

JEAN-LÉON GÉRÔME

Désir d'Orient

(1824-1904)

Histoires et Idées des Arts
Collection dirigée par Giovanni Joppolo

Cette collection accueille des essais chronologiques, des monographies et des traités d'historiens, critiques et artistes d'hier et d'aujourd'hui. À la croisée de l'histoire et de l'esthétique, elle se propose de répondre à l'attente d'un public qui veut en savoir plus sur les multiples courants, tendances, mouvements, groupes, sensibilités et personnalités qui construisent le grand récit de l'histoire de l'art, là où les moyens et les choix expressifs adoptés se conjuguent avec les concepts et les options philosophiques qui depuis toujours nourrissent l'art en profondeur.

Dernières parutions

- Claude Stéphane PERRIN, *Cézanne. Le désir de vérité*, 2018.
Giovanni JOPPOLO, *Lucio Fontana – le spatialisme. L'aventure d'un artiste, la destinée d'un mouvement*, 2017.
Fabienne DOULS EICHER, *Poétique de la simultanéité dans les écrits de Pablo Picasso*, 2017.
Olivier DESHAYES, *Paul Delaroche, peintre du juste-milieu ? (1797-1856)*, 2016.
Peggy BONNET VERGARA, *Wifredo Lam et l'éternel féminin*, 2015.
Jean-Claude CHIROLLET, *L'interprétation photographique des arts. Histoire, technologies, esthétique*, 2013.
Jocelyne CHAPTAL, *Renaissance et Baroque, tome 1 et 2*, 2012.
Pierre BERGER et Alain LIORET, *L'Art génératif. Jouer à Dieu... un droit ? un devoir ?*, 2012.
Denis MILHAU, *Du réalisme, A propos de Courbet et Baudelaire, mais aussi de Cézanne, Kandinsky, Apollinaire, Picasso et quelques autres*, 2012.
Olivier DESHAYES, *D'Eros à Agapè ou la correspondance de Mme Deffand avec Horace Walpole*, 2011.

Olivier Deshayes

JEAN-LÉON GÉRÔME

Désir d'Orient

(1824-1904)

L'Harmattan

Du même auteur
aux éditions l'Harmattan

Paul Delaroche. Peintre du juste milieu ? (1795-1856), 2016.

*Le destin exceptionnel de M^{me} de Genlis (1746-1830)
Une éducatrice et femme de lettres en marge du pouvoir, 2014.*

*D'Éros à Agapè ou la correspondance
de M^{me} du Deffand avec Horace Walpole, 2011.*

*Le désir féminin ou l'impensable de la création.
De Fragonard à Bill Viola, 2010.*

Le corps déchu dans la peinture française du XIX^e siècle, 2004.

© L'Harmattan, 2018
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.editions-harmattan.fr>

ISBN : 978-2-343-15283-7

EAN : 9782343152837

AVERTISSEMENTS

Mon précédent livre traitait d'un artiste injustement délaissé de l'histoire de l'art – Paul Delaroche (1797-1856) – peintre des *instants suspendus* qui évoque la tragédie de l'existence et l'inexorable destin, mais en montre le moins possible¹. L'un de ses élèves, le plus doué de sa génération et probablement le plus encensé et le plus critiqué de son vivant, est l'objet du présent ouvrage. Jean-Léon Gérôme (1824-1904) a appris l'essentiel de ce qu'il sait de son maître pour lequel il professe une vive admiration. Comme lui, il est aujourd'hui relégué dans une sorte d'anonymat confidentiel.

Pourquoi Gérôme, figure tutélaire de l'*académisme triomphant*, médaillé et couvert d'honneur, enseignant à l'École des beaux-arts, exposant régulier du Salon, est-il ignoré du grand public de nos jours ? Pourquoi cet *orientaliste*, qui voyagea beaucoup dans le Moyen-Orient, prend-il si peu de place dans l'historiographie ? Zola, qui détestait ses tableaux, lui reprochait de peindre dans le seul dessein d'être reproduit par la photographie et d'en retirer au passage de substantiels profits. L'accusation est injuste, mais elle place pertinemment la question de la duplication au cœur d'une réflexion sur le rôle de cette nouvelle technologie dans le processus de création dont il sera ici question.

Il n'est pas dans mon intention de réhabiliter Gérôme². Je ne prétends pas non plus démontrer une thèse ni la vérifier, encore moins faire œuvre d'exhaustivité. Je souhaite simplement porter un autre regard sur des aspects originaux,

¹ Olivier Deshayes, *Paul Delaroche, Peintre du juste milieu ? (1797-1856)*, Paris, L'Harmattan, 2016.

² La réhabilitation débute par une première exposition en 1981 à Vesoul au musée Georges-Garret, suivie d'une autre, de plus grande envergure, en 2010-2011 à Paris au musée d'Orsay.

relatifs à *sa modernité* dans le champ pluriel de la création, à son apport fondamental au *rêve d'Orient*. Sans oublier les problèmes qu'il soulève au XIX^e siècle et qui annoncent le déclin d'une ère artistique et de ses institutions. Mais la fin de l'art académique n'était-elle pas la condition *sine qua non* du renouveau de la peinture ?

Cet essai n'est pas une biographie. J'ai évacué le plus possible cette dimension pour ne conserver que les problématiques liées à l'œuvre picturale. On se reportera utilement aux travaux de l'historien d'art américain Gerald M. Ackerman, qui demeurent la référence essentielle de la vie et de l'œuvre de l'artiste français³.

J'ai convoqué tour à tour dans cet ouvrage Parent-Duchâtelet, O. Wilde, J. Lacan, H. Zerner, H. Fragonard, P.-M. Menger, J. Breton, M. Fumaroli, C. Lévi-Strauss, Charles Blanc, F. X. Winterhalter, É. Zola, P. Larousse, Napoléon III, E. Fromentin, F.-R. de Chateaubriand, P. Loti, J. Derrida... Autant de références des temps passés ou de l'époque contemporaine qui me sont apparues comme essentielles à la compréhension d'un certain nombre de concepts formulés autour ou à partir de l'œuvre de Jean-Léon Gérôme.

Je n'ai pas jugé opportun, en revanche, de traiter de ses sculptures, qui apparaissent vers 1885. Riche et foisonnante, cette partie de sa création aurait considérablement augmenté ce livre, ce qui n'était pas souhaitable. Une contribution entièrement consacrée à sa sculpture reste donc à écrire.

Encore un mot, en guise d'avertissement : ne sont abordées ci-après que quelques dimensions majeures de tout l'œuvre peint de l'artiste : notamment son *académisme* à travers l'*orientalisme* qu'il développa de manière singulière, au

³ Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme* (1986), *Monographie révisée, Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, ACR Édition, 2000.

point de se détacher de ce mouvement aux contours flous et de créer un style très personnel, reconnaissable entre tous.

N.B. Certaines des questions qui traversent l'œuvre de Gêrôme croisent celles auxquelles son maître a été confronté. Le problème du « fini », par exemple, a déjà été traité dans le livre sur Delaroche. Plutôt que d'en faire de nouveau la synthèse, j'ai repris des passages de l'ouvrage qui lui était consacré, non sans les avoir réactualisés, voire développés. Le lecteur ne sera donc pas surpris d'en retrouver des fragments partiels.



Jean-Léon Gérôme, peintre et sculpteur.
Buste en bronze (1871) par Jean-Baptiste Carpeaux.
Entrée de l'actuel collège Gérôme
à Vesoul.

