement du 16 mai 1836, n° 2658, montant 1000 F.

Durant une décennie, Guiaud semble devenir peintre voyageur, il accompagne des amis, il vagabonde. En 1830, il ne semble pas s'être mesuré aux événements qui ont agité la capitale. Son ami Grandville lui écrit en septembre 1830 ses peines de cœur, sans aucune allusion politique. Au début de 1831, Guiaud échappe au service militaire et se prépare à partir en Italie. Il ne manifeste aucun intérêt pour peindre des scènes des « Trois Glorieuses ». En septembre 1832, comme le souligne sa biographie et la correspondance publiée en annexe, il se trouve en Ombrie avec Justin Ouvrié, qui est l'un des contributeurs majeurs des *Voyages pittoresques et romantiques du Baron Taylor*. Ouvrié écrit à Adrien Dauzats, ami des deux voyageurs, dessinateur-lithographe : « le voyage d'Italie et ma société ont rendu notre bon ami Jacques Guiaud un peu moins savoyard ; il vous embrasse ainsi qu'Oscar [Gué] ». C'est donc que le jeune artiste s'ouvre à d'autres horizons, apprend aux côtés d'Ouvrié, au hasard des rencontres. Les voyageurs rentrent par Venise, puis Milan, espérant de là gagner Dôle à pied.

Après l'Italie, Guiaud prend la route des bords du Rhin et du Tyrol d'où il ramène des aquarelles. Au Salon de 1834, il expose quatre paysages, dont la *Vue de l'église Saint Marc* acheté par la Maison du roi⁷³. Les années suivantes, il expose différents paysages toujours achetés par la Maison du roi et en parallèle il travaille au château de Versailles,

comme nous l'avons vu plus haut. Guiaud acquiert ainsi, peu à peu, une petite renommée. Il a achevé ses médaillons à Versailles, tout à son honneur. Il a vu sa persévérance récompensée, ainsi que son talent de paysagiste, par les achats du souverain, mais il ambitionne de percer comme chroniqueur de l'actualité de son temps et de fournir la Maison du roi en œuvres de circonstance.

Une première opportunité lui en est fournie par le projet de retour des cendres de Napoléon.

Le retour des cendres ou Funérailles de l'Empereur Napoléon, tableau exposé au Salon de 1841⁷⁴

Le régime de Louis-Philippe a déjà dix ans d'existence et connaît quelques chauds épisodes de crise : crise ministérielle, agitation sociale due à une crise économique. La Charte tant célébrée et qui devait assurer la paix sociale a été chahutée, à nouveau le peuple gronde, les partis politiques s'agitent, les journaux sont à nouveau bridés (depuis 1834). La *Société des familles*, née en 1834 du démantèlement de la *Société des droits de l'homme*, et les différentes associations libertaires qui lui succèdent, agitent les ouvriers de la capitale. Au même moment, les nostalgies napoléoniennes remontent à la surface, le prince Louis Napoléon, futur Napoléon III, tente un coup de force et débarque à Boulogne le 6 août 1840⁷⁵ pour soulever la population, en vain. Pour calmer les esprits, Louis-Philippe, écoutant son ministre Adolphe Thiers, accepte l'idée du retour des cendres de Napoléon. Thiers avait habilement trouvé la parade à l'agitation chronique du royaume en lançant cette opération. Le prétexte en était le souhait exprimé par Napoléon d'être inhumé « sur les bords de la Seine, au milieu du peuple français ». La décision du rapatriement correspondait de plus à la philosophie du musée d'Histoire de France, d'honorer toutes les gloires de la France. Avec ce retour, l'empire se trouvait totalement réhabilité, ses rêves de gloire légitimés. Afin de marquer l'intérêt que la monarchie lui accorde, Louis-Philippe charge son troisième fils, le prince de Joinville, de ramener de Sainte-Hélène le cercueil de l'Empereur.

Le prince embarque sur *La Belle Poule* qui appareille de Toulon le 7 juillet. Le navire arrive le 8 octobre à Sainte-Hélène, le cercueil est exhumé le 15 de ce même mois, *La Belle Poule* prend le chemin du retour et arrive le 30 novembre à Cherbourg. Les restes sont alors transférés sur le bateau à vapeur *Le Normandie*, puis à l'embouchure de la Seine sur *La Dorade* qui remonte ensuite le fleuve jusqu'au port de Courbevoie.

Ensuite le convoi amène les cendres de l'empereur aux Invalides en traversant Paris. La cérémonie a lieu le 15 décembre, elle a un caractère grandiose que les chroniqueurs contemporains se sont plu à souligner.

Considérons le journal *Le Siècle*⁷⁶ (gauche dynastique) aborder l'événement : « Napoléon vient de traverser les mers, il y a un peuple immense qui l'attend, tout entier rendu à l'admiration, touché de ses malheurs, fier de son génie ». Et, à propos des préparatifs de la cérémonie qui retiennent de nombreux ouvriers et artisans afin de leur donner tout leur lustre, le chroniqueur se fait plus critique :

« On ne s'occupe plus guère à Paris que de la cérémonie funèbre [...] de nombreux ouvriers travaillent dans le brouillard [...] Sur le pont de la Concorde ce sont de petites statues en plâtre lestement fabriquées. La première qui ait été mise en place représente la Prudence ; une grosse commère qui tient un doigt levé et qui a l'air de dire : ne nous mêlons pas des affaires de Méhémet-Ali ! [...] Il nous semble que les ordonnateurs de la cérémonie se soient dit : Puisque nous n'avons ni beaucoup de temps ni beaucoup d'idées, entassons beaucoup d'ornemens [sic], dépensons beaucoup d'argent, et nous arriverons peut-être à produire beaucoup d'effet. »

Le même jour, *La Presse*⁷⁷ est plus factuelle et publie les ordres de marche du cortège, ainsi que les dispositions pour le départ des troupes après la cérémonie :

« Au premier coup de canon tiré par l'artillerie établie à Neuilly, le cortège se mettra en marche dans l'ordre suivant : la gendarmerie de la Seine, avec trompette, le colonel en tête ; la garde municipale à cheval, avec étendard et trompette, le colonel en tête ; deux escadrons du 7^{me} lanciers avec étendards et musique, le colonel en tête ; [...] les maréchaux, le prince de Joinville ; les 500 marins arrivés avec le corps ; puis le char funèbre ; les anciens aides de camp, les officiers civils et militaires de la maison de l'Empereur [...] »

Le 15 décembre, jour de la cérémonie, à 10h30, le canon de Neuilly annonce le départ du cortège, et le canon des Invalides lui répond.

Mais laissons momentanément la presse, avec ses opinions et ses partis pris, et voyons ce que rapporte le témoin oculaire Victor Hugo, posté du côté des Invalides, où sa place a été réservée dans une tribune⁷⁸ :

« J'ai entendu battre le rappel dans les rues depuis six heures et demie du matin. Je sors à onze heures, les rues sont désertes, les boutiques fermées. On sent que Paris tout entier s'est versé d'un seul côté de la ville comme un liquide dans un vase qui penche ; Il fait très froid, les ruisseaux sont gelés. »

Le cortège débouche enfin sur la place de la Concorde, où Guiaud s'est posté. Il voit défiler les compagnies de génie, les artilleurs, les fantassins, les cavaliers, des officiers chamarrés, des soldats dans leurs uniformes, un carrosse noir à deux chevaux pour l'abbé Coquereau,

⁷⁴ *Catalogue Constans*, numéro d'ordre 2315, numéro d'inventaire MV 5125 INV 5246, LP 4742 ; dimensions : H 1m05 x L 2m17). Musée d'histoire de Versailles. Le dossier d'achat se trouve aux Archives nationales, O/4/1958 n° 3561, avec le titre *La translation des restes de Napoléon*, tableau du Salon de 1841 : bon de paiement 5 juin 1841, n°513, montant 1200 F. Guiaud a réalisé une copie de son tableau pour le prince de Joinville. Cette copie a été vendue chez Sothebys, 29-30 septembre 2015, succession du comte de Paris (dimensions : 0,81 x 1,65m).

⁷⁵ Cf. *Louis-Philippe l'homme et le roi, 1773-1830*, exposition, Archives nationales, Hôtel de Rohan, octobre 1974-février 1975, notices 428 et suiv.

⁷⁶ *Le Siècle*, 12 décembre 1840.

⁷⁷ Qui était selon la définition d'Emile de Girardin, son fondateur, « un journal qui occupe parmi les journaux français la place de Times en Angleterre et qui assiste le gouvernement sans être dans la dépendance d'aucun cabinet ».

⁷⁸ Victor Hugo, *Choses vues*.



Ci-dessus.
*Funérailles de l'Empereur Napoléon,
 le cortège débouche sur la place de la
 Concorde le 15 décembre 1840.*
 Huile sur toile de Jacques Guiaud.
 H 105 x L 217 cm.
 Versailles, musée d'histoire de Versailles,
 n° d'inventaire MV 5125 INV 5246, LP 4742
 (Constans 1980, n° 2315).
 Photo © Château de Versailles, France/ Giraudon/
 The Bridgeman Art Library.

aumônier de *La Belle Poule*, un autre carrosse tiré par quatre chevaux où se reconnaît Emmanuel de Las Cases en habit brodé d'argent, le prince de Joinville à cheval, les marins de *La Belle Poule*, et enfin le char funèbre composé, selon la description du *Siècle* (16 décembre 1840) d'un socle lequél repose sur quatre roues massives et dorées orné de la couronne de Charlemagne, de faisceaux, d'aigles, etc. ; d'un piédestal tendu d'étoffes or et violet, des manteaux ornés d'abeilles, de cariatides au nombre de quatorze entièrement dorées représentant les victoires, d'un bouclier doré (fait d'or dit le chroniqueur) chargé d'un immense faisceau de javelines, du cénotaphe. Le sarcophage est placé sur le bouclier.

Le monument funèbre ne fait pas moins de cinquante pieds de haut, *Le Siècle* rappelle qu'il est l'œuvre de deux architectes : Visconti et Labrousse. Le char est tiré par seize chevaux blancs. Hugo d'un trait rapide remarque : « C'est le grave défaut de ce char. Il cache ce que l'on voudrait voir, ce que la France a réclamé, ce que le peuple attend, ce que tous les yeux cherchent, le cercueil de Napoléon. »

Guiaud a choisi de représenter le paysage urbain de la place de la Concorde en toile de fond au défilé. Il a posé l'horizon relativement bas laissant un grand espace au ciel d'hiver nuageux qu'un rayon de soleil vient illuminer. La place, l'obélisque de Louxor érigé en 1836 à la suite

du don du pacha d'Égypte à Louis-Philippe⁷⁹, les candélabres, les colonnes rostrales (œuvre de l'architecte Hittorff), l'église de la Madeleine que Napoléon fit édifier dans l'axe de la rue Royale, et les façades de Gabriel, encadrent la cérémonie. Le lourd convoi s'avance lentement. La foule est contenue par les haies de gardes. Le drapeau tricolore flotte sur le bâtiment de droite (ministère de la Marine).

Nous retiendrons de cette œuvre son aspect maîtrisé, maîtrise et gravité du spectacle, tout y est calme, pas d'effervescence dans la foule, pas de gestes, les chevaux marchent au pas, les militaires sont au garde à vous, aucune musique ne vient troubler la lente avancée du convoi. Maîtrise de l'exécution, l'effet de foule est correctement rendu, les militaires ont la raideur qui sied à leur condition, les chevaux avancent avec dignité ; la perspective, l'architecture sont en place, le ciel éclaire d'une lumière gris bleutée la scène, un rayon de soleil perce les nuages ; les spectateurs du premier rang emmitoufflés dans leurs épais manteaux apportent une note de pittoresque coloré (rouge ou manteau rouge discret d'une femme, rouge-brun d'un cheval) ; les chevaux blancs du char captent la lumière. Tout est concentré, retenu, solennel, le paysage urbain est rendu avec exactitude. Le peintre maîtrise l'art du paysage et de la scène qu'il a voulue la plus descriptive possible. Le tableau baigne dans une lumière dorée, et, malgré le sujet qui demande beaucoup de retenue, la foule n'est pas figée, même si on la sent silencieuse. Guiaud a sans doute réalisé des dessins sur place au cours de la cérémonie et a ensuite terminé son tableau en atelier.

Revenons à Victor Hugo. Le voici installé dans la tribune, place des Invalides :

« La décoration de la place, bien et mal. Le mesquin habillant le grandiose [...] vis-à-vis le dôme, la statue de l'Empereur en bronze, mais ce bronze est aussi du plâtre [...] Le char de l'Empereur apparaît. Le soleil, voilé jusqu'à ce moment, reparait en même temps. L'effet est prodigieux. Voici les chevaux de selle des maréchaux et des généraux qui tiennent les cordons du poêle impérial. Voici les quatre-vingt-dix sous-officiers légionnaires portant les bannières des quatre-vingt-six départements. Voici un cheval blanc couvert de la tête aux pieds d'un crêpe violet, accompagné d'un chambellan bleu ciel brodé d'argent et conduit par deux valets de pied vêtus de vert et galonnés d'or. C'est la livrée de l'Empereur. Frémissement dans la foule : - C'est le cheval de bataille de Napoléon ! - La plupart le croyait fortement. Pour peu que le cheval eût servi deux ans à l'Empereur, il aurait trente ans, ce qui est un bel âge de cheval. »

Quelques jours plus tard il est encore plus critique, il conclut sa description du décor hollywoodien au faste de carton doré : « On a su depuis que les magnifiques housses de brocart d'or qui caparaçonnaient les seize chevaux étaient en tissu de verre. Économie peu digne...

Ainsi, statue de bronze en plâtre, victoires d'or massif en carton-pierre, manteau impérial en tissu de verre, et, quinze jours après la cérémonie, - aigles à vendre. » Triste conclusion d'une cérémonie en demi-teinte.

Guiaud a peint la gravité du moment, sans mettre en évidence le « côté toc » de la cérémonie souligné par Victor Hugo. Il fait œuvre de témoin visuel, se gardant bien de dénoncer la hâte de la préparation et l'aspect décor de toile peinte et de plâtre de l'ensemble.

La toile ne déplut pas au roi puisqu'elle est achetée au printemps 1841 par sa Maison pour la somme de 1200 F⁸⁰, et transférée à Versailles au musée qui tient tant à cœur à Louis-Philippe. L'œuvre a connu une grande postérité, car le sujet ferme le cycle napoléonien, si bien qu'elle a été montrée lors de différentes expositions⁸¹.



Ci-contre.
Passage du cortège funèbre de Napoléon sur le pont de la Concorde, Le 15 Décembre 1840.
Lithographie de Victor Adam et Adolphe Bichebois, H 28 x L 41 cm.
Bibliothèque nationale de France, département Estampes et Photographie, Réserve QB 370 (101)-FT4.

Guiaud n'a pas été le seul à mettre en scène l'événement. La concurrence est forte, les lithographes en particulier s'en emparent, la lithographie offrant un moyen rapide de témoigner et la possibilité de tirages nombreux pour une distribution sous forme d'album. Ainsi, Victor Adam, que nous avons déjà évoqué à propos des médaillons de Versailles, réalise-t-il une série de lithographies « dessinées d'après nature » réunies en album⁸². Alphonse Bichebois (1801-1850) a pour sa part lithographié la partie maritime du périple des cendres de Napoléon⁸³.

Ces œuvres rendent compte de l'aspect grandiose voire démesuré de la cérémonie, là où Guiaud opte pour la sobriété. Les dessinateurs lithographes font une surenchère de décoration, de drapeaux, de troupes ; ils veulent rendre l'aspect solennel et atteignent au mauvais goût que Victor Hugo avait souligné. D'une manière générale, l'événement a suscité une iconographie très nourrie, de très nombreuses descriptions, ainsi que de nombreux commentaires⁸⁴.

⁷⁹ Cf. <https://www.histoire-image.org/etudes/erection-obelisque-louxor>.

⁸⁰ Archives nationales, Registre des paiements 1831-1847, document numérique, fol.202 (Musée nationaux, 2MI 005/ 20150282/5).

⁸¹ Notamment, *Louis-Philippe, l'homme et l'Histoire* (Archives nationales, 1974-1975), *Napoléon et Versailles* (Kobé, Japon, 2005-2006), *Napoléon et le Louvre* (Moscou, 2010).

⁸² Cf. BnF, Gallica, lithographies : « Dessiné d'après nature et lithographié par Victor Adam et Bichebois. »

⁸³ D'après le dessin original exécuté d'après nature par M. Bazin et appartenant à M. L'Abbé Coquereau.

⁸⁴ Par exemple, Félix Philippoteaux, *L'arrivée de La Dorade à Courbevoie le 14 décembre 1840*, Château de Malmaison ; Ch. Jung, dessin aquarellé, 1841, Paris, Musée Camavalet ; lithographie d'après Adolphe Jean-Baptiste Bayot et Eugène Charles François Guérard, *Le char funèbre de Napoléon se dirige vers les Invalides*. Musée de l'Armée, Paris ; Louis-Julien Jacottet d'après un dessin de Louis Marchand, *Le char funèbre de Napoléon descend les Champs-Élysées*.

Pompes funèbres du duc d'Orléans à Notre-Dame, le 30 juillet 1842

En 1842, Guiaud est amené à représenter à nouveau un événement d'actualité. Cet événement mobilise lui aussi une foule impressionnante et quelques peintres rivalisent pour le représenter.

L'esquisse de Guiaud, est une huile sur bois. L'œuvre, prise sur le vif, montre les éléments du décor architectural bien en place ; en fond de place, le porche d'entrée caractéristique de l'Hôtel-Dieu est représenté, et sur la gauche la façade de Notre-Dame est recouverte de tentures noires. La foule des invités, que Guiaud traduit par des tâches colorées, commence à entrer dans la cathédrale. Cette pochade aurait dû servir de note pour un tableau qui n'a jamais été exécuté ; la correspondance publiée en annexe ne nous apprend malheureusement rien sur ce qui a conduit Guiaud à ne pas reprendre cette esquisse prometteuse. Peut-être, comme pour le retour des cendres de Napoléon, la concurrence a-t-elle été si féroce que Jacques Guiaud a laissé de côté sa pochade. Victor Adam apparaît à nouveau en concurrence avec Guiaud, et il réunit en album des lithographies qui retracent les séquences des funérailles⁸⁵.



où il se promenait ; mauvaise chute, le prince inconscient, mourant, est transporté dans la première maison ouverte, celle d'un épicier près de la porte Maillot. Hugo raconte à sa manière dramatique les derniers moments du blessé :

« ... pour le duc d'Orléans mourant on jeta en hâte quelques matelas à terre, et on fit le chevet d'une vieille chaise-fauteuil de paille qu'on renversa. Un poêle délabré était derrière la tête du prince. Des casseroles et des marmites et des poteries grossières garnissaient quelques planches le long du mur... Un portrait de Napoléon et un portrait du duc d'Orléans [Louis-Philippe] en colonel-général de hussards complétaient la décoration de la muraille. »

La famille royale accourt, puis les dignitaires de la cour et les ministres, mais le duc décède sans avoir repris connaissance. Mort brutale dans une chaumière populaire, une porte de boutique misérable, et Hugo de conclure, avec le sens de la formule qui est le sien, « c'était la porte de son tombeau ». Les funérailles n'en seront que plus grandioses.



Si Hugo a vu dans l'événement le côté dramatique du destin d'un prince mort en pleine jeunesse dans une cabane, que dire de la relation du *Constitutionnel*, journal bien-pensant, le lendemain du décès du duc, mêlant drame et considérations financières : « un moment on a espéré quand on a vu afficher à la Bourse un avis émané du ministre des finances qui n'attribuait à l'événement qu'une gravité médiocre ». Et puis le journaliste se reprend bien vite avec des considérations plus directement politiques : « notre dynastie nationale a désormais ses racines dans le sol et rien ne pourra l'en arracher [...] le trône sur lequel Louis-Philippe s'est assis demeurera à ses héritiers [le fils du duc d'Orléans, encore enfant]. La France le veut ainsi car elle veut avant tout l'ordre et la sécurité. »

À droite.
*Arrivée du cortège sur la place
du parvis, Notre-Dame.*
Lithographie de Monthelie
d'après le dessin de Victor Adam.
Paris, Bulla et Delarue,
H 278 x L 378 cm.
Bibliothèque nationale de France, département
Estampes et Photographie, Réserve QB 370 (102)-FT4.
De Vinck 13018.

Ci-contre.
Enterrement de M. le duc d'Orléans.
Daguerréotype attribué à
Marc-Antoine Gaudin.
Diamètre 7,5 cm.
Musée d'Orsay, Paris, n° inv. PHO 1996 2.
Manuscrit à l'encre noire au dos du daguerréotype :
"1842 Enterrement de M^r le Duc d'Orléans auquel
j'ai assisté. C'est une grande perte pour la France."

⁸⁵ Gallica, *Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870*, vol. 102 (pièces 12930-13028), Monarchie de Juillet.