L'ACADÉMISME TRIOMPHANT

La peinture académique représente une catégorie de l'histoire de l'art en même temps qu'une perception esthétique. Elle oriente l'avis porté sur les artistes marqués de son sceau vers une dépréciation, un dédain, voire un rejet pur et simple. Le procès est toujours sans appel. Il suffit de prendre, aujourd'hui, un quelconque dictionnaire pour s'assurer du déclassement d'une peinture qui a pourtant fait les beaux-jours de la scène artistique durant le XIX^e siècle. Par une singulière fantaisie, la définition qu'en donne n'importe quel lexique est affligeante : l'académisme serait un art de purs moyens techniques, empêchant l'artiste de se dépasser. Il ne lui apprendrait que des recettes d'ateliers ne lui permettant pas d'innover. Art officiel, il gagnerait les faveurs de la seule bourgeoisie. Vision simpliste, et fausse de surcroît, qui continue d'alimenter les encyclopédies à l'intention du grand public.

Il y a fort à parier que l'écolier, l'élève ou l'étudiant ne prenne cette théorie pour une vérité. Réductrice, elle ne rend aucunement compte d'une esthétique complexe s'insérant dans un réseau composé d'institutions publiques dirigées par l'État, d'un système d'enseignement codifié, d'œuvres soumises à une hiérarchie des genres, d'un concours spécialement créé pour sélectionner les meilleurs artistes contemporains, d'une instance pour présenter les travaux les plus significatifs, d'un jeu de récompenses (symboliques et pécuniaires), d'un ensemble de galeries privées, de marchands français et étrangers, de commandes et donc de commanditaires, de possibilités de reproduction des peintures les plus populaires... Autant de composantes qui conditionnent l'art académique au point de lui conférer sa physionomie, et ne peuvent en être détachées sous peine d'en fausser la signification et la complexité.

Abandonnant sa mission pédagogique auprès d'un public profane, la critique d'art, au XIX^e siècle, fait de la remise en cause de l'académisme son cheval de bataille. Elle devient un terrain de conflits idéologiques départageant de façon tranchée l'art officiel de l'avant-garde. Cette position manichéenne ne traduit toutefois pas la réalité de la situation sous le règne de Louis-Philippe et de Napoléon III. Pour autant, la scission *fait image* dans la conscience collective et entretient l'idée d'une bonne et d'une mauvaise peintures. De même, elle maintient le sentiment qu'il existe une création censément novatrice et un art prétendument conservateur. La même remarque s'applique aux artistes dont certains sont rangés parmi les libéraux, tandis que d'autres sont classés au sein des républicains.

Jean-Léon Gérôme et ses amis sont alors considérés avant tout comme les tenants d'une tradition classique, non comme les initiateurs de perspectives artistiques nouvelles. Sans préjudice porté à leurs œuvres, cette amorce de définition est avérée et correspond à la réalité artistique et à l'esthétique qu'ils n'ont pas cessé d'enseigner à l'École des beaux-arts. Et ce n'est nullement jeter le discrédit sur Gérôme que de l'affirmer. En revanche, il convient aujourd'hui de pousser l'analyse le plus loin possible si l'on souhaite avoir une juste vision de l'artiste et du système dont il a été l'un des représentants et l'un des plus grands défenseurs.

Primauté du dessin sur la couleur : un concept classique et immuable

Le jeune Gérôme étudie le dessin à Vesoul, sa ville natale, sous la conduite de Claude-Basile Cariage (1798-1875). La pédagogie de son professeur est d'autant plus significative qu'elle ne déroge en rien à l'enseignement académique. Le dessin y est la première des approches artistiques, avant même la peinture qui ne vient que dans un second temps.

Pourquoi ce *distinguo* dès l'abord ? Parce que l'exercice de la copie, vue comme une science, représente la base du métier ; elle en est aussi la quintessence. Elle seule permet l'appréhension correcte des formes qui ne seront mises en couleurs que par la suite. Leur structure, externe et interne, passe avant toutes considérations par la maîtrise dessinée, le *coloris* étant regardé comme du remplissage. Même si ce dernier terme ne doit pas être connoté négativement, la prétention à la participation visuelle de la couleur par le spectateur est seconde. Elle est subordonnée au graphisme. *Le dessin s'arrête à l'objet, l'isole, le tient dans ses limites et l'unifie.* Bien plus, il garantit la *permanence des choses*, la révélation des relations *du tout et des parties* et la *représentation de la forme idéale*. Il satisfait tout à la fois l'œil et l'esprit – la *cosa mentale*. Il expose des principes stables alors que la couleur est changeante, comme la lumière.

D'où l'intérêt, dans la théorie classique, de fixer le motif d'abord par la ligne, assurant dès lors une constance aux objets, avant de passer aux ombres et aux couleurs, par définition en perpétuel mouvement. Dès le XVIII^e siècle, Emmanuel Kant dans sa *Critique du jugement* (1790) affirme le primat du graphisme sur la couleur :

« Dans la peinture, et même dans tous les arts plastiques, l'architecture, l'art des jardins, considérés comme beaux-arts, l'essentiel est le dessin, lequel ne s'adresse pas au goût au moyen d'une sensation agréable, mais seulement en plaisant par sa forme. Les couleurs qui enluminent le dessin ne sont que des attraits⁴ [...]. » Cette idée selon laquelle il existe une échelle de valeurs entre les deux unités persistera jusqu'au XIX^e siècle. Comme se maintiendra pendant longtemps la conception d'un dessin renvoyant à l'essence et donc à la possibilité de l'idéal, et d'une peinture se rapportant au sensuel et à l'accidentel.

⁴ E. Kant, *Critique du jugement* (1790), traduit de l'allemand par J. Barni, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 1846, p. 104.

Héritier de la doctrine du classicisme français du XVII^e siècle puis des Lumières, l'exercice de la copie sera l'alpha et l'oméga de l'apprentissage du jeune Vésulien sous la houlette de son professeur, attentif à respecter scrupuleusement les étapes de la grande tradition pédagogique. Elle consiste à appréhender le nu académique par ses différentes composantes prises les unes après les autres. Les fragments obtenus sont ensuite reliés entre eux. Étudié à partir de gravures ou de moulages en plâtre, le corps est dès lors moins une copie servile qu'une imitation créatrice⁵, issue d'éléments rassemblés et articulés entre eux, seulement après avoir été longuement étudiés séparément. Le modèle vivant n'intervient jamais à ce stade, trop précoce. La méthode classique respecte des échelons de difficultés que l'on élève progressivement. Elle n'est d'ailleurs pas remise en cause au début du XIX^e siècle. Et celui qui souhaite embrasser une carrière ne songe nullement à la contester. Il s'y plie révérencieusement, même si le chemin est toujours long et l'apprentissage souvent douloureux.

Il serait ainsi anachronique de reprocher à Gérôme de ne pas célébrer la couleur, comme le firent les impressionnistes avec le plein air. Sa formation non seulement ne l'y incitait pas, mais fondait la recherche de la forme idéale sur la parfaite maîtrise de la ligne, que le chromatisme rehaussait après coup. Tel était le principe immuable de l'enseignement. Il n'y a donc pas lieu de regretter l'absence d'une quelconque subversion de l'École des beaux-arts, dont la mission était précisément de transmettre le plus fidèlement possible cette tradition.

⁵ On peut s'étonner que la copie, dans le cadre d'un apprentissage, ne soit pas aliénée à son modèle. Contre toute attente, la pratique prouve au contraire qu'elle est, au-delà de l'exercice, un enrichissement, voire un ferment de créativité. Voir sur ce sujet *L'imitation, aliénation ou source de liberté ?* Actes des Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1985.

Avant même son arrivée à Paris, afin de suivre les cours de perspective et de géométrie aux Beaux-Arts, qu'il complète dans l'atelier de Paul Delaroche, Gérôme possède déjà un bagage artistique, à la mesure de son âge et de sa maturité. De 1840 à 1843, il copie inlassablement les dessins de son nouveau maître. Les méthodes de ce dernier ne sont pas étrangères à celles qu'il a connues à Vesoul chez Cariage, mais la complexité progressive devient un élément central de son éducation. Sa correspondance avec son père l'atteste, qui précise que les élèves de Delaroche dessinent chaque matin cinq heures d'après un moulage. Si une année⁶ passée en Italie (1843-1844) avec Delaroche ne remet pas en question l'apprentissage antérieur, elle se révèle décisive pour le jeune homme. Travaillant sous la direction de son professeur, Gérôme fait des études d'architecture, de paysages, de figures et d'animaux. Mais, surtout, il revient d'Italie avec une vision plus large de la nature, plus pittoresque, une compréhension plus fine qui complète sa formation en atelier.