Reprenons ici encore *Choses Vues* de Victor Hugo : « Hier 13 juillet, M. le duc d'Orléans est mort par accident ». Mort brutale de l'héritier du trône, ses chevaux se sont emballés, il a voulu sauter du cabriolet



Ci-contre.
Pompes funèbres du duc d'Orléans à Notre-Dame, le 30 juillet 1842.
 Huile sur bois de Jacques Guiaud, 1842.
 H 22,9 x L 28,7.
 Paris, musée Carnavalet, n° inv. P 1312.
 Photo © Musée Carnavalet / Roger-Viollet.

Mais l'esquisse inachevée nous montre le peintre à l'œuvre, sur le motif, face à un événement qui se déroule sous ses yeux et dont il entend saisir le faste, la solennité, le recueillement. Malgré l'aspect

inabouti, la composition est là, organisée en fonction du cadre architectural de la place.

Ci-contre.
*Inauguration de la statue de Henri IV à
Pau, 27 août 1843.*
Huile sur toile de Jacques Guiaud, 1845.
H 115 x L 146 cm.
Dépôt du musée national du Château de Versailles,
au musée des beaux-arts de Pau, 1964,
n° Inv. MV 5126 ; INV 5247 ; LP 5938.
Exposé au Salon de 1844.
Photo © musée des beaux-arts de Pau.



101

⁸⁶ Cf. Archives nationales, O/4/ 2181 n° 3427, *Inauguration de la statue d'Henri IV à Pau*, tableau du Salon de 1844. Mandat de l'intendance générale de la liste civile, Musée royaux, 14 août 1844 ; montant 1500 F à Jacques Guiaud pour prix d'acquisition de son tableau exposé au Salon de 1844. Les informations détaillées sur le tableau nous ont été aimablement fournies par M. Ségura, conservateur au musée de Pau. Expositions : Paris Salon, 1844, n° 885 ; Pau 1964, n° 112.

L'Inauguration de la statue d'Henri IV à Pau, tableau exposé au Salon de 1844⁸⁶

Pour la première fois, avec cette œuvre, Guiaud, nous entraîne loin de Paris. C'est dans les Pyrénées, qu'il connaît bien pour les avoir parcourues quelques années auparavant pour le compte du baron Taylor,

que se déroule l'inauguration de la statue d'Henri IV. Le 27 Juillet 1843, une correspondance adressée par Justin Ouvrié à Dauzats, que nous avons déjà mentionnés comme compagnons de Guiaud, nous apprend que ce dernier est sur le point de faire le voyage des Pyrénées. Le prétexte du déplacement est explicitement formulé dans la lettre : « J'ai écrit à Jacques Guiaud il y a quelques jours pour lui exprimer toute la

joie que je ressens de lui voir faire le voyage des Pyrénées, loin d'en éprouver de la contrariété, je suis enchanté qu'il vienne à Pau. L'inauguration de la statue du Bonheur doit avoir lieu avec un certain éclat. Cette cérémonie pourra faire le sujet d'un tableau qui sera acheté par le Roi⁸⁷. Cela est presque sûr. Ensuite, ainsi que tu me le dis, ce sera peut-être un bon moyen pour notre ami de fixer l'attention du prince et peut-être d'obtenir sa protection. » Le voyageur ajoute, afin d'écarter toute arrière-pensée de compétition et de « déloyauté » à l'égard d'un camarade : « Je n'ai jamais songé à faire un tableau du sujet que Jacques Guiaud va traiter. Je suis allé à Pau afin d'y faire une étude du château. J'ai à peu près atteint mon but et maintenant je vais penser au retour. »

Cette lettre offre l'occasion de mesurer à quel point les artistes étaient à l'affût de la faveur du prince. Se faire remarquer au Salon était une occasion à ne pas manquer, trouver un sujet qui plaise assurait des revenus pour quelque temps.

Grand événement de province, l'inauguration de la statue d'Henri IV ne mobilise guère la presse française. La presse locale est plus prolixe, elle décrit les cinq jours de fête auxquels l'inauguration donne lieu. Toutefois, *Le Constitutionnel* du 25 juillet annonce les festivités qui se dérouleront un mois plus tard, en particulier le feu d'artifice qui doit déplacer une troupe d'artificiers depuis Toulon, tandis que la ville sera illuminée de « verres de couleur », mais il ne dit rien des personnalités qui assisteront à l'inauguration. Le quotidien précise bien que le feu d'artifice commandé pour la cérémonie sera entièrement payé sur la liste civile.

C'est dans un journal féminin, *La Mode*, en date du 5 juillet 1843, que nous apprenons que : « Le duc de Montpensier va inaugurer la statue d'Henri IV à Pau, puis prendra les eaux dans les Pyrénées. »

Ce fut, semble-t-il, une belle cérémonie. Sous les ombrages de la place face aux Pyrénées, la musique militaire joue à l'arrivée du duc de Montpensier qui mène le cortège officiel. Un bal est donné en l'honneur du duc et de sa suite, une cantate lui est dédiée.

Louis-Philippe apprécie le tableau de Guiaud, et non content de l'acheter (Salon de 1844), il passe commande d'une autre version de l'inauguration à Eugène Devéria⁸⁷. Dans cette version, tous les notables locaux se pressent autour du duc : préfet, députés, conseillers généraux, maires, officiers, garde nationale, etc. La notice explicative de la Réunion des Musées Nationaux mentionne à son propos : « Cette œuvre, écrivait le *Mémorial des Pyrénées*, cité avec une discrète ironie par *L'Artiste*, laisse entrevoir, outre une ordonnance de détails très remarquable, une ressemblance frappante chez les personnages qui figurèrent au premier

rang de cette solennité béarnaise ». Devéria fit de nombreux dessins de la cérémonie et des personnages qui y assistèrent ; il avait une bonne réputation de portraitiste et s'était exercé à cet art durant son long séjour parisien. Il avait commencé sa carrière par un tableau intitulé *La naissance d'Henri IV* qu'il avait exposé au Salon de 1827. Il connaissait particulièrement bien le milieu palois car il était installé à Pau depuis 1841 (il y restera jusqu'à sa mort en 1865).



Ci-contre.
Inauguration de la statue de Henri IV sur la place Royale de Pau par S.A.R. M^{te} le duc de Montpensier (27 août 1843)
 Huile sur toile d'Eugène Devéria, 1843.
 H 63 x L 81,5 cm, signée b. g.
 Pau, musée national du château de Pau,
 n° d'inventaire P. 99.2.1.
 Photo © musée national du château de Pau.

Le contraste est fort entre l'œuvre de Guiaud et celle de Devéria. Là où Devéria donne à voir une collection de portraits individuels afin de contenter tous les participants, Guiaud restitue une cérémonie dans ce qu'elle a de détendu avec des spectateurs qui ont envahi l'esplanade et posé leur chaise en désordre, avec les femmes, les enfants qui se mêlent aux groupes des notables. Il peint la société de 1843, les familles assemblées pour l'événement. Il décrit les vêtements des membres de l'assistance. Il représente les avocats et les magistrats de cette ville de province à la riche histoire. Jamais sa touche n'alourdit le spectacle sous les ombrages, les rehauts de blancs éclairent les visages des spectateurs des premiers rangs, les épaules, les robes ou les coiffes des femmes. Le traitement des visages est particulièrement intéressant ; Guiaud ne fait en aucun cas œuvre de portraitiste, mais chacun des visages est individualisé par un détail (barbe, moustache, cheveux

⁸⁷ Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. 4577, MV 6884.

⁸⁸ Né en 1790 à Florence, exilé à Marseille à la chute du Premier empire, il entre ensuite à l'école des beaux-arts de Paris et expose au Salon à partir de 1817 ; il meurt en 1862. Le socle de la statue a été réalisé par Vincent Latapie, architecte des Basses-Pyrénées et architecte des Bâtiments de la Couronne pour le château de Pau de 1837 à 1853, dont il suit la restauration.

⁸⁹ Médiathèque Jean Renoir, Dieppe : *Histoire et Description du Musée de Dieppe*, par M. A. Millet. Nous remercions la conservation pour nous avoir aimablement transmis les informations relatives à ce tableau : « Au centre de la place principale entourée de colonnes rostrales que surmontent des Victoires et que décorent des drapeaux et banderoles, s'élève la statue de Duquesne en bronze placée sur un piédestal en pierre et entourée d'une grille. Elle vient d'être découverte. En avant se présente de face, M. Dupont-Delporte, préfet du département, ayant à sa gauche, MM. Lassusse, amiral, muni d'une lorgnette, et Deslandes, maire de la ville, qui regardent la statue; plus au centre, le maréchal Gérard, commandant la division militaire, à près de lui son aide de camp, qui lui parle. Au pied de la grille, le doyen des matelots de Dieppe, tenant une bannière ; viennent ensuite, à droite, M. Lenormand, le commissaire de la marine royale du Havre, le commandant de place intendant militaire, le sous-préfet, le sculpteur Dantan aîné auteur de la statue, l'aide de camp de l'amiral, M. Grimoux, juge d'instruction ; au deuxième plan, à droite, le commissaire ordonnateur devant un groupe de Poletais en costume ; tout à fait à droite, des maires de villages en écharpe ; à gauche du groupe central, au deuxième plan, un peloton de Dieppois en pantalon blanc, jaquette et bonnet rouge, précédé d'un porteur de bannière ; plus à gauche, M. Quéru, commissaire de marine, un décoré du camp de Boulogne, un carabinier et un chirurgien de l'Empire, un garde national. En arrière des matelots et la foule. Au fond, l'église de Saint-Jacques avec ses tours et clochers garnis de drapeaux et des maisons. »

⁹⁰ BnF, Gallica, *La Presse*, 25 septembre 1844, d'après le *Journal de Rouen* du 24 septembre 1844 (AD76, JLP 3_109), relate sobrement l'événement : « Aujourd'hui les batteries de terre auxquelles répondirent les canons des navires, annoncèrent, par un salut amiral, que la fête allait commencer. A une heure le cortège se mit en marche... »

⁹¹ Voir *supra* chapitre Biographie p. 355-356. Dantan aîné est élève à l'École des beaux-arts en 1816 et prix de Rome en 1828.

⁹² La Monarchie de Juillet a laissé place à la Seconde République proclamée le 24 février 1848. Voir *infra* Correspondance p. 350.

longs ou non, etc.) ; là encore, sa touche est légère, fluide. Deux personnages en livrée sont campés de dos sur la gauche de la scène, ils ouvrent la perspective qui conduit l'œil jusqu'à la statue d'un marbre blanc éclatant. Ils font pendant au groupe de droite où se remarque particulièrement un officier portant un dolman bleu pervenche négligemment jeté sur l'épaule ; deux jupes féminines vert Véronèse claquent derrière l'officier. L'esplanade devant la statue est marbrée d'ombre ; le ciel est clair quoique nuageux, une trouée de lumière entre les troncs d'arbres donne du relief au fond de scène barré par une rangée de militaires, en arrière desquels la place s'ouvre sur la barrière des Pyrénées. La scène est composée comme un décor de théâtre avec des choristes de chaque côté, une ouverture vers le personnage principal dont la couleur tranche avec celle des participants. La statue est l'œuvre de Nicolas Raggi⁸⁸ ; elle avait été érigée sur la place royale de Pau, où elle se trouvait depuis octobre 1842, mais n'avait jamais été inaugurée, et donc jamais découverte ; le public parisien avait néanmoins pu la voir au Louvre avant son installation à Pau.

Ce tableau est l'un des plus achevés de Guiaud, le peintre y maîtrise tous les éléments de son art : une peinture légère où circule l'air de la place ouverte, des feuillages légers, des personnages que nul empâtement n'alourdit ; un vrai sens de la mise en scène et de la scénographie de foule, peut-être hérité de la fréquentation des théâtres dans sa jeunesse avec son père. Cette œuvre nous semble marquer la maturité artistique de Guiaud, entre paysage, sens de la mise en scène, représentation animée, organisation de foules.

L'Inauguration de la statue de Duquesne à Dieppe, tableau exposé au Salon de 1845

À son quatrième essai de peinture d'actualité, Jacques Guiaud se trompera sur sa capacité à vendre sa toile au roi des Français. *L'Inauguration de la statue de Duquesne* à Dieppe, bien que présentée au Salon, ne rencontrera pas la faveur royale.

Le sujet de ce tableau⁸⁹ est la célébration d'un enfant du pays, qui, malgré sa confession protestante, et en dehors des règles du royaume, assume les fonctions d'amiral de la flotte de Louis XIV, après la révocation de l'Édit de Nantes (1689). À travers ce thème, le peintre entend célébrer une fois de plus la volonté d'unité nationale de Louis-Philippe, roi des Français. Il espère que son tableau sera acquis par la Maison du Roi. Mais il se trompe, Louis-Philippe ne l'achète pas au Salon de 1845. Pourquoi ? Est-ce parce qu'il a déjà acheté en peu de

temps six toiles à Guiaud ? Est-ce parce qu'il l'a déjà fait travailler à Versailles ? Est-ce parce que le sujet ne sied pas à l'entrée dans les collections royales puisque c'est un sujet « local » qui n'a que peu de résonance nationale ? Nous sommes tentés de dire que c'est peut-être tout cela à la fois.

En effet, le sujet « Duquesne » ne raconte pas l'histoire d'un héros royal, de surcroît fondateur d'une dynastie comme l'était Henri IV ou Napoléon. Le marin était un serviteur dévoué d'un monarque absolu qui, par opportunisme, avait fait preuve de mansuétude à l'égard d'un sujet rebelle à la foi catholique. Après 1840, l'opinion était loin de vouloir réanimer le concept de monarchie absolue et les errements religieux du passé. En cette seconde moitié du règne de Louis-Philippe, l'événement « fédérateur » était la conquête de l'Algérie qui permettait de célébrer les hauts faits des princes du sang, ceux du duc d'Orléans décédé en 1842, puis ceux du duc d'Aumale. Guiaud se trompe très probablement de sujet, son histoire n'intéresse personne hors des Dieppois ; il ne refera pas la même erreur par la suite.

La cérémonie a beau rassembler une foule importante, elle n'en reste pas moins locale, en effet aucun personnage important de la cour n'a fait le déplacement à Dieppe. Les notables dont nous avons mentionné le nom plus haut sont des notables locaux connus des seuls habitants de la région, préfet, officiers en poste à Dieppe, marins, commandant de la place. Il n'y a parmi eux aucune figure de haut vol qui puisse retenir l'intérêt parisien. Guiaud avait bien représenté des notables de province à Pau, mais la cérémonie paloise était relevée par la présence du duc de Montpensier et de sa suite. À Dieppe il y avait la cavalerie, des pêcheurs polletais, des pêcheurs dieppois, des patrons de barques, des mousses, des charpentiers de marine, des officiers en uniformes, des musiques militaires, et puis les maires d'arrondissements⁹⁰.

Le tableau est, de plus, bien loin du style de peinture historique qui plaisait tant à Louis-Philippe et qui a garni abondamment les murs du château de Versailles. L'œuvre a dû paraître répétitive, après le tableau de l'inauguration de la statue d'Henri IV. Prosaique et placide, le centre d'intérêt de la cérémonie est ici une statue sombre autour de laquelle se réunissent paisiblement les « officiels » locaux, sans mondanité, sans relief. Le message politique paraît de faible intensité, dirions-nous aujourd'hui.

Dantan aîné, l'auteur de la statue⁹¹, est un ami de Guiaud ; il lui écrit le 12 mars 1848⁹² alors que celui-ci se trouve déjà en résidence à Nice :

« Je n'ai pas jusqu'à présent d'amis au pouvoir, du reste ils paraissent et disparaissent comme l'éclair, je n'ai aucune perspective d'améliorer

ma position, nous sommes dans une panique générale. Je suis fort embarrassé pour te donner un conseil sur ce que tu dois faire... ».

Dans ces conditions, le sort du tableau de Jacques Guiaud n'est pas réglé ; Dantan en reste le dépositaire, il écrit dans un courrier de 1851 : « Il me restera encore le fameux tableau du Duquesne... » et, dans un *post scriptum*, après avoir reçu un mot de son ami : « Je sais à quoi m'en tenir maintenant, je vais donc faire emballer tout ce qui me restait t'appartenant, sauf le tableau de Duquesne qui attend l'amateur, tu

pourrais, dans ta prochaine lettre me dire pour combien tu le donnerais prix réduit »⁹³.

La transaction faillit se faire. Guiaud demande 500 F pour son œuvre, la ville de Dieppe lui en propose 300 F, d'après la documentation du musée, communiquée par la conservation. Dans une délibération du conseil de ville du 6 octobre 1852, on lit :

« M. Jacques Guiaud artiste peintre a fait offrir à la ville pour le prix de 500 f un tableau dont il est l'auteur, représentant la fête



Ci-contre.
Inauguration de la statue d'Abraham Duquesne le 22 septembre 1844.
Huile sur toile de Jacques Guiaud, 1845.
H 114 x L 161,5 cm, signée et datée b. g.
Musée-Château de Dieppe,
n° Inv. 902.28.16 - MD 1465.
Cat. Millet 994 Cat. Mélicourt-Lefèbvre 28902.28.
Achat : Ville de Dieppe, 1902.
Exposé au Salon de 1845 (n° 790).
Photo © B. Legros/musée de Dieppe.

⁹³ Voir *infra* Correspondance, lettre du 27 septembre 1851, p. 355.

d'inauguration de la statue de Duquesne. L'administration propose de faire l'acquisition de ce tableau qui est sous les yeux du conseil, pour le prix réduit de 400 f; mais le conseil ne met à la disposition de l'administration qu'une somme de 300 f. Si M. Jacques Guiaud consent à laisser son tableau pour ce dernier chiffre, M. le maire voudra bien soumettre le présent vote à l'approbation de M. le préfet. Une petite négociation permettrait une réduction substantielle du prix demandé lequel n'est déjà pas très élevé pour une huile sur toile de cette dimension ».

Finalement, le tableau sera acquis par la ville de Dieppe en 1902.

Nous avons ainsi examiné quatre œuvres d'actualité pour lesquelles le peintre a saisi une opportunité de tableau à présenter au Salon, avec l'espoir de voir ses œuvres entrer dans les collections de la Maison du roi. Les trois huiles achevées, exposées, et pour deux d'entre elles effectivement achetées, ont en commun un certain type de représentation. Chacune, en effet, donne à voir le rassemblement de foules au cours d'une cérémonie qui suppose la communion des spectateurs. En principe, ces spectateurs sont acquis à la signification de la cérémonie : recueillement, communion dans l'événement. Ce sont des foules calmes, presque passives. Chacune de ces œuvres raconte une histoire, décrit un cérémonial, détaille les participants, acteurs ou spectateurs, témoigne de la société. Du point de vue de la composition, le sujet central n'occupe pas le devant de la scène, mais il est au second plan, voire dans le lointain. Henri IV, tout de marbre blanc, se dresse en fond de place, il est le point de croisement des diagonales qui composent la scène et sa statue se dresse sur le vert des feuillages au travers desquels apparaît un ciel d'orage sur les montagnes. La statue de Duquesne dresse sa masse sombre au centre de la place et de la composition, en arrière des acteurs. Là où, à Pau, la perspective était ouverte, à Dieppe la composition est fermée par des gradins, la place est de ce fait une sorte de champ clos, l'effet est accentué par les portiques pavoisés de bleu-blanc-rouge. Dans le cas du *Retour des cendres de Napoléon I^{er}*, le tableau est composé en largeur sur le panorama urbain de la place de la Concorde qui sert d'écrin, tandis que la colonne rostrale du milieu de la place et l'obélisque équilibrent la composition. L'horizon de l'œil est situé très bas. À Dieppe, les protagonistes sont proches du spectateur, les plans plus serrés. À Paris comme à Pau, l'effet de foule est rendu par l'infinie diversité des tâches colorées qui représentent les têtes des spectateurs.

Guiaud s'est appliqué, dans ces trois tableaux, à une description picturale minutieuse du cadre urbain. Dans la foule hivernale de la place de la Concorde domine la teinte rousse des manteaux d'hiver, la terre

de sienne des robes des chevaux. À Dieppe et à Pau, les couleurs sont plus vives, des taches rouges, des verts émeraude, des bleus pervenche parsèment les costumes des personnages, en contraste avec le noir des redingotes et le rouge brillant des uniformes, les pantalons blancs des officiers, les marins en uniforme rouge et blanc, les civils en redingote, les mortiers pour les magistrats. La foule est civile à Pau, militaire à Dieppe ; dans les trois tableaux, c'est une foule disciplinée, bien habillée selon les critères de la bourgeoisie, d'où sont absents les artisans et les ouvriers.

Il nous semble pourtant que la tonalité des trois œuvres offre quelques différences. Dieppe et Paris nous présentent des ciels clairs avec une lumière rosée. À Dieppe, la lumière d'automne est plus vive que la froide atmosphère d'hiver parisien, une partie du public est dans l'ombre, une petite brise agite les drapeaux sur le clocheton de l'église. À Paris, la lumière glisse sur une masse sombre. C'est à Pau que le ciel se couvre, que la lumière prend des teintes plus froides de bleu-vert, que l'orage se prépare au loin ; c'est la fin d'une après-midi estivale, aucun vent n'agite les drapeaux dans la lourde chaleur de la fin d'été.