Curieusement, il s'intéresse peu aux musées italiens. Le fait est singulier. Rares en effet sont les peintres qui ne copient pas les maîtres anciens – considérés comme des références absolues –, pour parfaire leur cursus et tenter de découvrir leurs secrets. On ne sait trop à quelles raisons attribuer cette attitude insolite. Ackerman, le spécialiste contemporain de Gérôme, ne dit rien sur les possibles motivations qui pourraient la justifier. S'agit-il d'une volonté d'indépendance ? Avait-il plus d'estime pour la nature que pour les œuvres d'art ? Ou, comme le suggère son biographe et ami Charles Moreau-Vauthier, « *l'art italien avec ses préoccupations d'ordonnance, d'arrangement, de rythme, de symétrie lui*

⁶ Delaroche décide de partir en Italie, accompagné de Damery, Jalabert, Eyre Crowe et Gérôme. Mais le séjour de ce dernier à Rome est écourté à la suite d'un accès de fièvre typhoïde dont il faillit mourir.

*était[-t-il] peu sympathique*⁷ » ? Gérôme, en d'autres termes, abordait-il ce voyage comme un chercheur uniquement en quête d'impressions ? Quoi qu'il en soit, cette distance demeure énigmatique de la part d'un élève qui embrasse une carrière artistique et ne profite pas, ou peu, de sa présence à Rome pour s'emparer des modèles du passé. Une autre explication, plus plausible, peut être avancée : il avait simplement appris à voir et à comprendre. Et cet argument justifierait à lui seul cette défiance à l'égard des productions de l'art et, *a contrario*, son intérêt pour toutes les scènes d'extérieur si pittoresques à ses yeux.

À son retour d'Italie en 1845, selon le souhait de son père, Gérôme entre dans l'atelier de Charles Gleyre (1806-1874) pour y préparer le prix de Rome. Il n'y reste que trois mois. Il y travaille le nu d'après modèle, mais aussi la composition. Au faite de la célébrité avec *Le Soir*, qui lui vaut un triomphe au Salon de 1843, Gleyre est un professeur qui place le dessin au centre de son enseignement. Il apprend à ses élèves⁸ à délimiter précisément les formes, à modeler délicatement les volumes, conférant ainsi aux productions plastiques une lecture claire et immédiate. Comme chez Cariage et Delaroche, Gérôme prépare chaque figure par des études de gestes ou d'expression, puis en rend la dimension sculpturale par un patient travail de demi-teintes au crayon. Si l'auteur du *Soir* n'est pas un artiste conformiste, son enseignement classique, issu de la tradition académique, est tout entier fondé sur la technique du dessin et l'agencement harmonieux des différentes parties entre elles. Même si l'on ne sait rien des relations entre Gérôme et son professeur⁹, il

⁷ Charles Moreau-Vauthier, *Gérôme peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906, p. 63.

⁸ Parmi eux se trouvent, outre Gérôme, Lepic, Hamon, Bazille, Renoir, l'Américain Whistler, les Britanniques Sysley et Leighon...

⁹ L'ascendant de Gérôme sur ses camarades d'atelier et un différend concernant une toile dont le sujet (*Phryné devant l'Aéropage*) aurait été volé

y a fort à parier que l'élève a dû profiter pleinement des conseils du maître. Selon Ackerman¹⁰, il aurait acquis, durant son bref passage dans l'atelier de Gleyre, un trait plus épuré, une simplification des formes, une palette blonde¹¹. Après avoir passé sans succès le prix de Rome en 1846, il entre de nouveau chez Delaroche où il devient son assistant, collaborant notamment au *Passage des Alpes par Charlemagne*¹², grande page d'histoire que le peintre du juste milieu avait quelque peine à terminer.

De Cariage à Gleyre en passant par Delaroche, l'apprentissage de Gérôme suit une voie on ne peut plus classique. Les très belles études qu'il laisse¹³ soulignent l'habileté de l'artiste rompu à la technique qu'il a apprise dans les différents ateliers qu'il a fréquentés. Devenu lui-même professeur, il est fidèle à cette transmission : trait ferme, contours maîtrisés, rares repentirs. Cette remarque paraît essentielle si l'on souhaite comprendre sur quels principes reposent son enseignement et sa manière d'opérer.

Nous savons par l'un de ses élèves que Gérôme prêchait un « *travail assidu et persévérant, l'étude scrupuleuse de la nature par le dessin avant tout, par la couleur, par la composition des esquisses,*

au maître par l'élève, seraient les raisons de leur brouille et de leur mutisme respectif.

¹⁰ Voir Gerald M Ackerman, *Jean-Léon Gérôme, op. cit.*, p. 24-26.

¹¹ Mais, à la différence de Gleyre, dont la peinture est marquée par la *gravité* et la *mélancolie*, Gérôme préfère la peinture de genre, nettement plus pittoresque.

¹² Le titre exact de la toile est *Charlemagne traverse les Alpes au Mont-Cenis défendu par les Lombards en 773*, huile sur toile, 4,20 x 8,01 m, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

¹³ À la fin des années 1970, la mise sur le marché de dessins de Gérôme joua un rôle majeur dans la redécouverte de l'artiste. Le musée Georges-Garret à Vesoul compte 56 dessins, parmi les plus beaux. Le musée de Nancy compte 69 feuilles, d'autres musées français en possèdent une ou deux. Des feuilles issues de carnets démembrés rejoignirent également des collections privées.

pour n'arriver au tableau qu'après l'acquisition d'un métier aussi complet, aussi parfait que possible, et qui devait toujours s'entretenir dans la conscience et la recherche de la vérité¹⁴. »

Le témoignage se poursuit selon une logique identique :

« Pour la composition, il nous recommandait de voir toujours la scène dans son ensemble et en « plan » et d'en faire le tour par l'imagination, pour voir d'où elle se présentait le mieux comme beauté, comme pittoresque et comme expression. La clarté, c'est ce qu'il exigeait d'abord, prétendant qu'un paysan, un simple, devait tout de suite comprendre¹⁵. »

Application, fidélité, constance, soin, méthode, rigueur, patience, capacité à saisir les volumes dans l'espace... les déclarations confirment que sont bannis de son enseignement le convenu, le conventionnel, le savoir pédant et toute espèce de chic. Les études, longues et laborieuses, présagent de jouissances esthétiques sans commune mesure avec une maîtrise trop complaisamment acquise, issue de recettes et de procédés. Le parcours que propose Gérôme, pour difficile qu'il soit, relève de cette *quête incessante d'un métier parfait au service de la vérité artistique*. Il ne promet rien d'autre à ses élèves que d'atteindre cet idéal que lui-même s'impose avec exigence.

Précisément, sur sa façon de travailler, nous savons quel rôle joue très exactement le dessin. Sophie Harent rappelle qu'il *« reste avant tout un exercice préparatoire, un moyen de réflexion. Il participe à chaque moment du processus créatif, qu'il permette de fixer sur le papier une idée, un visage, une image, une sensation, ou d'élaborer avec une grande rigueur un tableau complexe¹⁶. »*

¹⁴ Charles Moreau-Vauthier, *op. cit.*, p. 176-177.

¹⁵ *Idem*, p. 183-184.

¹⁶ Sophie Harent, in *Dessins de Jean-Léon Gérôme. La collection du musée des Beaux-Arts de Nancy*, catalogue d'exposition, Paris/Nancy,

Le dessin au service de la peinture

Gérôme ne dessine pas en vue de commercialiser ses esquisses ; il ne poursuit pas le beau absolu, mais ses feuilles, toujours élégantes, retiennent l'œil immédiatement. Le médium le plus utilisé est la mine de plomb. Parfois, pour des effets plus recherchés, il ajoute des rehauts de blanc et de noir dilué. La sanguine, plus marginale, est plutôt destinée aux projets décoratifs et aux compositions ambitieuses comme *Le Siècle d'Auguste*. Les dessins à la plume sont quasiment absents de sa production graphique. L'encre, au-delà des années 1850, vient souligner un mouvement de drapé, accentuer la courbe du corps ou rectifier un premier tracé jugé maladroit. Les lavis sont encore plus rares. Gérôme use souvent des hachures pour mettre en valeur les figures et détacher un personnage de la réserve du papier. Chose remarquable, on constate très peu de repentirs dans ses ébauches. Certaines feuilles révèlent une écriture rapide et nerveuse, définissant les formes sans recherche de raffinement ou de détail.

L'étude préparatoire à *L'Entrée du Christ à Jérusalem* (1897), conservée au musée Georges-Garret¹⁷ à Vesoul (fig. ci-dessous), fait partie de cette dernière catégorie¹⁸. Il s'agit d'un dessin au crayon gras prestement exécuté, permettant une mise en place sommaire, mais suffisamment précise des différents éléments qui viendront composer un ensemble structuré. La composition est simple et efficace : la diagonale du chemin emprunté par Jésus, à laquelle répond la fuyante du sommet des fortifications de Jérusalem ; la silhouette des collines environnantes en arrière-fond ; au premier plan, le Christ juché sur un âne et des traits qui semblent figurer une

Somogy/Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2009, p. 13.

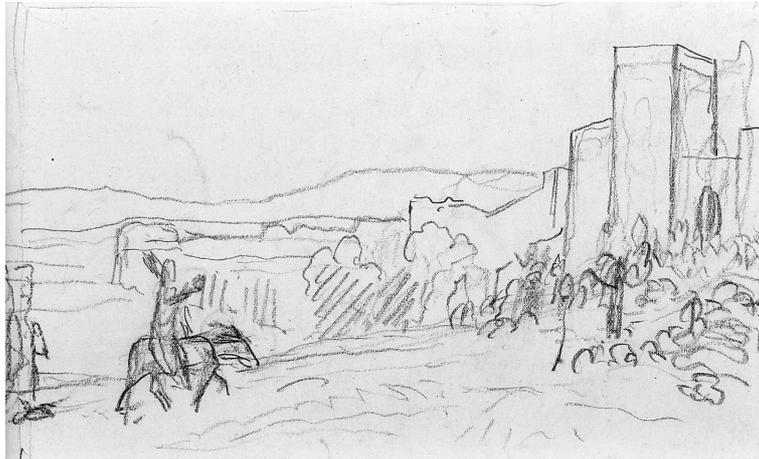
¹⁷ Georges Garret fut maire de Vesoul de 1946 à 1947. Le musée Georges-Garret expose une partie des œuvres de J.-L. Gérôme.

¹⁸ Étude pour *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, dessin au crayon, 15 x 21 cm, Vesoul, musée Georges-Garret.

végétation abondante à droite. Un groupe de personnages, peu lisibles, représentent la foule attendant au pied des murs. La ligne d'horizon, placée très haut, au niveau de la tour visible sur la droite de la composition, met le spectateur sur le même registre que la scène biblique. Le graphisme est plus insistant sur l'animal et des hachures soulignent la présence de bosquets à un niveau intermédiaire. On remarque quelques repentirs, notamment dans la partie supérieure de la tour d'entrée de la ville sainte que l'artiste a finalement rehaussée. Enfin, le trait se fait incisif sur les arrêtes des constructions et des murailles, épais et léger sur le sommet des reliefs alentours. Si l'ensemble se lit sans difficulté, aucune forme précise n'est l'objet d'une attention artistique particulière ou d'un souci esthétique. Le statut du croquis est celui d'un document de travail à usage personnel. De ce fait, il ne présente aucun attrait spécifique¹⁹. Il permet simplement à l'artiste de fixer les principaux éléments du décor dans lequel viendront se placer les futurs protagonistes.

Le musée Georges-Garret possède les différentes étapes du processus créateur de *L'Entrée du Christ à Jérusalem* : l'étude dessinée – première idée jetée sur le papier –, une esquisse peinte à l'huile – modèle non définitif –, et le tableau ultime présenté au Salon de 1897.

¹⁹ Nous aurions pu également prendre comme exemples les dessins préparatoires du *Saint Jérôme sur sa colonne* ou de *Ave Caesar, morituri te salutant* (Vesoul, musée Georges-Garret) qui sont également des documents de travail.



Étude pour *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, dessin au crayon,
15 x 21 cm, Vesoul, musée Georges-Garret
© studio Claude-Henri Bernardot.



Étude pour *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, peinture à l'huile sur toile,
38,5 x 55,5 cm, Vesoul, musée Georges-Garret
© studio Claude-Henri Bernardot.



L'Entrée du Christ à Jérusalem, 1897, peinture à l'huile sur toile,
80 x 127 cm, Vesoul, musée Georges-Garret
© studio Claude-Henri Bernardot.

Trois moments décisifs, trois évolutions montrant des ajouts et précisant certaines caractéristiques de l'œuvre en devenir. Trois temps qui scandent le cheminement du travail artistique. Le tableau achevé présente des différences avec l'esquisse : la mise en place des figures a été complétée, le fond précisé, la lumière retravaillée avec un éclairage artificiel dramatique. Cette scénographie de la lumière dans la version finale a été manifestement accentuée ; elle est caractéristique d'une dimension plus théâtrale que l'artiste a finalement conférée à son tableau.

Habituellement, Gérôme fait précéder chaque toile de plusieurs dizaines d'ébauches au crayon et d'études réalisées à l'huile, relativement petites et toujours bien « enlevées ». Celles-ci sont réutilisées pour élaborer plusieurs versions d'un même sujet. Le plus souvent, « *il dessinait avec soin toutes les figures de son tableau et ébauchait le tout rapidement, dans une journée. Ses ébauches étaient toujours des plus intéressantes ; il*

regrettait lui-même de n'avoir pu en conserver quelques-unes. Il travaillait rapidement, avec une grande sûreté, reprenant rarement²⁰. » La remarque n'est pas anodine. La fraîcheur de l'esquisse, qui plaît tant à l'heure actuelle par sa spontanéité, séduisait déjà à l'époque. Mieux, elle surpasse parfois l'œuvre définitive qui fige la franchise et pétrifie le naturel de l'étude. Le passage d'un stade à l'autre lui fait perdre en sincérité et en aisance ce qu'elle gagne en « fini ».

Dans une étude qu'il consacre en 1856 aux tableaux, études et croquis de voyage de Gérôme, Théophile Gautier révèle le problème avec délicatesse sans malmener son peintre favori. Alors que celui-ci lui laisse feuilleter son riche portefeuille, Gautier regarde un à un les dessins faits au vol du crayon. Subjugué par le brio avec lequel les traits captent la réalité, il note la rapidité d'exécution, sans apprêt, sans arrangement, sans système. Il conclut par ces termes qui corroborent ce que j'écrivais plus haut : « les moindres croquis de Gérôme sont indiqués d'un trait si ferme, si pur, si précis, si fini dans leur négligence, *qu'on se demande ce qu'un travail plus long pourrait y ajouter*²¹. » En paraphrasant Pierre Sérié, je dirais volontiers aujourd'hui que « chaque morceau est en lui-même son commencement et sa fin²² » ; en d'autres termes, qu'il se suffit à lui-même et devient par là même autoréférentiel. Enfin, Henri Focillon, dans la même veine, remarquait en 1935 : « *Un trait, une tache nous laissent deviner tout l'avenir d'une œuvre excellente, et nous la sentons terminée bien mieux que lorsqu'elle l'est en effet*²³. »

²⁰ Charles Moreau-Vauthier, *op. cit.*, p. 278.