Chacune de ces huiles, en prise directe avec l'actualité, est une œuvre de paysagiste attentif à la lumière et sachant mettre en évidence l'atmosphère propre à chaque lieu. Le sujet et la célébration de l'événement ont moins séduit Guiaud que le paysage dans lequel il se déroule, malgré le désir de plaire au souverain en exprimant un sentiment de cohésion nationale et de nation apaisée.

Après l'échec de Dieppe, Guiaud a compris le message. Il se lance dans une courte série de tableaux de dimensions réduites, mais présentant un sujet d'actualité « brûlante », avec trois toiles intitulées : *Vue extérieure et intérieure de la tente du fils de l'Empereur du Maroc prise à la bataille d'Isly*, dont une lecture politique est particulièrement aisée.



La tente du fils du roi du Maroc prise à la bataille d'Isly (août 1844), tableaux exposés au Salon de 1845

Il s'agit de trois œuvres de petites dimensions que Guiaud expose au Salon de 1845 et que Louis-Philippe acquiert au prix de 450 F.

Leur titre dit tout de leur histoire : une tente exceptionnelle par ses dimensions, un personnage exotique, un pays dont la conquête est en cours, une bataille lointaine et victorieuse, une date précise (14 août 1844). L'Orient vient camper dans le jardin des Tuileries et il a tout pour séduire le public.

De quoi s'agit-il ? Le *Journal des Débats* du 14 août 1844 donne des nouvelles des troupes en campagne sur la côte d'Afrique :

« La réponse à l'ultimatum envoyé à l'Empereur du Maroc par le prince-amiral commandant la flotte française, n'ayant pas paru satisfaisante, S.A.R. le prince de Joinville aurait commencé le feu contre les ouvrages avancés qui protègent la place de Tanger. Ces ouvrages auraient été détruits. Le quartier européen de la ville aurait été épargné. »

Les affaires se gâtent donc au Maroc, Tanger est bombardée. À l'inverse, tout semble calme en Algérie où le travail du gouverneur général, le prince de Joinville, porte ses fruits. Calme trompeur, car Abd-el-Kader, refusant de reconnaître la souveraineté française sur



Ci-contre.
Vue de la tente du fils du sultan du Maroc, prise par le maréchal Bugeaud à la bataille d'Isly le 14 août 1844 - exposée dans le jardin des Tuileries à Paris en septembre 1844.

Huile sur toile de Jacques Guiaud, 1845.
H 23 x L 49 cm, signée et datée b. g.
Versailles, musée d'Histoire, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. MV 5568 B, INV 5249 B, LP 6304 B.
Catalogue Constans n° d'ordre 2317.
Salon de 1845, achat en 1845.
Photo (C) RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

Ci-contre.
Vue de l'intérieur de la tente du fils du sultan du Maroc, prise par le maréchal Bugeaud à la bataille d'Isly le 14 août 1844 - exposée dans le jardin des Tuileries à Paris en septembre 1844.

Huile sur toile de Jacques Guiaud, 1845.
H 25 x L 40 cm.
Versailles, musée d'Histoire, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. MV 5568 C, INV 5249 C, LP 6304 C.
Catalogue Constans n° d'ordre 2319.
Salon de 1845, achat en 1845. Photo (C) RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

Gi-contre.
Vue de la tente du fils du sultan du Maroc, prise par le maréchal Bugeaud à la bataille d'Isly le 14 août 1844 - exposée dans le jardin des Tuileries à Paris en septembre 1844.

Huile sur toile de Jacques Guiaud, 1845.
 H 23 x L 49 cm, signée et datée b. g.
 Versailles, musée d'Histoire, châteaux de Versailles et de Trianon, n° inv. MV 5568 A, INV 5249 A, LP 6304 A.
 Catalogue Constans n° d'ordre 2318.
 Salon de 1845, achat en 1845. Photo (C) RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.



l'Algérie, n'a pas désarmé. À la fin de 1839, il a levé une armée et fait alliance avec le sultan du Maroc Abd-el Rahman. Le harcèlement des troupes françaises est incessant. Pourchassé par le général Bugeaud, gouverneur de l'Algérie, Abd-el-Kader finit par se réfugier au Maroc. Là, l'armée du Sultan du Maroc est vaincue par les troupes françaises dans une bataille improvisée, la bataille d'Isly, où les forces en présence sont inégales. Sur l'Isly, petit oued à la frontière algéro-marocaine⁹⁵, onze

mille soldats français combattent contre vingt à vingt-cinq mille cavaliers marocains⁹⁶. À la suite de la défaite, l'empereur du Maroc lâche Abd-el-Kader qui se rendra trois mois plus tard au général Bugeaud, gouverneur de l'Algérie. Ce dernier qualifie le conflit de « Vendée musulmane », du fait de son caractère de guérilla.

En guise de trophées, les Français rapportent des canons, des drapeaux, mais surtout les tentes des Marocains, dont celle de Sidi Mohammed fils de l'Empereur, son parasol (signe du commandement), tout son bagage personnel et son mobilier. La prise des tentes est hautement symbolique aux yeux des Français et du public parisien qui se déplace aux Tuileries. En effet, ainsi que les correspondants des journaux au Maroc ou en Algérie le rappellent, la tente du chef occupe la position centrale du camp militaire, tandis que toutes les autres sont disposées en cercle ou en carré autour d'elle, dans un ordre de proximité déterminé hiérarchiquement. La prise des tentes représente ainsi, non seulement une victoire militaire, mais un symbole de défaite et de soumission, dans l'esprit de l'époque.

Un mois plus tard, à Paris, les tentes sont dressées dans le jardin des Tuileries. Les badauds font la queue pour la visite. Le 29 septembre

Gi-contre.
Victoire de l'Isly remportée par le maréchal Bugeaud le 14 août 1844.

Huile sur toile de Horace Vernet.
 H 514 x L 1040 cm.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,
 n° inv. MV2028 (Constans 1980, n° 2311).
 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) /
 Gérard Blot/ Hervé Lewandowski.



⁹⁵ Voir la représentation de la bataille d'Isly par Horace Vernet, Galerie des Batailles du Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, commande de Louis-Philippe en 1844.

⁹⁶ *Journal des Débats*, 25 août 1844.

1844, Louis-Philippe visite officiellement l'installation. La visite royale est rapide, elle ne dure pas plus d'un quart d'heure, elle est suivie par une remise de décoration aux soldats qui ont ramené les trophées :

« le Roi voulut associer la population de Paris à la gloire et à la célébration des brillans [sic] succès remportés par nos armes sur les côtes et les champs du Maroc [...] Le Roi est entré dans le jardin des Tuileries par la grille du Pont-Tournant, et est descendu de voiture à l'entrée du couloir qui conduit à la tente du fils de l'Empereur du Maroc, le vaincu de la bataille d'Isly. Cette tente [...] se compose de deux corps de tente, dont l'un sert en quelque sorte de vestibule et de portique à l'autre, et permet à l'air extérieur d'y circuler avec abondance et facilité. Cette tente est d'ailleurs fort peu remarquable par sa richesse, fort peu royale par son ameublement, et on n'y trouve pas même ce « confort » par lequel nos officiers-généraux essaient de compenser les rigueurs et les privations de la vie africaine. L'enceinte qui l'entoure est d'une étendue prodigieuse, mais fort délabrée. Il y a un corps de garde à chaque entrée. Le coucher du prince marocain se compose d'un vieux matelas de soie rouge, jeté sur un bois de lit de la forme et de l'espèce la plus commune ».

D'après cette description, le public avait de quoi être déçu.

Qu'a donc peint Guiaud ?

Tableau 1. Il a peint l'ensemble « Jardin des Tuileries-tente », en une vue large, en légère contre-plongée. Il s'est posté au sud en regardant vers le nord ; on aperçoit au fond de l'allée d'arbres les façades de la rue de Rivoli, au-delà de la ligne des frondaisons ; une queue s'allonge, le public pénètre dans ce que le chroniqueur, plus haut, appelait le vestibule ; entourant la tente, d'autres visiteurs attendent leur tour patiemment. La scène est paisible, les promeneurs sont ébauchés ; des groupes devissent, disséminés dans les allées ; la scène ne montre pas de militaires. La tente centrale est légèrement décalée sur la droite du tableau. Le ciel, comme souvent chez Jacques Guiaud, est à peine voilé, il est peint avec réalisme.

Tableau 2. Guiaud a changé l'axe de représentation : la vue est prise de l'est vers l'ouest ; on distingue très loin à l'horizon l'arc de triomphe de l'Étoile, derrière l'obélisque de la Concorde. La peinture est légère, la toile à peine effleurée. Les personnages ne sont que des silhouettes à peine ébauchées et s'avancent vers l'entrée de la tente. La vue est bordée de feuillages qui commencent à roussir, la tente se déploie dans un panorama élargi où le ciel prend une importance plus grande que précédemment. Le tout baigne dans une atmosphère rosée de soleil déclinant.

Dans les deux tableaux d'extérieur, la touche est légère, à dominante ocre, assez proche des tableaux des inaugurations peintes précédemment.

Tableau 3. Ce tableau correspond en tout point à la description du *Journal des Débats*. L'ameublement intérieur est réduit à sa plus simple expression, rien n'accroche le regard curieux d'exotisme, sinon le ciel de tente tendu de drap rouge qui rosit la lumière ambiante. Guiaud a fidèlement représenté le lit étroit, signe de l'inconfort qui a tant frappé les Parisiens.

Nous pouvons nous demander pourquoi Jacques Guiaud a peint ces trois versions, et ce qu'il en espérait. Nous sommes, de manière certaine, face à un essai de scène pittoresque traitée avec sérieux, une histoire descriptive de l'actualité. Pour autant, nous n'avons pas affaire à une œuvre orientaliste : pas de turquerie, pas de turban, pas de bédouin, pas de chevaux arabes ; juste une foule curieuse, au demeurant pas si nombreuse que cela. Guiaud ne travestit rien, n'enjolive rien ; il donne à voir le trophée, dans sa simplicité. Il peint la tranquille curiosité des Parisiens, probablement déçus par l'aspect sommaire de l'ameublement et le côté spartiate de l'installation. Mais croyaient-ils, ces Français de 1844, que les Maures en campagne militaire vivaient comme des nababs ? Les voilà bien détrompés : ils campaient comme campent tous les militaires, sommairement équipés ; même le fils du roi ne possède pas d'objets superflus. Le contraste est total entre le dénuement réel et la profusion que peint Eugène Delacroix dans la *Mort de Sardanapale*, œuvre présentée au Salon de 1844, soit un an avant les tableaux de Guiaud, et qui est une sorte d'exacerbation romantique d'un Orient fantasmé.

Ces trois petites huiles semblent avoir été prises sur le vif par un Guiaud séduit par l'actualité du sujet, elles sont largement brossées et peut-être ont-elles été reprises en atelier. Leur exécution rapide les apparente pratiquement à des ébauches ; cependant le premier tableau paraît avoir un fini plus grand. L'hypothèse d'un travail sur le motif à l'aquarelle et d'une reprise en atelier pour les trois vues est en effet très possible, si l'on en croit l'existence d'une aquarelle assez « bâclée » de l'intérieur de la tente, conservée au musée Carnavalet.

Pour Guiaud, l'heure est désormais passée de la célébration des grandes cérémonies rassemblant la nation dans une communion autour de héros fédérateurs. Il est symptomatique de voir que les tableaux de la tente du fils de l'empereur du Maroc ne célèbrent pas – en tout cas pas expressément – la victoire d'Isly. Ce n'est pas la gloire militaire qui attire la foule, mais la simple curiosité à l'égard d'une population méconnue dont les us et coutumes lui sont étrangères.

Il est intéressant d'observer le passage du tableau « d'actualité » à la scène de genre en comparant les tableaux de Guiaud, à l'œuvre de



Ci-dessus.
La mort de Sardanapale.
Huile sur toile d'Eugène Delacroix, 1827.
H 392 x L 496 cm.
Paris, musée du Louvre, n° inv. R.F.2346
Photo (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais
/ Angèle Dequier

Ci-contre.
Tente du chef de l'armée marocaine
 (Sidi-Mohammed ben Abd-el-Rahman,
 fils de l'empereur du Maroc), prise à la
 bataille de l'Isly, le 14 août 1844, et
 exposée au jardin des Tuileries.
 Huile sur toile de Karl Girardet, 1845.
 H 92,5 x L 152 cm, signée et datée b. dr.
 Paris, musée Carnavalet, n° inv. P. 2008.
 Achat en 1925.
 Photo (C) Paris-Musées (musée Carnavalet).



Karl Girardet (1813-1871) sur le même sujet, *La tente du fils du roi du Maroc aux Tuileries*⁹⁷. Cette toile est nettement plus grande que les trois huiles de Guiaud. L'impression est différente, le sujet est plus resserré, la foule éparse réunit des familles en cet après-midi de début d'automne. Des personnes sortent en file de la tente après l'avoir traversée. L'œuvre de Girardet est plus sombre, l'espace est réduit par les frondaisons, la lumière est déclinante. Girardet a lui aussi été formé dans l'atelier de Cogniet ; il collabore à divers journaux ou revues comme illustrateur (par exemple, le *Magasin pittoresque et illustration pour des ouvrages destinés à la jeunesse*, édité chez Mame). La scène s'apparente à une scène de genre dans un cadre naturel : les femmes à droite bavardent dans un rayon de soleil sous l'œil d'un jeune militaire, les enfants jouent, des groupes déambulent. La tente ne fait pas l'événement, le tableau s'apparente plutôt à un tableau de plein air dans le genre « un après-midi au bois ». Guiaud, avec sa vision large des spectacles collectifs, et Girardet avec son talent pour peindre les personnages, offrent une scène empreinte de calme.

La scène peinte par Guiaud, par sa simplicité, doit beaucoup à l'œil du paysagiste, rompu à la peinture de plein air, et usant d'une facture classique ; la scène peinte par Girardet est plus intimiste et doit beaucoup à son savoir-faire comme peintre de scènes de genre.

Fin de cycle...

Au cours de la décennie 1840, Jacques Guiaud se consacre de plus en plus à la peinture de paysage, comme le montre la liste des toiles qu'il expose au Salon, et même ses tableaux d'actualité sont traités, ainsi que

nous l'avons montré, comme des paysages encadrant un événement. Après son installation à Nice en 1847, il peint exclusivement des paysages de la Riviera ou des vues croquées au cours de ses voyages.

De fait, le cycle des commandes de peinture d'histoire par Louis-Philippe s'achève avec la fin de la Monarchie de Juillet. Les occasions de peindre l'actualité pour complaire au souverain s'éloignent, et du même coup les perspectives d'achat. Guiaud s'éloigne aussi, Nice devient un séjour à la mode pour les aristocraties européennes, et les occasions de vivre de son talent y sont, sans doute, plus favorables. Et à part quelques tableaux exposés épisodiquement aux Salons, Guiaud ne tentera à aucun moment de rentrer dans le cercle des peintres du Second Empire, alors même que les occasions de peindre des circonstances festives ne manquaient pas.

Dans le même temps, le commerce de l'art se démocratise⁹⁸, la peinture entre dans les intérieurs bourgeois. La diffusion de l'art en province est de plus en plus large grâce à la création de sociétés des amis des arts. Les artistes s'y créent une clientèle qui demande des paysages sereins, des bords de rivière, des collines, des champs de fleurs, des paysages urbains de proximité, des scènes de genre et des portraits⁹⁹. Guiaud suit le mouvement. Une autre période de l'art (et du marché de l'art) s'ouvre et les petits maîtres, pour continuer à vivre de leurs pinceaux, doivent s'adapter aux goûts de la nouvelle clientèle potentielle. Guiaud a appris à voir les paysages, les architectures, les personnages dans leur décor habituel. Il a parcouru l'Italie, les pays rhénans, les montagnes ; du nord au sud de l'Europe, il a appris à voir le ciel changeant selon les climats, les saisons et les heures. Une période de quatorze ans s'ouvre devant lui, au cours de laquelle sa palette s'éclaircit, ses cieux deviennent plus bleus face à la Méditerranée.

De sa peinture célébrant des événements, nous retenons l'impression que le temps s'est arrêté, que le peintre a composé des scènes « historiques » d'où sont absents les signes habituels de la peinture d'histoire. De notre point de vue, Guiaud raconte « des histoires » en décrivant l'environnement dans lequel elles se déroulent, plutôt qu'il ne peint l'histoire. Sa vision est calme, il ne cherche pas l'allégorie, ni le symbole. Les foules sont sages, comme la France que Louis-Philippe souhaitait... Peut-être est-ce là la façon de parler politique d'un peintre qui ne s'engage pas, mais qui peint avec sérénité et consciencieusement¹⁰⁰ un état de la société du « juste milieu ».

⁹⁷ Musée Carnavalet, huile sur toile, H 0m925 x L 1m52, entrée dans les fonds du musée en 1925.

⁹⁸ Voir M.-Cl. Chaudonneret, art. cit.

⁹⁹ L. Rosenthal, *op. cit.*, p. 350 s.

¹⁰⁰ Le seul tableau d'actualité de sa période niçoise, *Le débarquement de la grande duchesse à Villefranche* est perdu ; seule le restitue une lithographie parue dans *L'Illustration*, 28 octobre 1859.

Le siège de Paris 1870-1871 Jacques Guiaud « reporter »

C'est une bien étrange histoire que celle qui aboutit à l'exécution de 36 tableaux ayant pour sujet des « Scènes de la vie civile et militaire » pendant le siège de Paris 1870-1871, et dont Guiaud a été l'un des principaux auteurs, puisqu'il a collaboré à 26 d'entre eux. L'histoire de cette série, commandée par Alfred Binant, n'a jusqu'ici fait l'objet d'aucune étude, elle mérite une approche d'ensemble, même si, bien entendu, nous nous concentrerons sur la contribution de Guiaud.

En 1870, la rapide avancée de l'armée prussienne a plongé Paris dans la sidération, l'Empire s'est écroulé comme un château de cartes. Paris a été assiégé, les Parisiens ont souffert, de la faim, du froid, des bombardements, car rien n'avait été préparé, un blocus semblait impossible. La surprise était totale !

Un bref rappel des conditions d'entrée en guerre nous permet de mieux comprendre le contexte dans lequel les tableaux du siège ont été peints et les objectifs de leur commanditaire.

110

Très préoccupé depuis le début de l'année 1870, Napoléon III s'inquiète de voir émerger un nouvel État fort. Pour réussir un rapprochement avec les États allemands du sud de l'Allemagne, afin d'aboutir à l'unité de l'empire allemand à laquelle le roi Guillaume aspire, son chancelier Bismarck doit obliger la France à déclarer la guerre et l'Allemagne apparaît comme victime de la mauvaise foi et du nationalisme français. Bismarck joue à la perfection ce rôle. La fameuse dépêche d'Ems, lui en offre l'opportunité et le place dans la position de l'agressé.

L'affaire est complexe, elle est liée à la succession du trône d'Espagne pour lequel un prince allemand s'est déclaré candidat (il s'agit d'un cousin de Guillaume, Léopold de Hohenzollern-Sigmaringen). Napoléon III s'alarme d'un possible encerclement allemand. Sur la demande de l'ambassadeur de France, et avec l'aval du roi de Prusse, le prince retire sa candidature. Mais l'ambassadeur de France exige davantage, à savoir un engagement à ne jamais présenter de nouvelle candidature. Le roi Guillaume, qui prend les eaux à Ems, refuse de recevoir l'ambassadeur de France, jugeant l'affaire réglée par le retrait de la candidature de son cousin, et il télégraphie le récit des événements à Bismarck. Celui-ci prépare un télégramme destiné aux ambassadeurs allemands, envoyé également aux agences de presse. La traduction française du télégramme comprend une faute, l'ambassadeur de France

y est traité *d'adjutant*. C'est l'incident diplomatique que Bismarck souhaitait et qui est exploité par la presse des deux pays. Des troubles agitent Paris, mais aussi Berlin, les 13 et 14 juillet 1870, c'est la guerre des journaux, puis la guerre tout court, déclarée le 19 juillet.

Les armées françaises sont mal préparées ; au cours de l'été, elles vont de défaite en défaite jusqu'au désastre de Sedan. Napoléon III humilié capitule le 2 septembre, puis part en exil. À Paris, le 4 septembre, les républicains constituent un gouvernement de « défense nationale », avec à sa tête le général Trochu. Paris est rapidement encerclé par l'armée prussienne. Le 7 octobre 1870, le ministre de l'intérieur Gambetta quitte la capitale en ballon pour tenter d'organiser la défense et réunir des troupes pour briser l'encerclement. Les tableaux du siège qui font l'objet de ce paragraphe racontent cette triste histoire jusqu'à l'armistice signé fin janvier 1871, soit une semaine après la proclamation de la création de l'Empire allemand à Versailles le 19 janvier.