²¹ Théophile Gautier, *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, t. III, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1856, p. 33 ; je souligne.

²² Pierre Sérié, *op. cit.*, p. 136.

²³ Henri Focillon, préface au catalogue d'exposition *Le dessin français dans les collections du XVIII^e siècle*, A. Rubinstein, R. Hoppe, G. W. Lundberg, Paris, La Gazette des Beaux-Arts, 1935, p. 17.

D'autres feuilles, détenues par le musée Georges-Garret, démontrent que le Vésulien savait réaliser des dessins d'une qualité irréprochable, sans hésitation ni repentir. D'une supériorité évidente s'affirme d'emblée une feuille représentant un moine vu de trois quarts dos²⁴ (fig. ci-dessous).



Moine (étude pour la fresque *La communion de saint Jérôme*), dessin au crayon, 24 x 18 cm, Vesoul, musée Georges-Garret
© studio Claude-Henri Bernardot.

²⁴ Étude pour *la communion de Saint Jérôme*, non signée, musée Georges-Garret, Vesoul.

Apparemment pris sur le vif, le « portrait » à la pierre noire du religieux n'est rien moins qu'impressionnant. En effet, le profil perdu de l'ecclésiastique, sa tonsure soulignée par de fines hachures régulières, le léger embonpoint amplifié par la large bure à peine suggérée sur laquelle se détache le capuchon, enfin la naissance de l'œil gauche fournissent des indices qui permettent à chaque spectateur de projeter sur le religieux autant d'expressions pouvant le caractériser. La finesse graphique du traitement, les quelques précisions apportées à différentes parties du visage ou du vêtement rappellent l'évidente filiation d'Ingres. Tout confirme que l'auteur du *Combat de coqs* avait étudié attentivement les portraits de son illustre devancier et en avait assimilé les particularités. L'étude a été réalisée pour *La communion de Saint Jérôme* (1854), grande décoration murale de peinture à l'huile de l'église Saint Séverin sur commande de la Ville de Paris en 1851²⁵.

L'étude préparatoire du portrait du frère de l'artiste, le polytechnicien Armand Gérôme (fig. ci-dessus), est tout aussi impressionnante. Mise en page, pose et maintien du modèle portant l'uniforme, bicorne à la main, cadrage, sûreté du trait relèvent d'une parfaite maîtrise plastique. Tant et si bien que la feuille, mise au carreau, est prête à être directement reportée sur la toile, sans aucune retouche. La peinture viendra confirmer a posteriori par des couleurs sobres ce graphisme déjà très accompli. Il convient de voir dans cette ébauche à la pierre noire une étude aboutie pour le *Portrait d'Armand Gérôme* (Salon de 1848), mort prématurément d'une méningite.

²⁵ *La communion de Saint Jérôme* laissera Gérôme globalement insatisfait. Toujours très critique vis-à-vis de son travail, il remarque que si « le caractère général est assez élevé et l'aspect franc », la sécheresse et une certaine dureté dans le traitement de l'ensemble sont toujours visibles. Ce défaut, Gérôme, de son propre aveu, n'a jamais pu s'en débarrasser totalement, même s'il est parvenu à l'atténuer au cours de sa longue carrière.



Étude pour le *Portrait d'Armand Gérôme*,
dessin au crayon mis au carreau, 24 x 15 cm,
Vesoul, musée Georges-Garret
© studio Claude-Henri Bernardot.

À la comparaison des dessins de Delaroche et de Gérôme, il n'est pas difficile de constater la supériorité de l'élève sur le maître. La souplesse du trait, le velouté de la touche, la ligne claire et cette façon de travailler les réserves du papier le

rapprochent d'Ingres. De plus, cette manière si particulière de poser un accent par un léger rehaut de gouache pour en souligner un détail rend ses feuilles réellement séduisantes.



Portrait de M. Leblond, dessin à la mine de plomb, rehauts d'encre de Chine et gouache blanche, 34 x 26 cm, Vesoul, musée Georges-Garret © studio Claude-Henri Bernardot.

Le portrait du capitaine Leblond²⁶ (1844) en est un exemple significatif (cf. supra). Retiré près de Vesoul après

²⁶ Le capitaine Leblond, à sa mort, laisse par testament une somme

une carrière militaire, ami d'enfance de Paul Delaroche, le capitaine Leblond serait intervenu auprès de lui pour faciliter l'entrée du jeune Gérôme dans l'atelier de l'artiste à Paris. Le modèle est vu debout, le visage de face, le corps de trois-quarts, coupé à mi-cuisse, la main droite dans la poche haute de son pantalon, la gauche prenant appui sur une canne. La pose stable montre un bourgeois résolu et sûr de lui, fixant le spectateur. Le regard, ferme et décidé, en impose. Incontestablement, le bonhomme a de la prestance et le sait. Gérôme laisse volontairement transparaitre ce qu'il y a de déplaisant chez cet homme, qui tient probablement à sa personnalité. L'artiste attire notre attention par les qualités plastiques du dessin réalisé à la mine de plomb.

Tout démontre en effet une gageure. Rendre séduisant un portrait dont le modèle ne l'est pas, par un rendu soigné du visage, laissant le reste du corps intentionnellement inachevé : suggestions graphiques des plis de la redingote, fines touches de lavis formant les ombres du vêtement, traits ici appuyés et nerveux, là effleurant la feuille, rehauts d'encre de Chine et de gouache blanche sur le col, enfin jeu subtil des réserves du papier. S'inscrivant dans un format ovale, M. Leblond est décentré sur la gauche, introduisant un astucieux déséquilibre entre les vides et les pleins dynamisant une pose sinon statique du moins conventionnelle. Précision du tracé, accents sombres ou clairs par endroits, trait agile laissant certains passages plus esquissés, tout dans ce dessin est une démonstration non seulement d'une maîtrise technique absolue, mais d'une capacité à saisir un instant unique, comme pris sur le vif. Il prouve l'art consommé de Gérôme à traduire à la fois la physionomie superficielle et les pensées profondes du notable vésulien, dans la spontanéité apparente d'un graphisme très abouti.

d'argent pour que Gérôme exécute une madone destinée à orner l'une des chapelles de l'église de l'Assomption de Chariez en Haute-Saône.

Éloigné du classicisme idéalisé de Delaroche, Gérôme introduit une franchise et un naturel que l'on ne retrouve pas dans les esquisses de son mentor. Le représentant du « juste milieu » savait interpréter en images la respectabilité de la haute bourgeoisie par un dessin soigné, sobre et d'une exécution équilibrée. Le bon goût ne se départait jamais de son travail. Là était sa principale qualité, très appréciée de ses commanditaires, là était aussi l'une de ses faiblesses. Une étude parfaite, contenue dans les strictes limites des convenances, n'a jamais donné qu'une production académique, si remarquable soit-elle. Toute la délicatesse apportée à un ouvrage n'aboutit pas nécessairement à captiver l'œil du spectateur, à enchanter ni à retenir l'attention, même superficiellement.

Gérôme, lui, a acquis une véritable *science de l'observation* qui lui permet un trait sûr, précis, libre et vif. Les touches au lavis ou à la gouache – gestes purement plastiques – sont très certainement exécutées non pas dans le feu de l'action, mais après la pose, dans le calme de l'atelier. Elles rendent les croquis expressifs, les éloignent de toute raideur et leur confèrent la fraîcheur de l'improvisation. La virtuosité, au service d'une restitution rapide, impose une image forte et pénétrante. Dépassant Delaroche, Gérôme fait siennes ses leçons et les interprète selon son tempérament. En d'autres termes, *il ose le dessin* là où son devancier restait dans les bornes de la bienséance, visuellement sobre et toujours impeccable. Gérôme, de ce point de vue, infléchit les règles qu'il a apprises pour les marquer du sceau de sa personnalité.