La commande d'Alfred Binant

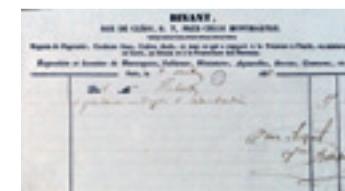
Louis Alfred Binant¹⁰¹, marchand de fournitures pour artistes et marchand de tableaux bien connu sur la place de Paris, passe commande d'une série de 36 toiles intitulée *Scènes de la vie civile et militaire pendant le siège de Paris* à une date qui ne nous est pas connue, mais que l'on peut situer probablement au début du siège. Nous aurons à nous interroger sur les motivations qui l'ont poussé à faire réaliser cette série historique.

En 1842, la maison Binant, installée au 7 rue de Cléry, fait partie de la liste des quarante-quatre marchands de tableaux parisiens référencés par l'*Almanach-Bottin du Commerce de Paris*. La nomenclature de la boutique indique : « Exposition continue et location de tableaux et dessins en tout genre de l'école moderne, collection de miniatures et mannequins qu'il loue en province et à l'étranger »¹⁰². En 1854, dans le même *Almanach-Bottin du Commerce de Paris*, il est répertorié comme marchand de « couleurs et vernis », l'année suivante le commerce de tableaux est à nouveau mentionné comme activité de la maison, assorti de la vente de toiles à peindre, de vernis et de gravures. Pour l'année 1870, la maison Binant se retrouve, ainsi que plus de trois cent fabricants-revendeurs, dans la rubrique « couleurs » du même almanach. Elle dispose alors, non seulement de sa boutique de la rue de Cléry, mais aussi d'une adresse rue Rochechouart, où elle fabrique des « toiles pour tableaux et décor » selon un procédé breveté. La fabrique Binant a en effet déposé en 1862 une marque pour une nouvelle toile à décor pour « plafonds et panneaux d'appartement ».



Ci-dessus.
Marque à l'encre de Binant.
Pochoir sur panneau de châtaignier préparé.

Ci-dessous.
Facture établie par Binant, Paris.
Guide Labreuche. Guide historique des fournisseurs
de matériel pour artistes à Paris 1790-1960.
www.Labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr



¹⁰¹ Il est né à Paris le 7 novembre 1822 et y meurt le 9 janvier 1904.

¹⁰² Une lettre de Tassy, courtier en tableaux à Marseille, du 23 janvier 1854, où celui-ci propose la location de tableaux à la Société des Amis des Arts de Nice, mentionne M. Binant comme loueur (Archives Départementales des Alpes-Maritimes, 7J 37).



Le nombre des boutiques de couleurs et produits pour peinture semble indiquer une inflation parallèle du nombre d'artistes et d'amateurs. La peinture est sortie progressivement des ateliers pour devenir un phénomène de société, son commerce s'est étendu. Les couches sociales enrichies sous le Second Empire achètent des paysages, des portraits, des scènes de genre, des natures mortes pour accrocher dans leur salon. Subsistent tout de même des peintres d'histoire (de cette peinture d'histoire que les critiques ont appelé « le grand genre »), et quelques peintres militaires, ceux que Charles Baudelaire fustige dans ses *Curiosités esthétiques* : «... ce genre de peinture si l'on veut bien réfléchir exige la fausseté et la nullité. Une bataille vraie n'est pas un tableau »¹⁰³.

Binant se trouve ainsi au cœur du Paris des peintres. Comme marchand de couleurs, il a ses clients attirés, comme marchand de tableaux il a aussi ses artistes. En 1860, la maison Binant publie un catalogue de tableaux à la vente où l'on trouve, entre autres, de nombreux L. Cogniet¹⁰⁴, mais aussi des Diaz, deux ou trois Justin Ouvrié, un Roehn, mais pas de Guiaud. Il est vrai qu'à cette date Guiaud est encore à Nice ; pourtant, l'année précédente il a donné comme adresse parisienne, pour le Salon, celle d'une relation sise rue de Cléry¹⁰⁵. Il est donc possible qu'il ait fait connaissance de Binant à cette époque-là, même s'il ne se fixe pas dans le 2^{ème} arrondissement de Paris, préférant s'installer quartier Pigalle, puis boulevard de Clichy, à partir de 1866 et jusqu'à sa mort dix ans plus tard.

Le programme de la collection des trente-six tableaux n'est pas né sitôt proclamée la déchéance de l'Empire. Binant donne un début d'explication dans la préface du catalogue de l'exposition qui a lieu chez Durand-Ruel à partir de novembre 1871, lorsqu'il dit avoir eu l'idée de la série quand Paris, encerclé par l'armée prussienne, s'est organisé pour sa défense et sa survie :

« Le souvenir du siège de Paris autant par son imprévu et par sa longueur que par la patience et le dévouement de la population investie et bombardée restera toujours présent à la mémoire de ceux qui en ont bravé les dangers et subis les fatigues [...], dans tous les cas ni le livre si bien informé soit-il, ni la gravure ne parlent aux yeux et par conséquent à l'esprit aussi nettement que la peinture. C'est pendant la durée même du siège que la pensée nous vint de conserver à l'histoire, à l'aide d'un petit nombre de pages, notes et caractéristiques le souvenir des événements auxquels nous assistions. La série de tableaux que nous soumettons aujourd'hui au public fut dès lors entreprise. Elle forme une sorte de précis historique du siège de Paris... »¹⁰⁶.

Ainsi le programme s'est-il imposé au cours du siège et en suit-il simplement la chronologie entre septembre 1870 et janvier 1871. Pour

autant, il faut supposer que les peintres amenés à réaliser la série ont été sollicités car ils avaient déjà arpenté les rues de la capitale, carnet de croquis en main, comme beaucoup de peintres, dessinateurs et caricaturistes de l'époque¹⁰⁷.

L'exposition de la collection Binant chez Durand-Ruel en 1871-1872

La série exposée comprend les 36 tableaux¹⁰⁸ de la commande Binant, elle commence le 4 septembre 1870 avec un vaste tableau intitulé : *Le Palais du corps législatif après sa dernière séance, journée du 4 septembre 1870 (Sous la colonnade Jules Favre et Gambetta)*, et s'achève avec *Le Bombardement du fort de la Briche, 26 janvier 1871*, dernier épisode de la résistance parisienne avant la signature de l'armistice¹⁰⁹.

Jusqu'à l'automne 1871, les toiles sont achevées en atelier par les douze peintres chargés de la commande. Alfred Binant, ne pouvant les exposer dans ses locaux trop étroits, s'accorde avec Paul Durand-Ruel pour utiliser sa galerie rue Le Peletier ouverte en 1867. Pendant la guerre de 1870, Durand-Ruel est à Londres. À son retour, le galeriste va organiser les premières expositions d'impressionnistes. L'exposition de la collection Alfred Binant, l'une des premières, sinon la première, de l'après-guerre, est saluée par la presse.

C'est à cette occasion qu'est éditée la brochure, préfacée par Louis Alfred Binant, à laquelle nous avons fait référence plus haut, intitulée *Le siège de Paris 1870-1871, exposition de peinture des épisodes civils et militaires de la Défense, rue Le Peletier n°11 (dans la galerie de M. Durand-Ruel)*¹¹⁰.

Un article du *Journal des Débats* sous la signature d'Alphonse Viолlet-le-Duc¹¹¹, commence ainsi :

« On ne pourra certes pas accuser nos artistes d'inactivité et de paresse, car voici à peine six mois que nous sommes délivrés de l'horrible cauchemar de l'occupation étrangère et de la dictature démagogique, et nos peintres nous ont déjà donné plus de trente tableaux, la plupart d'une grande dimension, sur le siège et l'investissement de Paris, ou reproduisant des épisodes de la guerre civile ou du bombardement. C'est dans deux Salons, situés rue Le Peletier, 11 (galeries de M. Durand-Ruel), que sont exposés ces tableaux, sous le patronage de M. A. Binant. Les peintres d'histoire, de genre, d'architecture et de paysage se sont partagé cette tâche [...] Les artistes se sont astreints, pour les vues de Paris ou les paysages, à une scrupuleuse, exactitude pour la disposition des épisodes, militaires, faisant appel aux comptes-rendus officiels et aux notes des officiers qui y

¹⁰³ Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques, lettres à M. Le Directeur de la Revue Française, Religion, Histoire, Fantaisie*, éd. Guilde du Livre Lausanne, p. 295.

¹⁰⁴ Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, YD-1 (1860-02-27)-8 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41526956f>; Catalogue de tableaux modernes provenant de la galerie de commerce de M. Binant, Francis Petit, 1860.

¹⁰⁵ Voir *supra*, D. Lobstein, art. cité, p. 59.

¹⁰⁶ BnF, *Le siège de Paris, 1870-1871. Exposition des épisodes civils et militaires*, 11 rue Le Peletier, galerie Durand-Ruel, préface d'Alfred Binant.

¹⁰⁷ Cf. l'ouvrage de Jean-François Lacaillon, *Les peintres français et la guerre de 1870*, éd. Bernard Giovanangeli, 2016, 235 p.

¹⁰⁸ Elle exclut les épisodes de la Commune (mars-avril 1971).

¹⁰⁹ Pour le détail de chaque tableau, nous avons utilisé principalement : le livret de l'exposition chez Durand-Ruel mentionné ci-dessus ; l'album d'Armand Dayot intitulé : *L'Invasion ; le Siège de 1870 d'après des peintures, gravures, photographies, sculptures, médailles autographes, objets du temps ; La Commune 1871*, édité chez Ernest Flammarion ; l'ouvrage de Jules Claretie, *Récit de Guerre, Paris assiégé : 1870-1871*, Goupil & Cie, éditeurs-imprimeurs, et Jean Boussod, Manzi, Joyant et C^o, s.d. (1898) ; le livret de la vente de 1888 organisée par Binant ; des articles de presse, etc.

¹¹⁰ BnF, in 8^o, VI-80 p. 1871, <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb10195944h>.

¹¹¹ Gallica, BnF, *Journal des Débats*, 12 novembre 1871 ; Alphonse est le frère cadet d'Eugène Viолlet-le-Duc.

ont pris part. On s'est peut-être un peu pressé d'offrir au public une collection trop nombreuse pour que tous les tableaux qui la composent aient pu être, complètement achevés. Cependant si l'art y perd, l'intérêt historique subsiste et sera d'autant mieux traduit que nous sommes moins éloignés des événements et des catastrophes qu'on a voulu peindre ».

Le chroniqueur poursuit sa visite en décrivant quelques-uns des tableaux de la série, les tableaux à caractère militaire qui ne le retiennent pas vraiment, puis il aborde les scènes « plus émouvantes » de la vraie misère des parisiens, dues au pinceau de Jacques Guiaud. Il évoque :

« A côté c'est un chantier de bois à brûler du boulevard Montparnasse (le chantier du Garde national, de l'ancien, avec son bonnet à poil et ses buffleteries). La terre est couverte d'une neige durcie par 15 degrés de froid; sur ce blanc livide éclairé par un ciel roux se détachent les sombres acteurs d'une scène de distribution de bûches et de débris de charpentes, de carcasses de voitures et de branches de bois vert. Les vêtements sont noirs, les visages verts, les mains rouges... »

Plus loin encore, il décrit :

« La Famille réfugiée dans une cave rappelle les intérieurs de Rembrandt, et ses escaliers tournants qui seuls éclairent ces réduits mais qui devient l'intérêt pittoresque en présence de ces tristesses ? Ce qu'on ne peut rendre, c'est ce silence morne qui régnait dans ces asiles... »

112

La conclusion est sans appel : la résignation des Parisiennes, leur abnégation, rachètent la férocité des « pétroleuses » (allusion à la Commune).

Le journal *Le Rappel*¹¹² publie aussi un compte-rendu de l'exposition sous le titre « Le siège de Paris en peinture », en précisant qu'il ne

« s'agit pas d'un récit du siège émiétté au jour le jour par les reporters en coupé dans les colonnes de *l'Officiel* [...] M. Binant qui est le promoteur et l'organisateur de cette exhibition a voulu qu'elle retraçât [...] le portrait exact des lieux mais aussi la physionomie des émotions traversées [...] il n'était pas inutile que quelqu'un confia [sic] à des artistes d'élite le soin de rédiger avec le crayon et le pinceau ce précis historique... ».

Il note encore fort justement :

« Le parti pris général est une sorte de peinture large et à l'effet s'approchant autant du décor que l'autorise la peinture à l'huile [...] le chantier du garde national [chantier de bois à brûler, Janvier] [...] offre un effet de neige d'énergie saisissante ; dans la lecture des dépêches microscopiques [...] la modernité des attitudes et des costumes ajoute à l'intérêt de la scène une sorte de vérité qui convainc [sic] dès l'abord. Tel doit être le caractère familier et typique du tableau de genre historique. »

Le chroniqueur anonyme (il signe V.) conclut son article par le souhait de voir le succès des « expositions organisées sans le concours

toujours gênant de l'administration ». C'est en effet là l'originalité de la série qui est une commande privée suivie d'une exposition dans un lieu privé.

10 décembre 1888 : exposition-vente des 36 tableaux historiques représentant les épisodes civils et militaires du siège de Paris 1870-1871

Le nom de Binant n'est plus accolé à la vente sur le livret accompagnant l'exposition-vente. Quel succès l'exposition chez Durand-Ruel avait-elle rencontré ? Rien n'indiquait dans le livret ni dans les comptes-rendus de presse que l'exposition avait été organisée à des fins lucratives. Seize ans plus tard la série complète fait l'objet d'une vente. Le livret annonçant la vente reprend très précisément les termes de celui de 1871, sauf à baptiser les tableaux « d'historiques ». La galerie où a lieu l'exposition est la galerie Georges Petit dans le 4^{ème} arrondissement. Deux commissaires-priseurs ont été requis pour assurer les enchères.

La vente dut se solder par un cuisant échec car, lorsque le 18 septembre 1898, Alfred Binant rédige son testament qu'il dépose chez le notaire Rocagel, il y inclut la disposition suivante¹¹³ :

« Je lègue à la ville de Paris pour être conservée au musée Carnavalet une collection de 36 tableaux représentant les épisodes civils et militaires du siège de Paris 1870-1871 [...] je lègue également à la ville de Paris mon livret type qui se trouve dans ma bibliothèque lequel pourra servir pour la réimpression. »

Dans son deuxième codicille, Binant ajoutait¹¹⁴

« ces tableaux peints au cours même des événements les reproduisent avec la plus scrupuleuse exactitude [...] Monsieur Thiers dans une lettre qu'il m'a écrite, alors qu'il était Président de la République, me félicita d'avoir conservé à l'histoire le souvenir de l'événement qu'il qualifiait du plus mémorable de nos temps modernes. Monsieur Viollet le Duc plus tard, Président du Conseil municipal, m'envoya dans une longue lettre ses félicitations pour ma pensée d'avoir retracé pour les générations futures la vue de ces faits de notre histoire, cette vue si triste qu'elle puisse être n'en montre pas moins fidèlement toutes les souffrances de la population parisienne à cette époque. »

Le legs Binant et l'entrée au musée Carnavalet

À la mort d'Alfred Binant le 9 janvier 1904, le legs à la ville de Paris est enregistré chez le notaire Ferdinand Robin les 11-12 juillet 1904. Il est reçu par la ville de Paris le 19 avril 1905.

¹¹² Gallica, BnF, *Le Rappel*, 7 novembre 1871.

¹¹³ Rapportée dans le procès-verbal d'acceptation du legs Binant à la ville de Paris, Archives municipales de Paris, Registre des délibérations, 19 avril 1905.

¹¹⁴ Archives municipales de Paris, legs Binant 3111 W9 carton 9. Rappelons qu'Adolphe Thiers démissionne de son poste de président de la République en mai 1873.



Ci-dessus.
*L'Invasion ; le Siège de 1870 ;
 La Commune 1871, d'après des
 peintures, gravures, photographies,
 sculptures, médailles autographes,
 objets du temps.*
 Album d'Armand Dayot
 édité chez Ernest Flammarion, 1901.

Le rapporteur de la Commission municipale qui accepte le legs Binant précise :

« leur place [celle des tableaux] paraît donc tout indiquée dans le musée historique de la ville dont le conservateur a commencé une collection dite du siège de Paris. Ils présentent en outre, sinon tous, du moins la plupart, un intérêt artistique véritable puisque M. Binant s'était adressé à des peintres militaires connus tels qu'Armand Dumaesq, Georges Bellanger, Henri Dupray. J'ajoute qu'ils ont été prisés 36 000 F dans l'inventaire dressé après le décès du testateur [...] La collection sera exposée provisoirement dans les salles du rez-de-chaussée du Petit Palais, où le public viendra certainement ratifier en foule votre décision. Ces tableaux, s'ils n'offrent, en effet, saufs quelques-uns comme ceux de M. Dumaesq, qu'un intérêt restreint du point de vue artistique, sont une évocation fidèle de l'année terrible et nous apparaissent comme une série de documents vécus sur une époque tragique »¹¹⁵.

Le rapporteur n'a pas peur de se contredire à quelques lignes d'intervalle puisqu'il dit dans un premier temps que la plupart des tableaux présente un intérêt artistique, pour dire ensuite que, sauf quelques-uns, ils n'en ont guère...

Mais le musée n'est pas prêt à recevoir et exposer les œuvres léguées. Au moment du legs, un accord est trouvé pour que l'un des gendres de Binant conserve les tableaux à son domicile au 70 rue Rochecouart, dans l'ancien domicile de Binant lui-même. Un intervalle de neuf ans est nécessaire pour aménager des salles afin d'accueillir une partie de la collection. Le 24 janvier 1914, le directeur des beaux-arts et des musées de la ville de Paris, demandait l'autorisation de photographier treize toiles provenant du legs Binant au conservateur du musée Carnavalet, demande à laquelle il est répondu : « les toiles sont fort sales et en dépôt dans nos réserves, elles sont fort lourdes et d'un maniement difficile... ».

Finalement, treize tableaux du Siège entrent au musée comme l'indique le bon pour l'entrée daté du 13 février 1914, onze d'entre eux sont de la main de Jacques Guiaud, ce sont : *Palais du corps législatif après la séance, Départ de Gambetta en ballon, Envahissement de l'Hôtel de Ville par le bataillon de Belleville, La queue à la porte d'une épicerie, Séance au Club Valentino, Les pigeons messagers, Transmission des dépêches à la télégraphie centrale, Les ambulances de la presse à Joinville le Pont, Chantier de bois à brûler, Mairie Drouot, Délivrance des prisonniers de Mazas*. Les peintures qui ne sont pas de Guiaud, sont : *L'Artillerie campée aux Tuileries* de Decaen (conservé au musée Carnavalet), et *Les Marins au Bourget* de H. Dupray.

Vingt-trois tableaux complétant la collection semblent être restés au Petit Palais jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Ces peintures auraient

été détruites lors de l'occupation allemande, selon une tradition orale transmise par la conservation du Petit Palais, sans qu'il ne subsiste de preuve matérielle de cette disparition.

Les 27 tableaux de la collection Binant auxquels Jacques Guiaud est associé

La totalité des tableaux nous est connue grâce à l'Album d'Armand Dayot, que nous avons déjà mentionné, intitulé : *L'Invasion ; le Siège de 1870 d'après des peintures, gravures, photographies, sculptures, médailles autographes, objets du temps* ; suivi de *La Commune 1871*, édité chez Ernest Flammarion. Cet album est un outil de travail grâce à sa richesse iconographique. En effet, y sont photogravés l'intégralité des tableaux de la collection Binant assortis des commentaires tirés du livret que le collectionneur avait légué à la ville de Paris. Une riche iconographie complète les tableaux du siège proprement dit, photographies de personnages, militaires ou acteurs politiques ayant participé au Siège de Paris ou aux différents épisodes de la Commune de Paris, caricatures dues au crayon des meilleurs caricaturistes de l'époque. Tous ces éléments sont des témoignages vécus. Nous ne reproduisons ci-dessous que les 27 tableaux dus aux pinceaux de Guiaud. Les informations qui les accompagnent proviennent soit de l'Album Dayot, soit du catalogue des œuvres du musée Carnavalet¹¹⁶. Dans notre présentation, nous avons respecté la chronologie du siège telle que mentionnée expressément dans la légende des tableaux. Pour la clarté du récit nous signalons les tableaux de Guiaud et Decaen ou Guiaud et Didier, aujourd'hui disparus.

Le Palais du corps législatif après sa dernière séance, journée du 4 septembre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier. Sous la colonnade, Jules Favre et Gambetta.

Ovations à la statue de la ville de Strasbourg, journée du 10 septembre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier.

Le viaduc du point-du-jour, premières semaines de septembre, par Jacques Guiaud et Jules Didier. La garde nationale avait pour commandant le Général Tamisier. La canonnière Farcy méritait la curiosité publique. Le général Trochu sur la rive, au fond le viaduc d'Auteuil

Rentrée dans Paris des habitants de la banlieue, 15 septembre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier. Le chef d'une des gares des environs de Paris, télégraphie « Ennemi au nombre de 10000 environ, se dirige

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Nous avons inscrit les dimensions des tableaux dans la mesure où celles-ci sont fournies par la documentation.

sur Joinville. La troupe se concentre sur les forts. Dans une heure l'ennemi sera ici ». Le monument à gauche est le Palais de l'Industrie, avenue des Champs-Élysées, vu depuis l'un des groupes des chevaux de Marly.

*Le départ de Gambetta en ballon l'Armand Barbès, 7 octobre 1870*¹¹⁷. Place Saint-Pierre à Montmartre, Gambetta et son secrétaire Sputter. Le ballon « Georges Sand » est presque prêt, on aperçoit la tour Solférino avec le sémaphore dirigé par des officiers de marine.

Maraudeurs de légumes rentrant dans Paris, octobre 1870, par Jacques Guiaud et Émile-Henri Laporte. Porte de Flandre à la Villette, on aperçoit le chemin de fer de ceinture.

Les enrôlements de volontaires sur la place du Panthéon, 20 octobre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier. À gauche, l'école de Droit et la bibliothèque Sainte-Geneviève.

Envahissement de l'hôtel de ville par les bataillons de Belleville, 31 octobre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier. L'escalier représenté occupait l'angle droit de la cour François I^{er} et conduisait à la salle des séances du Gouvernement.

La queue à la porte d'une épicerie, novembre 1870, par Jacques Guiaud et Alfred Decaen. Angle rue Réaumur et boulevard Sébastopol.

Séance au club Valentino, novembre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier. Il avait pris le nom de club de la Délivrance. Réunion d'hommes d'ordre.

Les pigeons messagers, novembre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier.

Transmission des dépêches à la télégraphie centrale, novembre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier.

Le bastion Quarante armé de la "Joséphine", fin novembre 1870, par Jacques Guiaud et Alfred Decaen. Canon de 19 à la porte de Saint-Ouen.

Les ambulances de la presse à Joinville le Pont, 30 novembre 1870, par Jacques Guiaud et Alfred Decaen. Convention internationale de Genève le 22 août 1864 en faveur des blessés de guerre. Sur la berge le général Renault blessé, près de lui le Dr. Demarquay chirurgien en chef, un groupe d'officiers et un frère de la doctrine chrétienne

Débarquement des blessés de Champigny, 2 décembre 1870, par Jacques Guiaud et Alfred Decaen. Quai de la Mégisserie.

Réunion de bataillons de marche sur la place du nouvel opéra, décembre 1870, par Jacques Guiaud et Jules Didier.

Une garde aux remparts, bastion 41, porte de Clichy, décembre 1870, par Jacques Guiaud et Émile-Henri Laporte.

Habitants de la rive Gauche fuyant le bombardement, 7 janvier 1871, par Jacques Guiaud et Émile-Henri Laporte.

Famille de réfugiés dans une cave pendant le bombardement, janvier 1871, par Jacques Guiaud et Jules Didier.

Le pensionnat des frères de Saint Nicolas, rue de Vaugirard, 8-9 janvier 1871, par Jacques Guiaud et Jules Didier.

Une cantine municipale, janvier 1871, A la Villette, par Jacques Guiaud et Alfred Decaen.

Une boucherie municipale, janvier 1871, par Jacques Guiaud et Jules Didier.

Un chantier de bois à brûler, janvier 1871, par Jacques Guiaud et Alfred Decaen. Boulevard Montparnasse ; froid -15°.

Lecture d'une dépêche à mairie de la rue Drouot, 19 janvier 1871, par Jacques Guiaud et Alfred Decaen.

Délivrance des prisonniers de Mazas par les émeutiers, 21 janvier 1871, par Jacques Guiaud et Jules Didier.

Émeute du 22 janvier 1871, par Jacques Guiaud et Jules Didier. Fusillade place de l'Hôtel de Ville.

Bombardement du fort de la Briche, 26 janvier 1871, par Jacques Guiaud et Émile-Henri Laporte.

Jacques Guiaud et la commande Alfred Binant

Après son retour de Nice, Guiaud continue à exposer ses œuvres au Salon, comme l'a montré D. Lobstein, ce sont essentiellement des paysages. Ceci suffit à expliquer le contact pris par Alfred Binant, de plus, le peintre vient à peine d'achever la restauration-restitution des panneaux de la Galerie des Cerfs. Peut être aussi faut-il tenir compte de ce que la cote de Jacques Guiaud, peintre de second plan, reste raisonnable ; ainsi, pour son *Église et calvaire de Pleyben* l'État débourse-t-il la somme de 2 000 francs¹¹⁹, au Salon de 1870.

Nous pourrions formuler bien des hypothèses concernant la commande faite par Alfred Binant, mais aucune ne pourrait s'appuyer sur des faits avérés, car les archives écrites n'ont rien livré de cette commande



Ci-dessus.
Jules Didier en homme papillon.
Technique mixte, crayon et craie blanche sur papier bleu par Claude Monet, vers 1860.
H 61,6 x L 43,6 cm.
Art Institute of Chicago.

¹¹⁷ Cf. Gallica, BnF, *Théophile Gautier, Tableaux de siège : Paris, 1870-1871*, 376 p. ; p. 37, Th. Gautier se rend place St Pierre à Montmartre pour voir décoller un ballon, il remarque : « ... Notre prison - Paris assiégé - a pour plafond le ciel... les reverrons nous jamais ceux et celles à qui nous écrivons ayant le vent pour facteur et le ballon pour boîte aux lettres... »

¹¹⁸ Selon Lydia Harambourg, *Les peintres paysagistes français*, éd. Ides et Calendes, 1985, ce tableau serait conservé au Musée du Petit Palais.

¹¹⁹ En 1872, 2000 francs pour son *Eglise Saint Marc de Venise* ; 1200 francs pour *l'Escalier des Géants* (Venise) ; en 1874, le prix de *la Porte de l'Horloge à Strasbourg* grimpe à 3000 francs, mais il est vrai que Strasbourg est devenu allemand...



Ci-dessus.
Revue passée à Longchamp par l'empereur Napoléon III en l'honneur de l'empereur d'Autriche François-Joseph, le 25 octobre 1867.
 Huile sur toile d'Alfred Decaen, 1868.
 H 67,5 x L 151,5 cm.
 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon,
 n° inv. 4226 DEP ; MV6869 ; MI790.
 Photo (C) RMN-Grand Palais (Château de Versailles)
 / Daniel Arnaudet / Jean Schormans.

privée. Nous avons donc travaillé à partir de la bibliographie disponible et sur les quelques actes que nous avons pu consulter¹²⁰ pour reconstituer l'histoire. Mais n'en demeurent pas moins des questions que même le livret accompagnant l'exposition des œuvres chez Durand-Ruel, de novembre 1871 à février 1872, ne permet pas de résoudre entièrement : quel a été le programme, qui a demandé précisément telle ou telle scène de la vie à Paris et de la défense organisée, comment les artistes impliqués dans la réalisation de ce travail ont-ils été contactés, pourquoi ceux-ci et pas d'autres, à quelles fins Binant obéissait-il ? Nous tenterons dans la mesure du possible d'apporter quelques éclairages.

Les douze artistes commandités par Binant sont les suivants, d'après le livret préfacé par celui-ci :

Pour la « figure »

Bellenger, George (1847-1918), peintre illustrateur

Carliez, A. (?)¹²¹

Didier, Jules (1831-1892), prix de Rome en 1857, scènes historiques, paysages, vie quotidienne

Decaen, Alfred (1820-1902), peintre d'histoire, peintre militaire

Dupray, Henri (1841-1909), peintre de portrait militaire

Laporte, Émile (1841-1919), paysagiste, orientaliste, directeur de l'école municipale de dessin et de sculpture du 2^{ème} arrondissement de Paris

Pour le paysage et l'architecture

Carpezat, Eugène (1833-1912), spécialisé dans les décors de théâtre

Guiaud, Jacques (1810-1876)

Hervier (1818-1879), paysagiste

Germain (?)¹²²

Guiaud fils, Georges-François (1840-1887)¹²³

Lacoste-Berruner, Émile-Henri (1838-1881)

Ces artistes possèdent tous des références à l'époque où Alfred Binant passe commande pour sa série. Au milieu d'eux, Jacques Guiaud fait figure d'ancêtre, il n'est donc pas *a priori* étonnant qu'il ait mis sa patte, comme on l'a vu plus haut, à la plupart de ces tableaux. Pour autant, ce sont tous des peintres confirmés qui ont le savoir-faire pour représenter des scènes de grandes dimensions dans des décors reconnaissables, qu'ils soient spécialistes de peinture militaire, de peinture de genre ou de paysage. Il y a même parmi eux un spécialiste de décor de théâtre, habitué à brosser de vastes toiles destinées à faire illusion et à être vues de loin.

Ils se mettent rapidement à l'ouvrage une fois le projet arrêté et exécutent avec une remarquable célérité les trente-six toiles qui leur sont confiées ; nous ne répèterons jamais assez combien nous regrettons l'absence d'un vrai contrat consultable avec descriptif des attributions de chacun.

Comme nous l'avons indiqué, Guiaud a collaboré avec trois de ses confrères à vingt-sept des trente-six tableaux de la série. Son confrère le plus régulier est Jules Didier ; ils collaborent pour quinze toiles. Plus jeune que Guiaud de presque une génération, il est probablement le plus proche de celui-ci par sa formation puisque Didier a été formé dans l'atelier de Cogniet et dans celui de Jules Laurens. Prix de Rome en 1857, dans la catégorie « paysage historique », Didier était tout désigné pour faire partie du groupe, d'autant plus que les médailles obtenues aux Salons de 1866 et de 1869 ont attiré sur lui l'œil des amateurs.

En second lieu, Guiaud travaille avec Alfred Decaen. Ils produisent ensemble sept œuvres pour la série du Siège de Paris. Alfred Decaen est le cadet de dix ans de Guiaud. Il est bien connu comme peintre militaire, comme en témoigne son tableau *Napoléon III et François-Joseph passent une revue à Longchamp, 25 octobre 1867*¹²⁴, acquis par l'État au Salon de 1868.

Enfin, Jacques Guiaud peint quatre toiles avec Émile-Henri Laporte ; celui-ci appartient à la génération suivante puisqu'il a l'âge du fils Guiaud. Émile-Henri Laporte expose au Salon à partir de 1864 ; il est condisciple et ami de longue date d'Auguste Renoir¹²⁵.

Pour les neuf tableaux restant notons une seule collaboration, entre Decaen et Lacoste-Berruner. Les autres tableaux sont attribués à Henri Dupray (deux tableaux), et Armand Dumaesq¹²⁶ (1826-1895), six tableaux, alors même que le nom de ce dernier ne figure pas dans la liste des douze peintres de la série.

¹²⁰ Pour les sources, nous avons consulté les Archives municipales de Paris.

¹²¹ Le dictionnaire Bénézit ne donne aucun A. Carliez pour cette période. Du reste, le livret Binant ne lui attribue aucun tableau en propre.

¹²² Le Bénézit mentionne un Louis Adolphe Hervier né en 1818, peintre de genre, de figures, de paysages, élève de Cogniet et d'Isabey, qui pourrait être celui mentionné ici, car il vivait de menus travaux exécutés pour d'autres peintres afin de gagner sa vie. Hervier n'est pas mentionné comme peintre d'un tableau de la collection. On aurait ainsi affaire, avec Carliez et Hervier, à des « petites mains » chargées d'exécuter des travaux peu gratifiants.

¹²³ Voir *infra* p. 405.

¹²⁴ Conservé au Musée de l'Armée aux Invalides.

¹²⁵ Renoir a fait son portrait en 1864, portrait passé en vente chez Sotheby's en 1998.

¹²⁶ Sa célèbre toile « *Cambromme à Waterloo* » figurait à l'Exposition universelle de 1867.

Liste des collaborations de Guiaud :

Jacques Guiaud et Jules Didier

Palais du Corps Législatif après sa dernière séance, 4 septembre 1870
Ovations à la Statue de la ville de Strasbourg, 10 septembre 1870
Viaduc du Point du Jour, septembre 1870
Rentrée dans Paris des habitants de la banlieue, 15 septembre 1870
Le départ de Gambetta en ballon, 7 octobre 1870
Les enrôlements de volontaires sur la place du Panthéon, 20 octobre 1870
Envahissement de l'Hôtel de Ville par les bataillons de Belleville, 31 octobre 1870
Séance au Club Valentino, novembre 1870
Les pigeons messagers, novembre 1870
Transcription des dépêches à la télégraphie centrale, novembre 1870
Réunion de bataillons de marche sur la place du nouvel Opéra, décembre 1870
Famille de réfugiés dans une cave pendant un bombardement, janvier 1871
Le pensionnat des frères de Saint Nicolas, rue de Vaugirard, 8-9 janvier 1871
Une boucherie municipale, janvier 1871
Délivrance des prisonniers de Mazas, 21 janvier 1871
Émeute du 22 janvier 1871

Jacques Guiaud et Alfred Decaen

La quene devant la porte d'une épicerie, novembre 1870
Le bastion 40 armé de la Joséphine, fin novembre 1870
Les ambulances de la presse à Joinville le Pont, 30 novembre 1870
Débarquement des blessés de Champigny, 2 décembre 1870
Une cantine municipale, à la Villette, janvier 1871
Un chantier de bois à brûler, Boulevard Montparnasse, janvier 1871
Lecture d'une dépêche à la mairie de la rue Drouot, 19 janvier 1871

Jacques Guiaud et Émile-H. Laporte

Maraudeurs de légumes rentrant dans Paris, octobre 1870
Une garde aux remparts, bastion 41, porte de Clichy, décembre 1870
Habitants de la rive gauche fuyant le bombardement, 7 janvier 1871
Bombardement du fort de la Briche, 26 janvier 1871

À regarder la chronologie des événements peints, la collaboration Guiaud-Didier est effective pour l'ensemble des scènes de septembre à janvier ; avec Decaen, elle est concentrée sur les épisodes de novembre et janvier ; avec Laporte, elle concerne des épisodes de la fin du siège.

Esquisse de typologie des tableaux de la commande Binant

Nous avons esquissé une répartition typologique de tous les tableaux de la série. Nous proposons de distinguer trois catégories de scènes : les scènes touchant à la vie politique, les scènes à caractère militaire, les scènes de la vie quotidienne montrant les difficultés et l'héroïsme des assiégés. Cependant, il faut souligner que la répartition des œuvres entre les trois catégories n'est pas stricte, certaines œuvres pouvant relever de plus d'une catégorie.

Les scènes relatives à la vie politique qui montrent souvent des mouvements de foule se retrouvent dans dix tableaux ; nous pouvons y ajouter un tableau qui nous semble à cheval sur la catégorie des scènes de la vie quotidienne, *Transcription des dépêches à la télégraphie centrale, fin novembre*. Seize tableaux représentent des scènes à caractère militaire. Enfin, dix toiles retracent l'héroïsme de la population à travers des scènes montrant la vie quotidienne des Parisiens en proie aux privations et au froid ; nous pouvons y ajouter deux huiles qui appartiennent aussi à la catégorie des scènes militaires, *Ambulance de la presse à Joinville le Pont, 30 novembre 1870* et *Débarquement des blessés de Champigny, 2 décembre*¹²⁷..

Scènes relatives à la vie politique

Le tableau *Le Palais du corps législatif après sa dernière séance, journée du 4 septembre 1870* ouvre la série. Il marque également le début du siège et la mobilisation des députés pour organiser la défense nationale. La République est proclamée. Ce jour historique est marqué par la déchéance de l'Empire. La foule de gardes nationaux et de citoyens se masse sur les escaliers du Palais Bourbon (palais du Corps Législatif) au moment où, après des débats houleux, Jules Favre et Léon Gambetta annoncent au peuple la déchéance de Napoléon III. Les deux hommes fendent la foule qui crie « Vive la République ! » Victor Hugo qui était à Bruxelles rentre précipitamment à Paris où il est accueilli en héros. La foule est innombrable, à la mesure des dimensions du tableau, une majorité d'hommes se presse au milieu desquels courent quelques gamins, un crieur de journaux dans l'angle droit du tableau fait mine de s'en aller, un petit nombre de gardes à cheval émerge de la foule. Le tableau montre une bonne maîtrise de la perspective et de la représentation du mouvement.

Page de droite.
Le Palais du corps législatif après sa dernière séance, journée du 4 septembre 1870.
Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
H 250 x L 400 cm, signée b. dr.
Paris, musée Carnavalet.
Siège de Paris 1870-1871.
Legs Alfred Binant, 1914.
Photo © Giraudon/ The Bridgeman Art Library.

¹²⁷ Scènes à caractère militaire : tableaux n° 5 ; 6 ; 8 ; 9 ; 10 ; 12 ; 13 ; 19 ; 20 ; 21 ; 22 ; 23 ; 24 ; 25 ; 32 ; 36. Scènes relative à la vie politique : tableaux n° 1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 7 ; 14 ; 16 ; (18) ; 33 ; 34 ; 35. Scènes de la vie quotidienne : tableaux n° 11 ; 15 ; 17 ; 18 ; (21) ; (22) ; 26 ; 27 ; 28 ; 29 ; 30 ; 31.





La scène suivante porte le titre *Ovation à la statue de Strasbourg journée du 10 septembre* (tableau disparu). Strasbourg est en effet devenu aux premiers jours de la guerre le symbole de la résistance à l'ennemi. La ville est encore sous les feux des bombardements allemands à la date indiquée. Malgré la défense acharnée des 17 000 soldats retranchés dans la ville face aux 65 000 soldats allemands, elle se rendra le 28 septembre après quarante-six jours de bombardements. La liesse des Parisiens s'explique par la nouvelle que des représentants suisses viennent d'obtenir du général allemand, Von Werder, l'autorisation d'évacuer une partie de la population, femmes, enfants, vieillards. La place de la Concorde est noire de monde, avec beaucoup de militaires et beaucoup de drapeaux. Guiaud a donné une belle ampleur à la scène sous un ciel qui devait rappeler ceux de ses tableaux d'inauguration de la décennie 1840.



Dans le *Viaduc du Point du Jour*, Guiaud et Didier ont peint la canonnière du lieutenant Farcy avec son éperon d'acier, un navire avec blindage qui suscite la curiosité. Le général Trochu qui dirige la Défense nationale s'est déplacé en tournée d'inspection, suivi de son état-major. La toile était vraisemblablement destinée à montrer *-a posteriori-* que les généraux et les responsables veillaient sur la ville.



Avec la *Rentrée dans Paris des habitants de la banlieue*, le récit se fait plus dramatique. C'est une scène d'exode qui est ici représentée. Le 17 septembre, en effet, un télégramme envoyé depuis une gare de banlieue annonçait l'arrivée imminente de 10 000 Prussiens à Joinville : « Ennemis au nombre d'environ 10 000, se dirigent sur Joinville. La troupe se concentre dans les forts. Dans une heure l'ennemi sera ici ». Alfred Binant, dans son livret de présentation de l'exposition chez Durand-Ruel, précise : « Ce fut un chaos indescriptible [...] la queue s'étendait au loin le long des routes et augmentait l'effroi de ces malheureuses gens qui se croyaient sur le point d'être bousculé par l'ennemi [...] L'entrée dans Paris fut réellement pathétique [...] Paris pour la première fois ressentit la présence imminente des Prussiens vainqueurs et entrevit l'isolement auquel allait le condamner sa position de place forte assiégée. » Alfred Binant et ses peintres, en choisissant cet épisode, avaient-ils l'intention d'accabler l'impréparation d'un régime défait ? Est-ce une déclaration politique forte en faveur de la solidarité des Parisiens qui accueillent les malheureux, en faveur également du gouvernement de Défense nationale qui réquisitionne dans Paris des appartements et des hôtels pour héberger les déplacés ?

À gauche.
Ovations à la statue de la ville de Strasbourg, journée du 10 septembre 1870.
Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
Disparue.
Siège de Paris 1870-1871.
Collection Alfred Binant.

Ci-contre.
Rentrée dans Paris des habitants de la banlieue, 15 septembre 1870.
Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
Disparue.
Siège de Paris 1870-1871.
Collection Alfred Binant.

Page de droite.
Le départ de Gambetta en ballon l'Armand Barbès, 7 octobre 1870.
Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
H 250 x L 400 cm, signée b. dr. : "J.DIDIER J.GUIAUD", titrée b. g. : "SIEGE DE PARIS 1870-71".
Paris, musée Carnavalet.
Siège de Paris 1870-1871.
Legs Alfred Binant, 1914.
Photo © Giraudon/ The Bridgeman Art Library.

À gauche.
Le viaduc du point du jour.
Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
Disparue.
Siège de Paris 1870-1871.
Collection Alfred Binant.



Dans ces tableaux, Guiaud et Didier mettent en scène le peuple qui joue ici le rôle du chœur antique, accentuant la liesse ou le drame ; la population entre dans la guerre, sans mesurer encore ses conséquences, en faisant confiance au gouvernement provisoire. Avec l'entrée des banlieusards dans Paris, la débandade approche, l'inquiétude apparaît, chacun transporte ses biens sur son dos, on balance entre sauve-qui-peut et maintien – encore – d'une certaine dignité. L'explication d'A. Binant est là pour le rappeler. L'intention de frapper les esprits est manifeste, ce sont des œuvres de dimensions hors normes.