Le *Cours de dessin* de Bargue et Gérôme : pour une pédagogie appliquée

Afin d'accompagner les étudiants dans la découverte des grands maîtres de la peinture par l'apprentissage du dessin, Charles Bargue²⁷, assisté de Jean-Léon Gérôme, décide de publier un recueil de modèles à copier. À l'origine, cet ouvrage répond au constat d'une désastreuse exposition de travaux d'élèves organisée à Paris en 1865 par l'Union centrale des Beaux-Arts. Huit mille dessins et sculptures d'étudiants provenant de deux cent trente-neuf établissements d'enseignement publics y étaient présentés. La médiocrité de la manifestation posait la question de la réforme radicale de l'enseignement²⁸. La réplique du ministère de l'Éducation publique fut de créer une commission chargée de passer en revue les modèles disponibles. La maison Goupil, la mieux placée sur le marché de l'art, exploita la situation en proposant des images qui dépassaient de loin la qualité attendue. Elle publia, sous la direction de Bargue et avec le concours de Gérôme, la première partie d'un *Cours de dessin*²⁹ en 1868, bientôt suivit des deuxième et troisième parties en 1873.

L'ouvrage se compose de 197 planches lithographiées en feuilles mobiles, livrées sans instruction, mais dans un ordre précis. Fidèle à la tradition d'un apprentissage organisé selon un niveau de difficultés croissantes, le *Cours* soumet des copies de moulages en plâtre, puis des dessins d'après les maîtres, enfin des académies (modèles nus masculins). Les

²⁷ Charles Bargue (1826-1883) est l'un des meilleurs élèves de Gérôme. Il se distingue comme peintre par des toiles de genre anecdotique ou des ouvrages orientalistes, dans une veine assez proche de celle de son maître, quoique plus précieuse.

²⁸ Les années de réforme de l'enseignement officiel débutent en 1863 et se terminent en 1872.

²⁹ Charles Bargue et Jean-Léon Gérôme, *Cours de dessin*, édition Gerald M. Ackerman avec le concours de Graydon Parrish, Paris, ACR, 2003.

trois parties du manuel devaient insensiblement amener les étudiants à s'imprégner du « bon goût ». Allié à l'interprétation de la nature, celui-ci exprimait le beau idéal. Pendant trente ans, le livre, qui connut plusieurs tirages, fut une référence pour tous ceux qui souhaitaient parfaire leur formation artistique et technique. Le *Cours de dessin* s'inscrit dans la parfaite continuité des principes pédagogiques formulés et appliqués par Gérôme : progressivité de l'apprentissage, difficultés croissantes, dimension culturelle prégnante. L'étude du graphisme est une pratique consciencieuse, une école de patience, qui permet de corriger ses erreurs. Cette dernière dimension nous paraît importante. Le « statut de l'erreur » fait partie intégrante de cette éducation, qui met au centre du processus la « marge de progression » dont dispose l'étudiant pour atteindre la précision, la solidité et l'achevé de son travail. En outre, l'expression de soi n'a pas sa place dans cet enseignement des formes. Cette publication renforce le rôle que réservent Bargue et Gérôme à l'imitation fidèle de la nature. Liée à des canons esthétiques, leur méthode ne renvoie pas à autre chose qu'à un système de valeurs fondé sur une représentation codifiée.

Le *Cours de dessin* sert une ambition majeure dans l'histoire de l'académisme. Au-delà d'une réponse circonstanciée à une inquiétude institutionnelle, il consolide la doctrine d'un enseignement officiel, s'appuyant tout entier sur les concepts de nature, de *mimèsis* et de beau idéal. Plus que jamais, il accrédite un appareil reposant sur l'autorité, les concours et le prix de Rome – consécration suprême parmi toutes les formes de reconnaissance. Il structure aussi bien le temps des études que les esprits qu'il forme. Enfin, il est un démenti cinglant à la réforme de 1863, inspirée de Viollet-le-Duc et Mérimée mandatés par le gouvernement. Celle-ci ambitionnait d'endiguer la domination du dessin considéré comme la base de tous les arts. Après les déconvenues de l'exposition de 1865, l'État fait marche arrière. Aussi, la

publication de Bargue et Gérôme redonne-t-elle indirectement à l'enseignement académique une autorité intellectuelle dans le domaine des savoirs et de la connaissance. Enfin, elle contribue à développer une réelle *politique du dessin* visant à recouvrer sa légitimité.

Charles Blanc pour sa part édite en 1867 une *Grammaire des arts du dessin* destinée à l'éducation de la jeunesse. Complétant le *Cours* de Bargue et Gérôme, l'ouvrage confirme la primauté du graphisme sur la couleur. Mais son objectif est toutefois bien différent. La *Grammaire* propose une doctrine fondée sur une esthétique accessible au plus grand nombre. On n'y trouvera donc ni une méthode pratique ni une histoire de l'art du dessin, mais une somme théorique, un système qui pose le postulat d'un langage universel du beau – vérité supérieure et axiome essentiel de l'art. Il existe une autre différence majeure : Blanc ne considère pas la réplique scrupuleusement fidèle de la nature comme le but suprême à atteindre. Si « *l'imitation est le commencement de l'art, écrit-il, elle n'en est pas le principe*³⁰. » Autrement dit, par la nécessaire mise à distance de la reproduction, l'artiste par son style exprime ses sentiments ou ses idées. Dans ce cas, ce recul est la faculté pour le créateur d'affirmer ce qu'il est – son génie. Art d'expression avant tout, le dessin relève d'une mimésis qui saisit l'esprit des choses et cherche la beauté que font naître l'intelligence et l'imagination humaines. Bien que complémentaires, les deux publications divergent moins sur la question du beau idéal, qui va connaître des évolutions marquantes tout au long du XIX^e siècle, que sur les moyens d'y parvenir. Ainsi s'affirment-elles comme deux approches philosophiques différentes ayant apparemment un même but.

³⁰ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Paris, V^e Jules Renouard, 1867, p. 18.

« *Le marchand de couleurs sera content.* »
J.-L. Gérôme. Paroles rapportées³¹.

L'académisme ne peut que se dresser contre la tendance à l'empâtement qui gagne le monde de la peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Tentés par l'aventure de la couleur, certains élèves, au sein même de l'atelier de Gérôme, se risquent dans cette voie contraire – dans l'esprit comme dans la forme – à son enseignement. Contre toute attente, le maître ne leur en fait pas grief, même si, au fond, il condamne cette pratique opposée à l'orthodoxie. Il les met en garde sur les dangers qu'ils courent s'ils subissent l'influence de l'école impressionniste. Il n'en continue pas moins de corriger leurs travaux dans un sens conventionnel, c'est-à-dire en fonction de règles visuelles codifiées. Son atelier n'échappe pas en effet à cette nouvelle tendance expressive qui jette le trouble. On n'hésite pas à imiter Manet. Délaissant la construction des formes par l'étude de leur structure, on exagère la *manière*, on supprime les demi-teintes et l'on cerne d'un trait noir le contour des « figures ». Les touches ne sont plus l'expression d'une forme définie, mais la transcription optique d'une vibration colorée. L'effervescence règne parmi le groupe. Il n'est plus question dans les conversations que de la qualité des gris, des taches et de l'« exaspération de l'aspect ». Les discussions vont bon train quand le maître n'est pas présent. Gérôme ne peut que mesurer l'emprise de cette tendance sur ses propres étudiants, que les dissuader de suivre ce chemin, et persévérer à enseigner comme il l'a toujours fait.