Nous voulons nous arrêter un peu plus longuement sur *Le départ de Gambetta sur le ballon "Armand Barbès"*, du nom du révolutionnaire condamné à la prison à vie qui, libéré en 1854, avait choisi de s'exiler. À la date de l'événement rapporté ici, Barbès est mort depuis peu à La Haye, le 26 juin 1870. L'événement restitué est daté du 7 octobre 1870. Guiaud et Didier ont peint là encore un tableau de très grand format qui s'organise en deux parties très clairement séparées : un fond de scène avec Montmartre, peu détaillé, dans le style des toiles de décor de théâtre, mais pourtant reconnaissable par la « tour Solférino » (ou tour du télégraphe) perchée au sommet de la colline ; un premier plan avec des groupes de personnages répartis en arc de cercle autour de la nacelle du ballon prêt à partir, dans lequel Gambetta prend place. Les badauds sont nombreux, s'y mêlent des enfants, des chiens, des femmes. Comme dans les toiles vues précédemment, la foule indique le mouvement d'adhésion autour de l'événement, saluant le courage de l'homme politique face au danger militaire et face au danger qui le guette directement avec la fragile nacelle dans laquelle il s'apprête à embarquer. Un second ballon, le *George Sand*, au second plan, n'est pas encore lesté ; il devait emporter deux citoyens américains chargés par le gouvernement de l'achat d'armes. Le texte du livret de l'exposition Binant chez Durand-Ruel indique : « Le Gouvernement de la défense nationale considérant qu'en raison de la prolongation de l'investissement de Paris, il était indispensable que le ministre de l'intérieur pût être mis en rapport direct avec les départements, décréta que M. Gambetta se rendrait sans délai à la délégation de Tours. Or la seule voie libre, c'était l'air... M. Gambetta, outre plusieurs ballots de dépêches privées, emportait une cage pleine de ces pigeons qui, jusqu'aux derniers jours du siège, furent à peu près les seuls messagers qui purent pénétrer dans Paris. » Gambetta qui espérait atterrir dans les parages de Tours, atterrit en fait dans la Somme, près des lignes prussiennes. C'était là le risque majeur de ces ballons peu maniables.

L'intérêt que présente ce tableau n'est pas sa qualité picturale, mais d'une part le « culte de la personnalité » que l'exploit aéronautique de

Gambetta a généré, et d'autre part, l'importance de l'utilisation des ballons dirigeables par les assiégés. Le célèbre photographe Nadar est un précurseur dans ce domaine ; il crée une compagnie baptisée « Compagnie des Aéroliers Militaires » pour la construction de ballons qu'il met à la disposition du gouvernement. Cette création, qui est à l'origine de la poste aérienne, permet de communiquer avec l'extérieur de Paris. Les ballons lancés au cours du siège transportaient du courrier et, comme celui de Gambetta, des pigeons « messagers ». Leurs lieux d'envol étaient la place Saint-Pierre de Montmartre comme dans le cas du ballon de Gambetta, mais également la gare du Nord, la gare d'Orléans, voire le jardin des Tuileries. Deux autres compagnies furent créées, la Compagnie des Aéronautes et l'Administration des Postes de Paris. Au total, soixante-neuf ballons sont lâchés pendant le siège, soit une moyenne de douze par mois. L'armée prussienne se dota bien vite de canons « anti-aériens », sans pour autant démontrer beaucoup d'efficacité car bien peu furent abattus.

Victor Hugo observe, le 17 octobre : « Demain on lance place de la Concorde un ballon-poste qui s'appelle le Victor Hugo. J'envoie par ce ballon une lettre à Londres ». Sa vie de poète populaire n'est pas encore bouleversée, il est très flatté qu'un ballon porte son nom, ainsi qu'un boulevard, bien qu'il fasse celui qui n'est pas concerné. Il relit alors les *Châtiments* qui viennent de sortir des presses, s'occupe de répétitions théâtrales, et reçoit ses amis ; la mort d'Alexandre Dumas lui est douloureuse, mais, toujours attentif à sa réputation, il s'en va visiter des blessés.

Les pigeons messagers sont les vrais auxiliaires des assiégés, ils servent de liaison entre Paris et l'extérieur. Guiaud et Didier en ont saisi l'importance. Ils ont donné avec *Les pigeons messagers* leur interprétation du rôle de ces oiseaux qui ont transporté, selon des estimations, cent mille messages au cours du siège. La scène représentée par les peintres montre sur les toits de Paris un groupe de colombophiles essayant d'attraper un pigeon un peu effrayé par les gesticulations des trois hommes ; on y voit également quelques spectateurs sur un balcon et surtout à la droite du tableau une mansarde transformée en pigeonnier¹²⁸. La correspondance adressée à Guiaud nous fournit un bon exemple de l'usage des pigeons messagers pendant le siège. Une lettre de Justin à Guiaud en date du 2 février 1871 indique : « Mon bon et cher Guiaud, Je puis enfin après cinq mois de la plus vive inquiétude espérer recevoir bientôt de tes nouvelles et de celles de ta famille... J'ai reçu à Brignolet le 14 septembre la lettre que tu m'as écrite, tu m'annonces que les portes de Paris seraient fermées quelques jours après, depuis cette époque je n'ai pas reçu une seule nouvelle de Paris. Je t'ai envoyé il y a plus de deux mois une dépêche par pigeons, te serait-elle parvenue ?... ».

Page de droite.

Les pigeons messagers,
novembre 1870.

Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
H 77 x L 100 cm, signée b. dr. : "J.DIDIER J.GUIAUD",
titrée b. g. : "SIEGE DE PARIS 1870-71".
Paris, musée Carnavalet.
Siège de Paris 1870-1871.
Legs Alfred Binant, 1914.
Photo © musée Carnavalet/ Roger-Viollet.

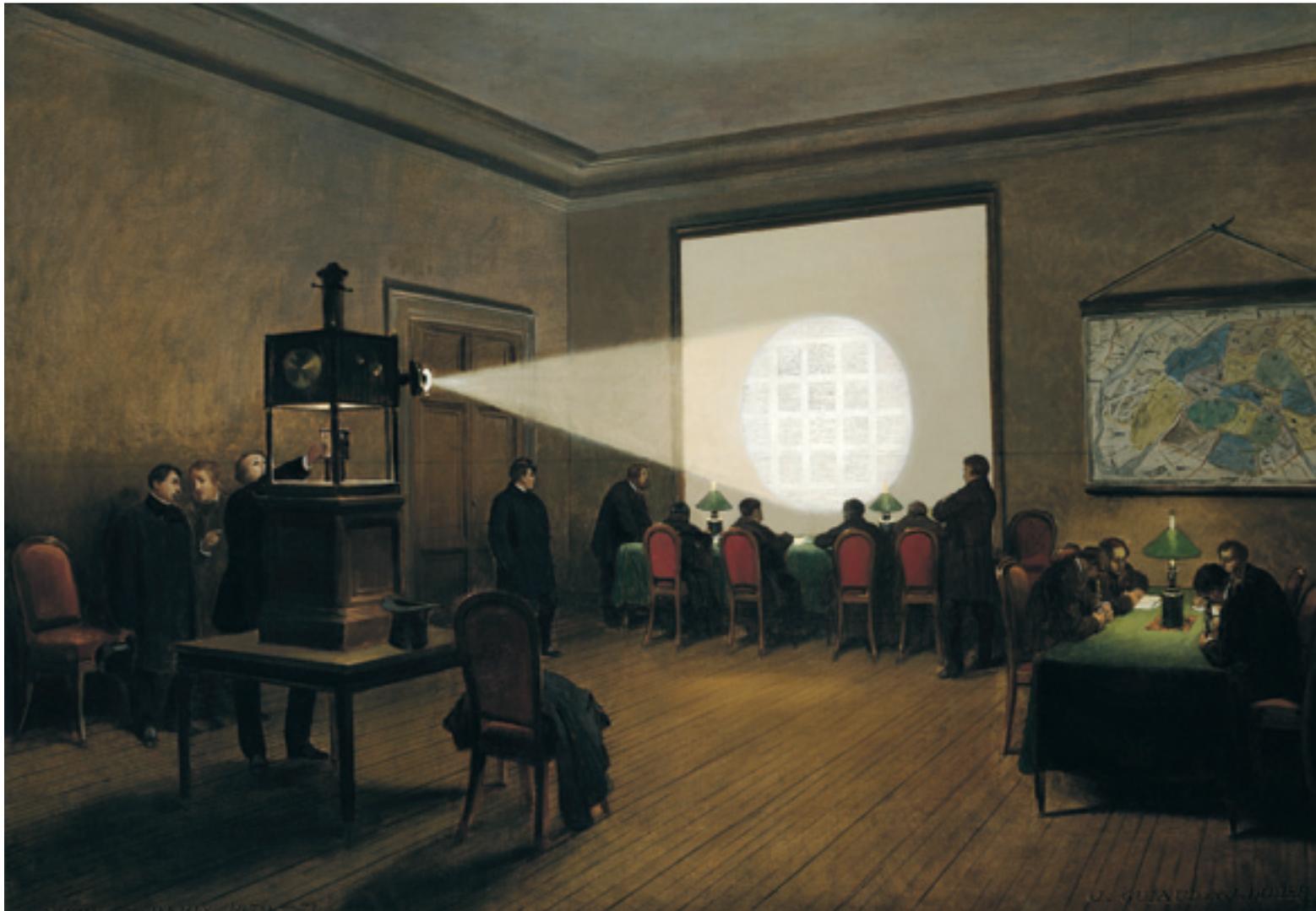
¹²⁸ Le musée Carnavalet conserve une esquisse de Puvis de Chavannes intitulée *Allégorie de la défense de Paris, siège de 1870-1871* ; le tableau final est conservé au musée d'Orsay, il s'intitule *Le Ballon* représentant l'espoir qui s'envole.



Les messages dont les pigeons étaient porteurs étaient « micro-filmés »¹²⁹ sur une pellicule de collodion. À réception, les messages étaient projetés à l'aide d'une lanterne, c'est logiquement la toile suivante peinte par Guiaud et Didier, *Transcription des dépêches à la télégraphie centrale*, où l'on voit un groupe de « techniciens » projeter le message pris dans un faisceau lumineux et le transcrire. Les deux exemples que nous avons donnés montrent que Binant et ses peintres ont été sensibles aux avancées techniques que représentaient d'une part la poste aérienne et d'autre part la lecture et le déchiffrement des messages reçus. La guerre de

1870-1871, comme toutes les périodes troublées, a favorisé l'adaptation des techniques aux nouveaux besoins rencontrés.

Ces scènes se poursuivent avec deux tableaux qui se répondent. Le premier est *L'envahissement de l'Hôtel de Ville par les bataillons de Belleville, le 31 octobre 1870*, le second *Une séance au club Valentino, de novembre 1870*. Guiaud et Didier en sont les auteurs. L'épisode de l'Hôtel de Ville met en scène Flourens à la tête de son bataillon de Belleville, et l'on retrouvera ce personnage dans les derniers tableaux de la série. L'épisode est d'une



Ci-contre.
*Transmission des dépêches
à la télégraphie centrale,
novembre 1870.*

Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
H 70 x L 100 cm, signée b. dr. : "J.DIDIER J.GUIAUD",
titrée b. g. : "SIEGE DE PARIS 1870-71".
Paris, musée Carnavalet.
Siège de Paris 1870-1871.
Legs Alfred Binant, 1914.
Photo © Giraudon/ The Bridgeman Art Library.

¹²⁹ Selon un procédé mis au point pour les besoins de la guerre et inventé par Dagron.

importance capitale pour la suite de la guerre. C'est à ce moment que la Commune faillit l'emporter. Les événements s'enchaînent ainsi : Adolphe Thiers a été mandaté pour se rendre à Versailles au quartier général de Bismarck, la rumeur d'une capitulation circule ; au Bourget, des francs-tireurs se sont emparés du village, mais les Allemands ont contre-attaqué et Trochu a refusé une offensive massive ; les trois mille francs-tireurs résistent jusqu'au 30 octobre, mais, vaincus, ils laissent mille deux cent d'entre eux sur le champ de bataille. Trochu et son gouvernement sont alors accusés d'avoir conduit à la défaite. Le 31 octobre, à la mairie de Paris, des discussions opposent Trochu à Charles Delécluze.

En fin d'après-midi, le bataillon de Belleville conduit par Flourens envahit l'Hôtel de Ville, Trochu et les membres de son gouvernement sont encerclés, il s'en faut de peu que la Commune ne soit proclamée. Les meneurs « révolutionnaires » sont arrêtés. Flourens réapparaît lors de sa *délivrance de Mazas*, tableau également peint par Guiaud et Didier.

Petit à petit, l'histoire des événements politiques qui ont marqué l'histoire de Paris pendant le siège prend l'ascendant dans la série du Siège de Paris. Où allaient les sympathies d'Alfred Binant et celles de ses peintres ? Toujours est-il que le déroulement du plébiscite du 3 novembre,

Ci-contre.
Envahissement de l'hôtel de ville par les bataillons de Belleville, 31 octobre 1870.
Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
H 100 x L 150 cm, signée b. dr. : "J.DIDIER J.GUIAUD", titrée b. g. : "SIEGE DE PARIS 1870-71".
Paris, musée Carnavalet.
Siège de Paris 1870-1871.
Legs Alfred Binant, 1914.
Photo © Giraudon/ The Bridgeman Art Library.



donc immédiatement après l'épisode de l'envahissement de l'Hôtel de Ville, approuvant la politique du gouvernement de Défense nationale, n'a pas été commandé aux artistes, non plus que les élections municipales qui suivirent, le 5 novembre. Pour faire contrepoids, dans une louable intention d'impartialité, le tableau suivant est un tableau « d'ordre ». Il s'agit de la *Séance au club Valentino* ou plus exactement au Club la Délivrance, salle Valentino. A. Binant écrit dans son livret : « Il devint bientôt le centre d'un groupe imposant d'hommes d'ordre, animés d'un patriotisme sincère, qui le soir venaient y oublier les fatigues et les préoccupations du jour et s'y retremper le cœur et l'esprit ».

Viennent ensuite les trois tableaux qui achèvent le groupe des scènes relatives à la vie politique, montrant les épisodes de la deuxième moitié du mois de janvier 1871, à l'heure où la canonnade prussienne fait des ravages, et où les négociations pour un armistice occupent le gouvernement. Les mouvements de foule deviennent de plus en plus « insurrectionnels », les échecs militaires se succèdent, la population se réunit dans les rues pour lire les dépêches. Les peintres peignent *La lecture d'une dépêche à la mairie de la rue Drouot* (19 janvier) ; les nouvelles ne sont pas bonnes, la guerre s'achemine vers son inéluctable conclusion. Les citoyens, « les émeutiers » est-il dit dans la légende du tableau suivant,



Ci-contre.
Séance au club Valentino,
novembre 1870.
Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
H 100 x L 150 cm.
Paris, musée Carnavalet.
Siège de Paris 1870-1871.
Legs Alfred Binant, 1914.
Photo © musée Carnavalet/ Roger-Viollet.

Page de droite.
Lecture d'une dépêche à la mairie de la
rue Drouot, 19 janvier 1871.
Huile sur toile de Jacques Guiaud
et Alfred Decaen.
H 100 x L 70 cm.
Paris, musée Carnavalet.
Siège de Paris 1870-1871.
Legs Alfred Binant, 1914.
Photo © musée Carnavalet/ Roger-Viollet.

¹³⁰ Cette prison se situait face à la gare de Lyon ; y furent incarcérés Victor Hugo, François Raspail, entre autres, et Arthur Rimbaud, arrêté à son arrivée gare du Nord, sans papier, en septembre 1870.



délivrent les « prisonniers de la prison de la rue de Mazas »¹³⁰ dans la nuit du 21 au 22 janvier 1871.

Pour mieux comprendre l'épisode et son importance, il faut préciser l'objectif des « émeutiers » et la personnalité des prisonniers délivrés. Il s'agit de faire sortir de prison Gustave Flourens, que l'on a vu précédemment comme chef des gardes nationaux de Belleville lors de « l'envahissement » de l'Hôtel de Ville par le bataillon de Belleville le 31 octobre 1870. Gustave Flourens est un révolutionnaire, républicain convaincu, membre de la *Libre pensée*, partisan de la Commune ; après sa sortie de prison, il prend la tête de la garde nationale-bataillon de Belleville, il sera l'un des chefs de la Commune à partir de mars 1871, et tué le 3 avril 1871. Le livret de l'exposition Binant résume sobrement les faits : « Les cellules furent vite ouvertes. Un cheval attendait Flourens. Il sauta en selle et peu d'heures après il se portait, à la tête des bataillons qui lui étaient dévoués, sur la mairie du vingtième arrondissement, dans le but d'y installer le quartier général de l'insurrection qu'il comptait faire éclater. » Guiaud et Didier montrent la sortie de prison de Flourens, qui tient déjà le cheval par la bride ; autour de l'ex-prisonnier, les gardes font un mur, baïonnettes dressées ; comme dans toute iconographie révolutionnaire, l'un des gardes a juché sa casquette au bout de sa baïonnette. En arrière-plan se dresse le porche de la prison éclairé par des torches, tandis que deux gardiens assistent en spectateurs à la sortie du prisonnier. La libération de Flourens va permettre à la Commune de s'organiser ; quelques semaines plus tard, l'insurrection voit à nouveau se dresser des barricades dans Paris. Alfred Binant a exclu les scènes de guerre civile de la série des scènes civiles et militaires du Siège de Paris.

125

Le dernier tableau de ce groupe est intitulé *Émeute du 22 janvier 1871, place de l'Hôtel de Ville*. Cette scène, malheureusement disparue, est l'une des dernières de la guerre, et l'une des premières de la future Commune. Elle fait partie d'un cycle avec les précédentes toiles. Depuis la lecture des dépêches à la mairie de la rue Drouot, Paris s'agite, des groupes circulent qui traduisent l'énerverment de la capitale face aux attermoissements du gouvernement. Le quotidien *Le Ganlois*, daté du 23 janvier relate : « nous ne pouvons plus guère être sauvés que par la province. Tout Paris est dans l'attente. Un pigeon arrive... on s'assemble à la mairie Drouot au quartier général des novellistes. On attend les pieds dans la boue. En fait de dépêche, on a les proclamations où M. Trochu nous répète avec un air de *de profundis* : Frères, il faut mourir... ». On comprend l'état d'esprit de la population en lisant l'exhortation que le gouvernement de Défense nationale avait adressée, le 18 janvier :

« Citoyens, L'ennemi tue nos femmes et nos enfants ; il nous bombarde jour et nuit ; il couvre d'obus nos hôpitaux. Un cri : "Aux

armes !” est sorti de toutes les poitrines. Ceux d’entre nous qui peuvent donner leur vie sur le champ de bataille marcheront à l’ennemi ; ceux qui restent, jaloux de se montrer dignes de l’héroïsme de leurs frères, accepteront au besoin les plus durs sacrifices comme un autre moyen de se dévouer pour la patrie. Souffrir et mourir, s’il le faut, mais vaincre. Vive la république ! »



126

Le lendemain de l’émeute, le même journal en fait le récit circonstancié. Sur la place, parmi la foule excitée par des orateurs, le bruit circule que Flourens va envahir l’Hôtel de Ville avec son bataillon de Belleville. On réclame l’envoi de porte-paroles « pour demander au gouvernement la nomination d’un comité civil qui aurait la haute main sur l’administration de la ville mais aussi la direction de toutes les opérations militaires. La Commune déguisée en un mot ! ». Le général Trochu, le gouverneur de Paris, le maire se trouvent à l’intérieur de l’Hôtel de Ville. Les gardes nationaux bretons s’y sont également enfermés, ils parlementent avec la foule agitée, les gardes nationaux parisiens débouchent par la rue de Rivoli. Un coup de feu éclate qui déclenche la fusillade. L’épisode traduit l’agitation populaire, la débâcle du gouvernement, la vigilance des partisans de la Commune. C’est la première fois dans un tableau peint par Guiaud que celui-ci montre un épisode aussi dramatique avec des morts et des blessés, des Français tirant sur d’autres Français, lui qui a toujours pris soin de gommer les résultats tragiques de la guerre. Il a peint avec une grande précision l’Hôtel de Ville, si bien que l’on est en droit de penser que le tableau a été peint avant la destruction du bâtiment par les insurgés de la Commune. Sur la place, la foule fuit, prise entre les tirs des gardes qui s’entre-tuent et les tirs qui partent des étages des maisons situées sur la gauche en face de l’Hôtel de Ville. Les morts et les blessés sont à terre. L’épisode se solde par cinq morts et dix-huit blessés.



Ci-contre.
*Le bastion 40 armé de la "Joséphine",
 fin novembre 1870.*
 Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Alfred Decaen.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.



Les scènes à caractère militaire

Dans l'ensemble de la série des tableaux du siège, les scènes militaires, soit seize tableaux au total, sont réparties en deux sous-groupes. Le premier, composé de sept tableaux, raconte les débuts de la guerre, de la fin du mois de septembre jusqu'à la fin du mois d'octobre 1870. Le second comprend neuf tableaux des épisodes s'étageant de la fin du mois de novembre à la fin du mois de décembre 1870. Un tableau isolé – disparu-, clôt la série : le *Bombardement du Fort de la Bricbe, 26 janvier 1871*.

Dès septembre, des travaux de renforcement des défenses mobilisent les équipes du génie sur la Seine et la Marne. Cela ne gêne en rien l'avancée inexorable de l'armée prussienne qui surgit à cheval des hauteurs de Villeneuve-Saint-Georges (*Marche de l'armée prussienne*). Pendant

ce temps, *l'artillerie française [campe] au jardin des Tuileries*. En octobre, les combats font rage du côté de Châtillon, c'est ensuite à Bagneux que se portent les opérations militaires ; le roi Guillaume se promène à Versailles en calèche. Nous ne nous étendons pas sur cette première vague de tableaux dans la mesure où ils ne sont pas l'œuvre de Guiaud.

Nous le retrouvons toutefois avec *L'enrôlement des volontaires sur la place du Panthéon, 20 octobre 1870* avec son confrère Didier. Il s'agit d'un tableau relativement festif qui montre des chiens, des enfants, des crieurs de journaux, quelques femmes, épouses ou mères de volontaires, beaucoup d'étudiants dont c'est le quartier. Guiaud a peint avec sa précision habituelle le Panthéon qui sert de fond à la scène et la façade de la bibliothèque Sainte Geneviève. Les candidats gravissent les marches, il n'y a pas de bousculade pour l'enrôlement ! L'encercllement de Paris est consommé.

De la fin novembre à la fin décembre, la série reprend et montre des scènes prises dans les forts ou sur les lieux des combats. Dans cette série cinq toiles sont de la main de Guiaud, associé à Decaen, Didier ou Laporte : *Ambulance de la presse à Joinville le Pont* ; *Le bastion 40 armé de la Joséphine, fin novembre 1870* ; *Débarquement des blessés de Champigny, 2 décembre* ; *Réunion des bataillons de marche sur la place du nouvel Opéra* ; *Une garde aux remparts, bastion 41, décembre 1870*. La réunion des bataillons de marche montre les nouveaux enrôlés, vêtus d'uniformes flambant neufs au paquetage impeccable. Ont-ils déjà été au front ? Sans doute pas. Le tableau suivant permet de mettre en évidence le contraste entre les jeunes recrues et les hommes postés aux remparts, dans les forts ; ceux-là reviennent d'une escarmouche ; il n'y a semble-t-il pas

127

Page de gauche, à gauche.
Émeute du 22 janvier 1871.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Jules Didier.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.

Page de gauche.
*Délivrance des prisonniers de Mazas par
 les émeutiers, 21 janvier 1871.*
 Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Jules Didier.
 H 100 x L 70,5 cm.
 Paris, musée Carnavalet.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Legs Alfred Binant, 1914.
 Photo © musée Carnavalet/ Roger-Viollet.

Ci-contre.
*L'enrôlement des volontaires sur la place
 du Panthéon, 20 octobre 1870.*
 Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Jules Didier.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.



À droite.
*Réunion de bataillons de marche sur la
 place du nouvel Opéra, décembre 1870.*
 Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.





beaucoup à manger, aucun feu ne vient réchauffer la moindre soupe. C'est un bivouac par un froid polaire, la neige recouvre le sol. Nous ne pouvons pas nous étendre sur ces tableaux aujourd'hui disparus.

La toile mettant en scène le convoi des blessés donne à voir une scène réaliste. Les blessés affluent dans la ville, la Seine permet de

les convoier des lieux de combat tout autour de Paris vers les centres de soin. À Joinville, Guiaud et Decaen¹³¹ ont saisi l'intensité dramatique du débarquement des blessés. Le fleuve est boueux, agité, le ciel est bas, de la couleur du fleuve ; en arrière-plan, le pont de Joinville est à moitié détruit, un débarcadère de bois sur des barques permet d'atteindre la berge encombrée ; des groupes de soldats et de religieux transportent les

¹³¹ Ce tableau, légué au musée Carnavalet et qui faisait partie de la liste des tableaux qui y sont entrés en 1914 se trouve au musée de Sceaux depuis 1937.

Ci-contre, à droite.
Une garde aux remparts, bastion 41, porte de Clichy, décembre 1870.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud et Émile-Henri Laporte.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.



À droite.
Bombardement du fort de La Briche, 26 janvier 1871.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud et Émile-Henri Laporte.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.

Page de gauche.
Les ambulances de la presse à Joinville-Le-Pont, 30 novembre 1870.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud et Alfred Decaen.
 H 100 x L 150 cm, signée b. dr. : "A.DECAEN ET J.GUIAUD", titrée b. g. : "SIEGE DE PARIS 1870-71".
 Paris, musée Carnavalet, dépôt au musée de Sceaux 1937, n° inv. 37-1-10.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Legs Alfred Binant, 1914.
 Photo © Giraudon/ The Bridgeman Art Library.

blessés, les infirmiers se penchent pour donner les premiers soins. Fidèles à leur habitude, les deux peintres sont habiles à transcrire l'atmosphère pesante sans donner trop de détails sur la scène triste et morbide. Tout est gris, brun, sale, sauf les pantalons rouges des soldats blessés.

Les ambulances ont été organisées dès juillet 1870 sous l'égide de la Croix-Rouge. La société de secours aux militaires blessés est basée au Palais de l'Industrie qui sert d'hôpital avec mille deux cents lits. Les ambulances de la presse¹³² « ont été créées le 30 juillet par l'union de cinq journaux, sous la présidence d'Émile de Girardin. Le chirurgien en chef est Philippe Ricord, 70 ans, le célèbre vénéréologue ; le directeur général est M^{gr} Bäuer, prélat en vogue à la Cour et de réputation sulfureuse. Le personnel compte 250 infirmiers et 250 brancardiers très bien formés qui sont des Frères de la Doctrine chrétienne, dont la tenue religieuse n'irrite pas encore. » En principe le personnel n'est pas subordonné à l'autorité militaire, il est « protégé par la Croix-Rouge sur les véhicules et sur les lieux de soins ». Dans Paris, les bâtiments publics sont transformés en hôpital, tels le Panthéon, les Arts et Métiers, etc.

Le cycle des scènes militaires se termine par *Le bombardement du fort de la Briche*, au nord de Paris, le 26 janvier 1871. L'armistice est signé deux jours plus tard. *Le Gaulois* s'agace des silences du gouvernement, lequel ne saurait arguer plus longtemps de son ignorance en ce qui concerne la catastrophe finale... Au fort de la Briche, la berge du canal est littéralement labourée par les obus de sept batteries. Tandis que l'armistice se négocie, les bombardements s'intensifient côté prussien, la population civile est exsangue, les journalistes du *Gaulois* sont amers vis-à-vis des officiels.

Le système des fortifications autour de Paris avait été décidé par Thiers, puis réalisé par le gouvernement Guizot de 1840 à 1846¹³³. Il comprenait dix-sept forts (la Briche, Romainville, Rosny, Nogent, Vincennes, Fontenay-sous-Bois, etc.) distants de 3 km en moyenne. En vue de l'armistice, une négociation s'engage, Bismarck souhaitant, à l'article 3 du texte de l'armistice, la « remise à l'armée allemande, par l'autorité militaire française, de tous les forts formant le périmètre de la défense extérieure de Paris, ainsi que de leur matériel de guerre », tandis que l'article 5 postulait « le désarmement de l'enceinte de Paris ».

129



¹³² M. Guivarc'h, *Les ambulances civiles pendant la guerre franco-prussienne (19 juillet 1870-28 janvier 1871)*, in : *Histoire des Sciences médicales*, Tome XLI, n°4, 2007, p. 331-337.

¹³³ ASFV (Association de Sauvegarde du Fort de Villiers), *Les forts de la deuxième ceinture de Paris. Inventaire du devenir des 16 forts construits*.



Scènes de la vie quotidienne

Novembre-décembre 1870 : le siège est durablement installé, la vie quotidienne devient plus difficile. Victor Hugo donne l'ambiance de ces jours sombres et semble sur le qui-vive ; le 29 novembre, il observe : « Toute la nuit j'ai entendu le canon ». Le jour suivant, il détaille les nouvelles : « On entend le canon sur trois points autour de Paris, à l'est, à l'ouest et au sud. Il y a, en effet, une triple attaque contre le cercle que font les Prussiens autour de nous [...] », et il conclut : « les Prussiens nous ont envoyé depuis trois jours plus de 12000 obus ».

Les *Marandeurs de légumes rentrant dans Paris* marquent l'entrée dans la vie quotidienne avec ses difficultés d'approvisionnement. Suit une série de toiles où les habitants assiégés font la queue pour obtenir quelques grammes de pain ou de viande ; au fur et à mesure que le temps passe, les portions diminuent jusqu'à ce que disparaissent certaines denrées, comme le pain, la viande, etc.

En janvier 1871, les peintres sont attentifs aux bombardements. Pénurie alimentaire grave, destruction massive de quartiers, morts et blessés civils, sont les conséquences immédiates du blocus. Les Parisiens

Ci-dessus.
La queue à la porte d'une épicerie, novembre 1870.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Alfred Decaen.
 H 121 x L 225 cm, signée b. dr. : "A.DECAEN
 J.GUIAUD", titrée b. g. : "SIEGE DE PARIS 1870-71".
 Paris, musée Carnavalet.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Legs Alfred Binant, 1914.
 Photo © Giraudon/ The Bridgeman Art Library.

Ci-contre.
Maraudeurs de légumes rentrant dans Paris, octobre 1870.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud et Émile-Henri Laporte.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.



sont gelés, ils ont faim, ils se terrent dans les sous-sols. Cette séquence se déroule en continu avec six tableaux, depuis *Les habitants de la rive gauche fuyant le bombardement le 7 janvier 1871*, jusqu'au *Chantier de bois à brûler*. Victor Hugo note le froid polaire dans son journal et la pénurie dès le 16 octobre¹³⁴ : « Il n'y a plus de beurre. Il n'y a plus de fromage. Il n'y a presque plus de lait ni d'œufs ». Six jours plus tard : « Nous mangeons du cheval sous toutes les formes. J'ai vu à la devanture d'un charcutier cette annonce : Saucisson chevaleresque. », le 29 novembre : « On fait des pâtés de rats. On dit que c'est bon. Un oignon coûte un sou. Une pomme de terre coûte un sou. »

Quelques jours plus tard, le poète installe des poules dans son jardin, puis il est servi en viande provenant du Jardin des Plantes (ou du Jardin d'Acclimatation ?) : dès décembre il mange de l'ours, de l'antilope, de l'éléphant. Le 13 janvier, il remarque : « Un œuf coûte 2 fr. 75. La viande d'éléphant coûte 40 francs la livre. Un sac d'oignons 800 francs ».

À la *Quene à la porte de l'épicerie, de novembre 1870 à l'angle de la rue Réaumur et du boulevard Sébastopol*, répond le tableau d'une *boucherie municipale à l'angle de la rue Tronchet et de la rue Neuve des Mathurins de janvier 1871*. Dans les queues, la population affiche la même résignation, la même patience. En novembre, on distribue 150 grammes de viande tous les trois jours. Et, comme l'écrit le commentateur du quotidien *Le Rappel*¹³⁵ à propos du tableau : « Les queues serpentèrent aux abords des boutiques comme sous le péristyle des théâtres ; On prenait son cachet pour acheter un pain de sucre. Les pyramides de chocolat, les bastions de boîtes de sardines fondirent comme par enchantement. Les pâtes d'Italie firent prime. Le jambon passa à l'état de mythe... Mais rien n'atteignit le succès du fromage... on n'en parlait qu'avec des regards tristes et des soupirs de découragement... ». Deux semaines plus tard, la viande manque complètement. Le pain est fait d'une farine mystérieuse, il est sévèrement rationné.

Tout au long du mois de janvier 1871, les bombardements prussiens s'intensifient, le canon tonne sans arrêt, les ruines provoquées par les obus, notamment dans le sud parisien, sont objets de curiosité, les Parisiens s'y promènent, les photographes prennent des clichés des ruines et des dévastations. Guiaud et Didier peignent les réfugiés des quartiers les plus touchés, la scène baigne dans le clair-obscur d'une cave. Victor Hugo comptabilise, un rien caustique : « De mardi à dimanche, les Prussiens nous ont envoyé vingt-cinq mille projectiles. Il a fallu pour les transporter deux cent vingt wagons. Chaque coup coûte 60 francs ; total : 1 500 000 francs. Il y a eu une dizaine de tués. Chacun de nos morts coûte aux Prussiens 150 000 francs. » Et plus loin : « Les

Ci-contre.
Une cantine municipale, à La Villette, janvier 1871.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud et Alfred Decaen.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.



Ci-contre.
Une boucherie municipale, janvier 1871.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud et Jules Didier.
 Disparue.
 Siège de Paris 1870-1871.
 Collection Alfred Binant.



¹³⁴ *Choses vues*, 30 décembre : « Froid rigoureux. Depuis trois jours, je sors avec mon caban et mon capuchon. »

¹³⁵ BnF, *Le Rappel*, 7 novembre 1871.



Parisiens vont, par curiosité, voir les quartiers bombardés. On va aux bombes comme on irait au feu d'artifice. Il faut des gardes nationaux pour maintenir la foule. Les Prussiens tirent sur les hôpitaux. Ils bombardent le Val-de-Grâce. Leurs obus ont mis le feu cette nuit aux baraquements du Luxembourg pleins de soldats blessés et malades, qu'il a fallu transporter, nus et enveloppés comme on a pu..., seize rues ont déjà été atteintes par les obus. »

Les bombardements sidèrent la population. Les membres de l'Institut protestent contre celui du Jardins des Plantes que tous les

combattants, depuis sa fondation en 1623, avaient respecté¹³⁶. L'acier Krupp fait des ravages, les canons français ne peuvent rivaliser malgré les souscriptions populaires qui sont lancées pour tenter de remédier à la faiblesse de l'armement français.

Il faut souligner la cohérence du programme mis au point par Alfred Binant avec – peut-être – l'assistance de ses peintres. Les premiers tableaux mettent ainsi l'accent sur les événements politiques, puis ce sont les combats qui sont mis en avant, l'organisation de la résistance militaire avec l'enrôlement des volontaires ; suit une séquence sur les

¹³⁶ E. Hennebert, *Le Bombardement de Paris par les Prussiens en 1870-1871*, BnF Gallica, passim. Le même auteur signale un article paru dans la *Nouvelle Gazette de Prusse*, daté du 5 janvier :

« Nous avons enfin trouvé des auxiliaires : le froid, la maladie et la famine. Leur action, jointe à la pression matérielle et morale des bombes qui frappent les faubourgs, fera comprendre aux patriotes les plus enragés que la ville géante n'est pas invincible, et les rendra plus accessibles à des influences plus sages que celles d'un gouvernement d'avocats. Il s'échappe de la Babylone parisienne des symptômes qui indiquent la chute prochaine du règne de Trochu et l'approche de la catastrophe finale. Bientôt, on entendra parler des quartiers ouvriers et révolutionnaires menacés dans leur sécurité. La crise est donc prochaine... »

Page de gauche.
*Un chantier de bois à brûler,
 janvier 1871.*

Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Jules Didier.

H 120 x L 225 cm, signée b. dr. : "J.GUIAUD -
 J. DIDIER", titrée b. g. : "SIEGE DE PARIS 1870-71".
 Paris, musée Carnavalet.
 Siège de Paris 1870-1871. Legs Alfred Binant, 1914.
 Photo © Giraudon/ The Bridgeman Art Library.



Ci-contre.

*Le pensionnat des frères de Saint-
 Nicolas, rue de Vaugirard,
 8-9 janvier 1871.*

Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Jules Didier. Disparue.

Siège de Paris 1870-1871. Collection Alfred Binant.

soins apportés aux blessés. Enfin, la série se termine avec une série de toiles mettant en scène les malheurs de la population.

Ainsi la commande Binant couvre-t-elle *stricto sensu* la durée de siège. Encore aujourd'hui, cela en fait tout l'intérêt comme document historique de première main, comme témoignage visuel et reportage. Nous pouvons imaginer les peintres parcourir la ville, crayon en main, ou boîte d'aquarelle sur le dos, bien qu'aucun dessin préparatoire ne semble avoir été conservé. Nos « douze apôtres » n'étaient toutefois

À droite.

*Habitants de la rive gauche fuyant le
 bombardement, 7 janvier 1871.*

Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Émile-Henri Laporte. Disparue.

Siège de Paris 1870-1871. Collection Alfred Binant.



133

Ci-contre.

*Famille de réfugiés dans une cave pendant
 le bombardement, janvier 1871.*

Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Jules Didier. Disparue.

Siège de Paris 1870-1871. Collection Alfred Binant.



¹³⁷ Parmi ces peintres : Philippoteaux (*La défense de Chateaudun*) ; L. Du Paty (*Reconnaissance aux avant-postes*) ; Franz Adam (*Régiment d'infanterie bavaroise repoussé au pont du chemin de fer, près d'Orléans*) ; Grolleron (*Prisonniers*) ; Édouard Detaille (*Rezonville*) ; Lucien Sergent, etc.

¹³⁸ *Op. cit.*

¹³⁹ Le site <http://www.laguerrede1870enimages.fr/> page 139 cite deux albums de Grenest, *L'Armée de l'Est et l'Armée de la Loire*, dans lesquels les allemands sont bien entendu pris pour cible et montrés sous un jour de férocité gratuite.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 171 s.

¹⁴¹ Cité par Bertrand Tillier, in *La Commune de Paris, révolution sans image ? Politique et représentation dans la France républicaine, 1871-1914*, 2004. Voir aussi Jules Claretie, *Paris assiégé. Journal, 1870-1871*, Armand Colin, 1992.

pas les seuls à arpenter les rues de Paris pendant ces cinq mois de dangers et de privations¹³⁷.

L'album *L'invasion, le Siège, La Commune*¹³⁸ d'Armand Dayot, qui nous a servi de guide, contient une quantité impressionnante de caricatures sous les signatures célèbres de Gustave Doré, Daumier et Gil (pour le *Charivari*), Cham, de dessins pris sur le vif par des soldats dans les cantonnements, dans les forts, aux avant-postes, dans les maisons ruinées par les bombardements (dessins de Robida, par exemple). De nombreux volumes illustrés donnent à voir les combats les plus sérieux, les troupes à l'arrière dans les bivouacs, les zouaves en embuscade¹³⁹. Des vignettes de papier de chocolat, des protège-cahiers, portent témoignage de cette production d'images. Quelques journaux de l'époque

commencent à utiliser des « images », *Le Monde Illustré*, *L'Illustrated London News*¹⁴⁰, et font appel à des dessinateurs, des graveurs, des photographeurs. Les artistes connus, sous les drapeaux, posent pour leurs collègues : portrait de Jules Claretie peint en pied par Alfred Paris, du peintre Gustave Boulanger en uniforme de garde national par Henri Regnault, de Charles Garnier en uniforme de garde national par Bida, etc. À côté du corpus iconographique, le corpus littéraire du siège de Paris est infiniment vaste, la chronique du siège se construit jour après jour, chacun y participe à sa manière. L'héroïsation accompagne la dramatisation des représentations. Jules Claretie écrit dans son journal du siège : « la vérité est que malgré la mollesse des uns et l'exaltation des mécontents éternels, Paris [assiégé] a donné au monde un spectacle vraiment digne et vraiment grand... »¹⁴¹.

Laissons à Victor Hugo le soin de dramatiser à outrance. *L'Année terrible*¹⁴², long poème en vers, retrace mois par mois les épisodes de la guerre. Sous l'intitulé *Janvier 1871 (XIII Capitulation)*, il donne à voir des « teutons sinistres » et des « gens de guerre stupides » dont il oppose la lâcheté au courage des citoyens ; ses vers sont un long fleuve parfois tumultueux, et si les peintres de la série Binant sont plus placides, ils ne sont malgré tout pas très éloignés des grandes lignes du poème :

« Quand la vertu croissait dans les douleurs accrues,
Quand les petits enfants, bombardés dans les rues,
Ramassaient en riant obus et biscayens,
Quand pas un n'a faibli parmi les citoyens,
Quand on était là, prêts à sortir, trois cent mille,
Ce tas de gens de guerre a rendu cette ville !
Avec ton dévouement, ta fureur, ta fierté,
Et ton courage, ils ont fait de la lâcheté,
O peuple, et ce sera le frisson de l'histoire
De voir à tant de honte aboutir tant de gloire ! »

Il nous faut dire un mot de l'usage de la photographie avant de clore ce paragraphe. Car nous pouvons nous étonner qu'Alfred Binant ait fait appel à des peintres pour restituer l'histoire des cinq mois de siège. Aujourd'hui, étant donnée la facilité avec laquelle nous photographions, tout ou rien, que nous transmettons instantanément à des correspondants à distance, nous avons du mal à saisir les balbutiements des techniques. Au début des années 1870, les techniques de l'instantané étaient sinon inconnues, du moins difficiles à utiliser. Les photographes réalisaient des portraits de personnages statiques en studio, des portraits de groupe en extérieur, en pose dans des jardins. L'Album de Dayot que nous avons cité, montre de nombreux groupes de gardes nationaux, de francs-tireurs. Côté prussien, l'iconographie n'est pas en reste, avec des photographies de militaires de tous grades, de toutes armes, des canonniers servant les grosses pièces, des bataillons entiers, des officiers en buste, en pied, à cheval.