Plus qu'un autre, il mesure l'atteinte portée à un système qui l'a façonné et auquel il doit tout. Mieux qu'un autre, il perçoit les bouleversements que l'usage de la pâte picturale, posée directement sur la toile, allait entraîner dans le champ esthétique. À la fin de sa vie, il est de plus en plus seul à

³¹ Charles Moreau-Vauthier, *op. cit.*, p. 183.

dénoncer ce qu'il estime être une supercherie. « Le prince de l'académisme » est devancé par une peinture qui s'affranchit des codes qu'il a défendus avec détermination. Destabilisé par l'impressionnisme, le symbolisme et l'expressionnisme, Gérôme reste toutefois fidèle au dessin tel que le concevait Ingres, soit une *formation de l'esprit et de la main*. Seule cette approche classique de l'art, que l'on aime à faire passer aujourd'hui pour intellectualisée, froide et désincarnée, est à même de décrire l'unique idéal de Gérôme. Aucune variation, aucune modification, aucun changement ne viendront fléchir une position de plus en plus rigide, au fur et à mesure que progresse une peinture audacieuse, qui fête la couleur, la lumière, le plein air et le temps présent. Telle se présente du moins l'image donnée d'un créateur intransigeant, n'hésitant pas à s'opposer à l'acquisition par le Louvre du legs Caillebotte en 1894. La vérité ne réside probablement pas dans cette image outrée. S'il combat les impressionnistes, c'est parce qu'il ne retrouve pas les qualités de construction qu'une œuvre doit posséder avant tout. Toutefois, après avoir vu celles de Manet lors de l'exposition organisée à l'École des beaux-arts en 1883, il leur reconnaît certaines propriétés. Et de concéder finalement : « *Ce n'est pas si mauvais que je le croyais*³². » Dont acte !

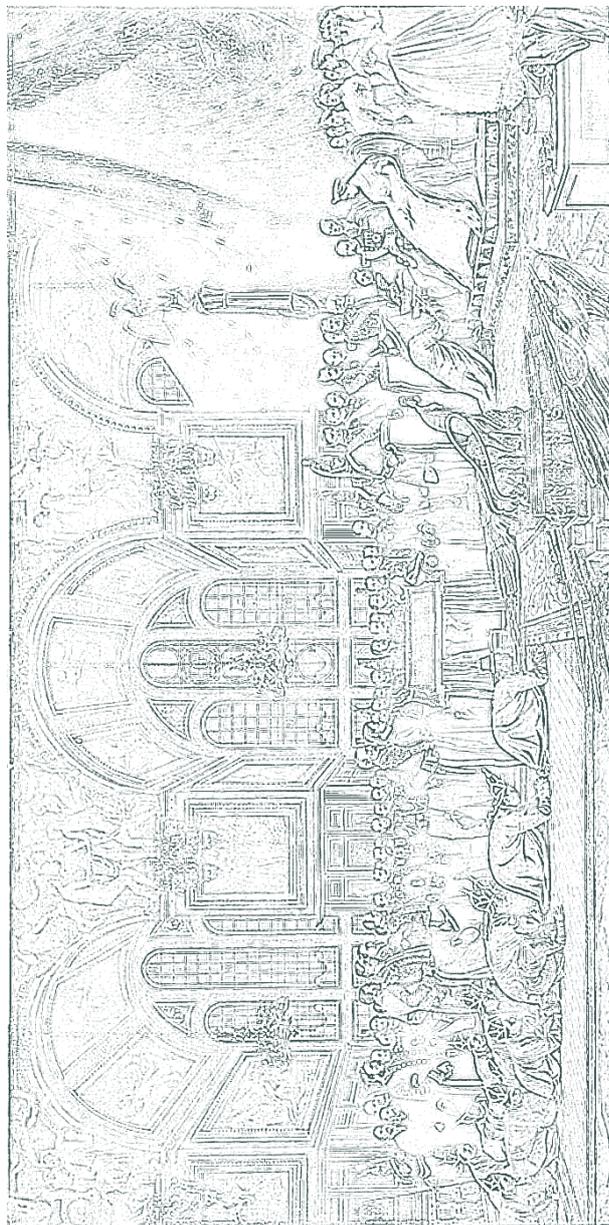
En fait, ce que redoute Gérôme, c'est la dissolution pure et simple de l'art. De manière prémonitoire, il sait que le déclin de l'académisme est inexorable. Les valeurs qu'il porte et qu'il défend comme professeur, comme représentant du système officiel, comme artiste, sont remises en question purement et simplement. Sa position semble logique si l'on tient compte du contexte artistique et idéologique du XIX^e siècle, qu'il a contribué à entretenir et à renforcer durant quarante années. Maintenir coûte que coûte des canons esthétiques qui faisaient la réputation et la gloire d'une peinture célébrée en son temps pouvait-il constituer une

³² *Idem*, p. 199.

gageure ? À cette question, deux réponses antagonistes peuvent être proposées.

Probablement, si l'on considère que ce grand créateur a manqué un rendez-vous essentiel de l'histoire de l'art, et qu'il est perçu à l'heure actuelle comme un artiste rétrograde pour s'être opposé aux tenants de cette nouvelle peinture. On appréciera au passage l'anachronisme dont ne s'embarrassent pas les détracteurs de Gérôme : en effet, les impressionnistes et les réalistes se singularisaient en leur temps comme des barbouilleurs, non comme les novateurs qu'ils sont devenus par la suite et dont on loue aujourd'hui la modernité dans la réécriture de l'histoire de l'art.

Certainement pas, si l'on admet qu'il incarne de manière légitime une orthodoxie héritée qu'il enseigne lui-même à plus de deux mille élèves, tant Français qu'étrangers, au sein d'un atelier de renom, de 1864 à 1904. Si Gérôme incarne le triomphe de l'académisme, c'est qu'il a toujours soutenu l'imitation fidèle et l'interprétation de la « belle nature ». Cette esthétique doublée d'une éthique a formé des jeunes qui cherchèrent à leur tour la pureté des formes à travers la compréhension des structures et la délicatesse du modelé. Son enseignement fut sa réponse en quelque sorte au réalisme banal et vulgaire, selon lui, que véhiculaient des doctrines, des styles et des pratiques contraires à la peinture. À la nouvelle poésie du réel, il opposait ainsi sa vision et sa profonde vocation d'artiste.



Création numérique de l'auteur à partir de
Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III et l'impératrice Eugénie, 1864,
2,6 x 1,28 m, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

QUAND L'(EXTRÊME-) ORIENT S'INVITE EN FRANCE

Audience des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau (Salon de 1865)

Choc des cultures, coexistence des civilisations, cohabitation pacifique des peuples le temps d'une cérémonie officielle, l'*Audience des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau*³³ est une mise en scène du pouvoir au-delà d'un exotisme affiché. L'Afrique du Nord, l'Égypte et le Moyen-Orient ont laissé place aux contrées lointaines de l'Asie, tel le Siam (actuelle Thaïlande). L'Extrême-Orient, qui fait rêver l'Europe, s'invite en France le 27 juin 1861 sous les lambris d'un palais impérial et déploie ses fastes, son or, ses couleurs chatoyantes, ses raffinements ornementaux et son protocole singulier. La Chine avait été l'« *une des provinces du Rococo*³⁴ » sous les pinceaux de Boucher, premier peintre de M^{me} de Pompadour, le Siam compte parmi celles de l'orientalisme sous ceux de Gérôme, bientôt convié aux réceptions données à Compiègne par l'impératrice Eugénie. L'Orient imaginaire s'efface ici au profit d'un spectacle vu dont l'artiste doit traduire toute la splendeur et qui doit magnifier le rôle des souverains. La toile est en effet une commande de la direction des Beaux-Arts du ministère d'État pour le musée historique de Versailles, passée l'année même de la venue de l'ambassade en France. Commencée deux années

³³ J.-L. Gérôme, *Réception des ambassadeurs siamois par l'Empereur Napoléon III au palais de Fontainebleau, 27 juin 1861*, 1864, huile sur toile, 129,2 x 260,5 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

³⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *L'art au XVIII^e siècle*, série I, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 244.

plus tard, elle est livrée en 1864 après son achèvement pour la somme de 20 000 francs et présentée au Salon en 1865.