Les photographes ont travaillé dans les forts, dans les jardins des quartiers généraux, dans les rues, toujours en pose prolongée. Des vues des dévastations causées par les bombardements, avec des maisons éventrées et des rues pleines de gravats, témoignent des destructions. Quelques photographes ont laissé leur nom à ces travaux, Alphonse Liébert par exemple, qui publie un album des monuments détruits en 1872¹⁴³. Les sujets humains devaient rester immobiles, sous peine de produire un effet « bougé », car les plaques photographiques étaient lentes à s'imprégner, bien que des progrès aient été réalisés au cours des vingt années qui précédèrent la guerre de 1870 (amélioration de l'optique, amélioration de la sensibilité des plaques). C'est pourquoi

on trouve le plus souvent dans ces années-là des photographies de monuments¹⁴⁴. Ce que nous appelons aujourd'hui les instantanés étaient peu répandus, le flou était souvent la récompense d'un travail de pause insuffisant. Les appareils étaient encore lourds et peu maniables. Et puis photographe n'est pas peintre, Baudelaire avait tranché la question dès 1859 : « La photographie... il faut qu'elle rentre dans son véritable devoir qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature »¹⁴⁵.

D'où le recours au dessin, à la lithographie, à la gravure, à des peintres, pour témoigner des épisodes civils et militaires du siège de Paris.



Ci-contre.
Hôtel de ville incendié, grande façade.
Tirage positif sur papier albuminé, extrait de
Les ruines de Paris et de ses environs, 1870-1871, cent photographies par A. Liébert.
Paris, Liébert, 1871.
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie,
FRBNF36456362.

¹⁴² In : *Œuvre poétique de Victor Hugo*, Société d'Éditions Littéraires et artistiques, librairie Paul Ollendorff.

¹⁴³ Cf. <http://www.collections.chateausceaux.fr/Record.htm?Record=19112930157919301129&idlist=2> et l'album de Liébert intitulé « *Les ruines de Paris et de ses environs. 1870 - 1871. Cent photographies.* »

¹⁴⁴ Cf. *Le voyage en Égypte* de Maxime Du Camp.

¹⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, op. cit., p. 268.

Sur le plan pictural, la collection Binant ne présente pas une qualité exceptionnelle : les scènes, en particulier les scènes de grand format, sont peintes rapidement, les fonds sont plutôt « bâclés », les personnages sont schématisés. Mais les peintres n'avaient pas pour ambition de présenter leur travail au Salon de peinture ni d'être admirés pour des pièces exceptionnelles. Ils avaient une mission à remplir, celle de témoigner très vite des misères du siège, qu'ils avaient vécues auprès de leurs concitoyens. La rapidité d'exécution était de ce fait leur priorité. Venant après les épisodes sanglants de la Commune, l'exposition de la collection Binant avait peut-être comme ambition inavouée de favoriser la réconciliation ou à défaut de favoriser la communion du public par la célébration de l'héroïsme commun.

Cependant, si la rapidité d'exécution rime avec un certain relâchement de la peinture, on s'étonne des dimensions hors normes de certains tableaux de la collection, en particulier de quelques-uns des tableaux peints par Jacques Guiaud en collaboration avec Decaen ou Didier. Parmi les œuvres de ces artistes, entrées au musée Carnavalet en 1914, après le legs d'Alfred Binant de 1904, accepté par la Ville de Paris en 1905, *Le palais du corps législatif après sa dernière séance, journée du 4 septembre 1870* et *Le départ de Gambetta en ballon l'Armand Barbès*, sont à signaler pour mesurer 2,5x4 mètres. Si l'on en croit les documents disponibles, notamment le livret pour la vente de 1888, d'autres toiles exécutées par Jacques Guiaud et ses confrères pour la série, aujourd'hui disparues, avaient également ces dimensions¹⁴⁶. Elles forment un ensemble de cinq toiles, sur les vingt-six peintes par Guiaud et ses confrères. Remarquons que ce sont des toiles que nous avons classées dans la catégorie des scènes de la vie politique avec mouvements de foule. Le commanditaire a-t-il répondu à l'illusion que l'histoire se peint en grand¹⁴⁷ ? Était-ce le souhait d'Alfred Binant ou bien le choix des peintres ? Ces questions devront rester sans réponse, quoique Binant, en tant que marchand de tableaux, puisse avoir envisagé une présentation frappant les esprits de ses contemporains par son ampleur. Toutefois, la presse ne se fit pas l'écho de l'impression ressentie par les spectateurs, peut-être parce que les événements étaient encore trop frais dans les mémoires, peut-être aussi parce que ces grandes toiles relèvent de la peinture décorative. En dehors de ces très grands formats, les autres toiles de Guiaud et Decaen ou Didier sont de dimensions plus raisonnables et se répartissent dans les trois catégories de la typologie que nous avons présentée¹⁴⁸.

L'ensemble des tableaux peints par Jacques Guiaud et Jules Didier ou Alfred Decaen, et encore visibles aujourd'hui¹⁴⁹, est remarquable par son absence de grandiloquence. Nous ne percevons aucun effet théâtral,

aucune démesure ni gesticulation. L'intensité dramatique de l'événement est rendue avec sobriété. De fait, nous hésitons même à parler d'événement tant les scènes représentées sont en apparence banales par leur calme (la queue devant les magasins, le ramassage du bois), seul leur contexte est exceptionnel. Il n'y a dans ces toiles aucune intention de peinture-spectacle, ce sont la misère, le froid, etc., qui sont représentés. Le décor participe avec sobriété, il enveloppe des foules sages, comme tétanisées. Seule, dans une certaine mesure, la *Délivrance des prisonniers de Mazas* utilise un langage gestuel moins étriqué. Intensité dramatique sans excès, aucune gesticulation, absence de théâtralité, Jacques Guiaud nous paraît fidèle à sa manière, celle dont il a usé dans ses tableaux d'actualité au cours des décennies antérieures ; il ne recherche pas l'illusion. La série dans son ensemble est de la peinture qui tourne le dos à « l'œuvre d'art », elle n'est là que pour témoigner sans *décorum*, sans joliesse, sans drame, sans mort, sans blessé, sans vue du sang. Elle offre un ensemble complet, construit comme un reportage de guerre, une appréhension de la réalité prosaïque que l'on peut juger, non sans ambiguïté, à la manière de Baudelaire lorsqu'il disait : « de jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit »¹⁵⁰.

Conclusion

En quarante ans environ d'exercice de la peinture, la carrière de Jacques Guiaud a été fertile. Passer habilement d'un genre à un autre, peindre en plein air, reprendre en atelier, s'inspirer du travail de confrères, travailler en collaboration avec ces mêmes confrères, se plier à la commande des puissants, peindre pour son plaisir des paysages au gré de ses déplacements, voilà quelques-unes des activités auxquelles Guiaud s'est soumis. Il traverse l'histoire du siècle et donc les différents courants artistiques, depuis le romantisme historiciste des années 1830-1840 jusqu'à la peinture de facture classique dans ses œuvres d'actualité... , puis il quitte ensuite tout cela pour s'installer à Nice où rien ne l'attirait sur le plan professionnel, où il n'était apparemment pas introduit, et s'adonne à la peinture de plein air.

Il n'a pourtant jamais renié les qualités de son travail et celles qui lui sont propres sur lesquelles nous souhaitons conclure.

La première de ses qualités est la fidélité.

Fidélité à double titre. Guiaud fait preuve d'une extrême fidélité par rapport aux œuvres dont il s'est inspiré dans ses travaux. Ce sont

¹⁴⁶ *Op. cit.* : *Ovations à la statue de la Ville de Strasbourg ; Rentrée dans Paris des habitants de la banlieue ; Émeute du 22 janvier.*

¹⁴⁷ L'article de Pierre Série, *Faire l'histoire ou la peindre (1861-1898)*, in *Romantisme*, n°169, 2015, offre une bonne synthèse de l'évolution du concept de peinture d'histoire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Sous le second Empire, la mode est au gigantisme. J. L. Gérôme peint le *Siècle d'Auguste* sur un panneau de 8 x 10 mètres, Ingres fait de même avec *l'Apothéose d'Homère* (386 x 512 cm) ; David (*Sacre de Napoléon*), puis Gros (*Bataille d'Eylau*, 6 x 8 mètres) avaient donné l'exemple.

¹⁴⁸ Nous trouvons parmi les vingt-six toiles attribuées à Guiaud en collaboration avec ses confrères Decaen ou Didier : sept toiles de 1,2 ou 1,4 x 2,25 mètres ; six toiles de 1 x 1,5 mètres ou 1,05 x 1,75 ; six formats de 0,7 x 1 mètre s'apparentent à des tableaux de cheval.

¹⁴⁹ Au musée Carnavalet et au Musée de Sceaux où deux toiles ont été mises en dépôt.

¹⁵⁰ *Curiosités esthétiques, op. cit.*, p. 268.

les médaillons de Versailles pour lesquels il utilise en majorité les aquarelles antérieures de Bagetti et qu'il interprète fidèlement, tout en posant sa touche et sa vision de la scène représentée. Fidélité dans la restauration des panneaux de la Galerie des Cerfs à Fontainebleau pour lesquels il approfondit son travail de restaurateur en allant consulter des ouvrages spécialisés à la bibliothèque du Louvre. Fidélité aussi à ses amis et confrères. Le premier de ces confrères-amis a été son maître Léon Cogniet, que l'on a vu épisodiquement dans la correspondance, et ce jusqu'en 1872, lorsque le vieil homme propose à son ancien élève un rendez-vous afin de lui parler d'une proposition de travail d'un autre confrère. Tout deux ont alors un âge avancé et des relations confraternelles de respect mutuel. Enfin, fidélité des liens entre les membres du « réseau Taylor », liens qui perdurent tout au long de la vie des artistes concernés, chacun donnant des nouvelles de l'autre à un troisième, ainsi que le montre la correspondance. Celle-ci restitue parfaitement la convivialité qui existait entre ces hommes que le travail a soudés, que les circonstances de la vie n'ont pas éloignés. Dantan le jeune, Dauzats, Granville, Gué, Ouvrié, nous avons là une vraie confrérie avec ses solidarités.

136



En second lieu, il nous semble que la conscience professionnelle qui caractérise toute l'œuvre du peintre doit être soulignée. Guiaud est un excellent scénographe, qui soigne les détails des scènes qu'il peint, les architectures, la note de couleur qui relève l'ensemble ou qui lui donne sa tonalité. Bon témoin oculaire comme pour les « inaugurations de statues » et autres tableaux d'actualité, ou restaurateur en charge de restituer des imageries anciennes, il atténue la frontalité des scènes peintes par la qualité des ciels. Une fois encore, soulignons le travail accompli

à Versailles et à Fontainebleau, dans des genres et des formats profondément différents, mais dont les résultats révèlent l'application du peintre à rendre le détail dans sa vérité. Regardons à nouveau un instant l'entrée de Bonaparte dans Nice ou la vue de Savone. Les détails sont vrais, ils sont en partie dus à Bagetti, mais Guiaud les a peints avec infiniment de respect, la mise en place des éléments constitutifs du paysage répond à ce besoin de perfection. La peinture est soignée, les ciels sont « beurrés », les vues respectent l'orientation des paysages, le soleil se lève à l'est de Savone, les montagnes de Montenotte sont noyées dans la brume qui monte des vallées, et, pour qui a la moindre connaissance de ces montagnes de l'Apennin ligure faisant frontière avec le Piémont, il y a là une approche consciencieuse des atmosphères locales.



Ci-contre, détail de
Entrée de l'armée française à Savone
(9 avril 1796).
Huile sur toile de Jacques Guiaud,
d'après Giuseppe Pietro Bagetti.
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) /
Gérard Blot.

Ces considérations nous amènent à souligner un troisième aspect de l'œuvre de Guiaud : son amour de l'espace. Guiaud est un peintre sensible aux paysages, à l'architecture, aux ciels. Les paysages servent de toiles de fond aux scènes qu'il donne à voir, ils font partie de la scénographie des scènes historiques.

Le paysage urbain restitue l'atmosphère, par exemple, le froid des rues de Paris durant le terrible hiver 1870-1871, la misère des populations affamées, les scènes urbaines dans leur cadre architectural, les portes de ville qui vont se fermer derrière les maraudeurs de légumes, la Mairie de Paris, la Mairie de la rue Drouot. La vue du convoi funèbre de Napoléon à la place de la Concorde est tout autant la peinture d'un événement montrant la communion de tout un peuple qu'un essai pour rendre l'ampleur d'une place ouverte, connue de tous. Il a peint à cette occasion des architectures reconnaissables, des détails urbains comme la fontaine, les statues, l'obélisque, avec beaucoup de subtilité.

À gauche.
Carte murale du château
d'Amboise (détail).
Galerie des Cerfs, château de
Fontainebleau.
Photo © RMN-Grand Palais (Château de
Fontainebleau) / Gérard Blot.

À droite, en haut, détail de
Vue de la tente du fils du sultan du Maroc, prise par le maréchal Bugeaud à la bataille d'Isly le 14 août 1844 - exposée dans le jardin des Tuileries à Paris en septembre 1844.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud, 1845.
 Musée d'Histoire, châteaux de Versailles et de Trianon.
 Photo © RMN-Grand Palais
 (Château de Versailles) / Gérard Blot.

Mais, par-dessus tout, Guiaud aime les ciels qui apportent cette respiration qui fait la qualité générale de son œuvre et atténue la monotonie de ses mises en scène. Qu'il soit lumineux, léger, teinté de rose au dessus du Jardin des Tuileries, ou qu'il soit plombé, comme dans certains tableaux du siège de Paris, dans le convoi funèbre de Napoléon, qu'il soit menaçant comme à Pau, ses ciels montrent tous un goût pour l'observation des nuages, des changements de couleurs. Guiaud sait parfaitement que la couleur du ciel donne la tonalité de son œuvre et il prend plaisir à lui donner de la pâte pour créer la profondeur.

Ainsi avons-nous l'impression que l'environnement, le cadre dans lequel se déroulent les scènes peintes, contribue à l'art de la narration des histoires représentées. La sérénité que dégage son œuvre est en quelque sorte une apothéose.

Alors Guiaud peintre d'histoire ? Plutôt un peintre d'histoires qui possède l'art de raconter.

À droite, au milieu, détail de
Les ambulances de la presse à Joinville-Le-Pont, 30 novembre 1870.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud
 et Alfred Decaen.
 Paris, musée Carnavalet, dépôt au musée de Sceaux.
 Photo © Giraudon/ The Bridgeman Art Library.



À droite, en bas, détail de
Funérailles de l'Empereur Napoléon, le cortège débouche sur la place de la Concorde le 15 décembre 1840.
 Huile sur toile de Jacques Guiaud.
 Versailles, musée d'histoire de Versailles.
 Photo © Château de Versailles, France/ Giraudon/
 The Bridgeman Art Library.

Remerciements

430

Amsterdam, musée Van Gogh
Anvers, Musée royal des beaux-arts
Amiens, musée de Picardie
Sabine Cazenave, directrice des musées d'Amiens
Avignon, musée Calvet
Bordeaux, musée des beaux-arts
Bourg-en-Bresse, musée de Brou
Brest, musée des beaux-arts
Bruges, galerie Brugart
Caen, musée des beaux-arts
Magali Bourbon, régisseuse
Carcassonne, musée des beaux-arts
Chambéry, musée des beaux-arts
Chatsworth, Devonshire Collection
Charles Noble, *deputy keeper*
Chicago, Art Institute of Chicago
Compiègne, musée et domaine nationaux
Laure Chabanne
Dieppe, château-musée
Martine Gatinet
Dieppe, médiathèque Jean-Renoir
Pascal Lagadec
Épinal, musée départemental d'Art ancien et contemporain
Philippe Bata, directeur
Fontainebleau, musée national du Château
Vincent Droguet, directeur du patrimoine et des collections du Château
Marine Kisiel, conservatrice en chef, chargée des peintures
Mélanie Peraste, centre de ressources scientifiques
Harvard Art Museums/Fogg Museum
London, Wilson Centre for Photography
Monaco, archives du Palais princier
Thomas Fouilleron, directeur
Montpellier, musée Fabre
Narbonne, musée d'art et d'histoire
New Orleans auction Galleries
New York, Pierpont Morgan Library
Nice, Acadèmia Nissarda
Jean-Paul Barety, président
Denis Andreis, secrétaire général
Lucien Mari, trésorier
Nice, archives départementales des Alpes-Maritimes
Nice, bibliothèque de Cessole
Jean-Paul Potron, conservateur
Sylvaine Gayzinski, Marie-Rose Liuzzi, Bernard Bardo
Nice, BMVR, bibliothèque patrimoniale Romain-Gary
Christophe Prédal, responsable
Éva Stein
Nice, école municipale d'arts plastiques (EMAP)
Nice, éditions Gilletta Nice-Matin
Valérie Castéra, directrice
Richard Calatayud, Christophe Santana
Nice, hôtel Westminster
Olivier Grinda, directeur
Nice, musée des beaux-arts
Nice, musée Masséna
Jean-Pierre Barbero, responsable de l'établissement
Claude Valery
Orléans, musée des beaux-arts
M^{me} Matra
Paris, archives de la ville de Paris
Aurélien Vertu, Isabelle de Sousa
Paris, bibliothèque nationale de France
Paris, Centre national des arts plastiques (CNAP)
Paris, Bibliothèque - musée de la Comédie française
Paris, hôtel national des Invalides, musée de l'Armée
Reuzé, chargée de la régie des œuvres



Paris, Millon et associés

Paris, musée Carnavalet
Maité Metz, conservatrice
Camille Noé Marcoux

Paris, musée de la Vie romantique

Paris, musée d'Orsay

Paris, musée du Louvre

Paris, Petit Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris
Isabelle Collet, Claire Martin

Pau, musée national du château de Pau
Patrick Ségura

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales
Pascal Riviale, Fabrice Grandineau

Portland Art Museum

Princeton University, Firestone Library

Quimper, musée des beaux-arts

Quimper, musée départemental breton

Reims, musée des beaux-arts

Rennes, musée des beaux-arts
Guillaume Kazerouni, responsable des collections d'art ancien

Rochefort, musée Hèbre

Sceaux, musée du Domaine départemental de Sceaux

Versailles, musée national du Château de Versailles et de Trianon
Frédéric Lacaille, conservateur en chef, chargé des peintures du XIX^e siècle
Jérémy Benoît, conservateur en chef des objets d'art du XIX^e siècle

Vienne, Wien Museum
Elke Wikidal

Muriel Anssens, J.-C. Baudequin, Éric Bertino, Jean-Claude Bottin, Alain Bottaro, Gilles Bouis, Pierre-Édouard Buet, Olivier Coluccini, D. Dirou, J. D. Dubus, Caroline Durand-Ruel, famille François, Didier Gayraud, M. & Mme Gimenez-Fauvety, Michel Graniou, F. Hanoteau, Alain Isoard, Judit Kirali, Jean-Bernard Lacroix, Michel de Lorenzo, Christiane Mari, Fabrice Ospedale, Robert Signoret, Jean-Louis Tortorolo, Nicolas Vanneste, famille Vetter



Tous droits réservés

© Acadèmia Nissarda, Nice
Villa Masséna
65 rue de France
06000 Nice
contact@academia-nissarda.org

Direction artistique, réalisation, photogravure : Jean-Paul Potron

432

Cet ouvrage, en totalité ou en partie, ne peut être reproduit, stocké ou diffusé sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, photocopiée, enregistrée, sans l'autorisation écrite des auteurs et de l'éditeur.

Les œuvres ne peuvent être reproduites, stockées ou diffusées sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, photocopiée, enregistrée, sans l'autorisation écrite des propriétaires privés, des musées ou des agences propriétaires des droits.

Toute reproduction du texte n'est possible que dans le droit de courte citation, avec les références exactes et complètes de l'auteur et de l'ouvrage.

L'article 10 de la loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 exclut en revanche la reproduction, la diffusion et l'utilisation à des fins commerciales.

Le non-respect de ces règles constitue un délit de contrefaçon puni par l'article 425 du code pénal.

ISBN 978-2-919156-03-3

Dépôt légal 4^{ème} trimestre 2018

Achévé d'imprimé en novembre 2018

sur les presses de Papergraf, Padoue, Italie