Elle fait écho au *Sacre de Napoléon I^{er}* réalisé par Jacques-Louis David vers 1808 (Paris, musée du Louvre). La composition en frise, l'immensité du lieu, l'impression de déplacement de gauche à droite, le regroupement des souverains sur la droite légèrement en hauteur l'assimilent à ce modèle de la grande peinture. Il constitue un précédent iconographique illustre permettant de rendre un double hommage à Napoléon I^{er} et à David. Par là même, ce sont Napoléon III et Gérard qui s'en trouvent honorés par une filiation réelle et symbolique. Où quand l'art se met intelligemment au service de l'autorité... Le thème n'est du reste pas nouveau : art et puissance politique ont toujours entretenu des relations riches et complexes. Par cet achat, le prince stimule la création artistique, mais il entend également se mettre en scène. Le tableau se veut représentation du pouvoir par la seule force de l'image. Si l'artiste a soin d'éviter toute allusion à la monarchie des Bourbons, il en conserve en revanche le faste du décor et de la pompe.

La tradition des ambassades imposantes et majestueuses est inscrite dans l'histoire de France. Louis XIV avait reçu dans la galerie des Glaces la délégation extraordinaire du shah de Perse Tahmasp II le 19 février 1715³⁵. Cette délégation fut suivie en 1721 de la venue d'un envoyé de la Sublime Porte, Mehemet effendi³⁶, puis celle d'une mission diplomatique turque en 1742. Quant au Siam, qui apparaît comme une grande puissance d'Asie entre l'Inde et la Chine, il est accueilli par le Roi-Soleil ou son représentant une première fois en 1681, puis 1684, enfin en 1685. Par-dessus

³⁵ Louis XIV reçoit dans la galerie des Glaces de Versailles Mehemet Raza-Bey, ambassadeur extraordinaire du Shah de Perse Tabmasp II, 19 février 1715, attribué à Antoine Coypel (1661-1722), Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

³⁶ L'effendi est un dignitaire civil ou religieux dans l'Empire ottoman.

tout, les Siamois fascinent pour leur tolérance face aux autres religions et le raffinement de leur culture. En témoigne l'œuvre de Gérôme, à mi-chemin entre la peinture d'histoire d'un fait contemporain et le documentaire visuel. Si le mythe diplomatique est vif dans l'imaginaire des Français, les critiques commentent la toile et portent des jugements qui fausseront la perception de l'événement.

Prosper Mérimée (1803-1870) est de ceux-là. L'écrivain et inspecteur général des monuments historiques présente avec humour, mais non sans accent raciste, ce qu'il a vu dans le hall de Fontainebleau transformé pour l'occasion en salle d'audience. Après avoir admiré les présents des ambassadeurs, il relate la scène de façon cocasse :

« Nous avons eu mardi une assez bonne cérémonie, très semblable à celle du Bourgeois gentilhomme. C'était le plus drôle de spectacle du monde que cette vingtaine d'hommes noirs très semblables à des singes, habillés de brocart d'or et ayant des bas blancs et des souliers vernis, le sabre au côté, tous à plat ventre et rampant sur les genoux et les coudes le long de la galerie de Henri II, ayant tous le nez à la hauteur du... du dos de celui qui le précédait. [...] Après avoir remis les lettres, lorsqu'il a fallu revenir en arrière, la confusion s'est mise dans l'ambassade. C'étaient des coups de derrière contre des figures, des bouts de sabres qui entraient dans les yeux du second rang, qui éborgnait le troisième. L'aspect était celui d'une troupe de hannetons sur un tapis. [...] L'impératrice a embrassé un petit singe qu'ils avaient amené et qu'on dit d'un des ambassadeurs ; il courait à quatre pattes comme un petit rat et avait l'air très intelligent³⁷. »

Et l'homme de lettres de remarquer la variété et la beauté des étoffes tissées de fils d'or et d'argent et l'éclat des soies colorées qui force l'admiration par leur harmonie chromatique. Le « petit singe » auquel Mérimée fait allusion

³⁷ P. Mérimée, *Lettres à une inconnue*, tome II, deuxième édition, Paris, Michel Lévy Frères, 1874, Lettre CCXL, p. 162-164.

n'est autre que Pho Xai, âgé de douze ans, fils du second roi, que l'impératrice fit lever avant la fin du cérémonial et qu'elle prit dans ses bras, rompant le protocole qui avait été arrêté de longue date. Celui-ci fit du reste l'objet d'une controverse dont s'emparèrent certains journalistes. Parmi eux, Thoré-Bürger. Le chroniqueur et historien d'art établit un parallèle entre l'*Audience des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau* et *La Prière*, deux tableaux de Gérôme exposés au Salon de 1865 :

« *Le monarque représentant la France de 1864 [...] abaisse un regard terne sur une file d'étrangers couchés à plat ventre, qui serpentent vers le trône, comme les tronçons d'un reptile caparaçonné – caparaçonné – d'étoffes luisantes. Glorieuse cérémonie pour l'humanité, proclamée solidaire par des utopistes et des philosophes. [...] Toujours la prosternation, ou la prostitution, – c'est le même mot, ainsi que l'indique l'étymologie. Prostitution politique, religieuse et morale. [...] Pourquoi affectionner tout particulièrement ces images d'abjection et de servitude ? Pourquoi dégrader l'homme et la femme dans leur caractère individuel et social ? Pourquoi blesser sans cesse et de tous les côtés la raison, la conscience, la morale, l'histoire, la poésie, la nature, tous les sentiments esthétiques du vrai, du juste et du beau ?³⁸ »*

Selon une perspective similaire, un autre commentateur, dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, renchérit sur le même ton polémique :

« *La société impériale, issue des ténèbres d'un guet-apens, prenant des airs de grandeur et de majesté pour recevoir les envoyés d'un monarque oriental, tel est le spectacle qu'a été chargé de peindre l'auteur d'*Ave Caesar*. À son insu, M. Gérôme a fait la critique la plus amusante de la mascarade organisée par les gens qui ont gouverné la France pendant dix-huit ans³⁹. »*

³⁸ W. Bürger, *Salons de 1861 à 1868*, t. II, *op. cit.*, p. 173-175.

³⁹ *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 13, *op. cit.*, p. 773.

Cette interprétation orientée se heurte au principe de réalité à la fois diplomatique et politique.

Diplomatique parce que le rituel officiel avait été longuement discuté en coulisses par les deux pays. L'usage protocolaire siamois voulut que l'on se couchât à plat ventre dès la porte de la salle de réception et que l'on marchât sur les genoux et les coudes jusqu'au trône. Certes, cette étiquette répugnait à Paris, mais il convenait de ne pas froisser Rama IV, connu en Occident sous le nom de Mongkut⁴⁰ (1804-1868). De plus, ce cérémonial avait été adopté à Londres où la délégation s'était rendue précédemment. Napoléon III ne pouvait pas s'y opposer, ne serait-ce que pour s'inscrire adroitement dans un égal traitement avec la reine Victoria.

Politique aussi parce que la venue de l'ambassade siamoise devait sceller les bases d'un solide partenariat entre les deux pays, dont les intérêts commerciaux, les débouchés économiques et les stratégies géopolitiques se répartissaient équitablement.

Si, du point de vue symbolique, l'événement est une réussite – toute la presse relaiera non seulement la cérémonie elle-même, mais le séjour des diplomates en France durant quatre mois –, il fut partagé sur le plan politique et aboutira à la signature en 1863 d'un protectorat au Cambodge, préservant celui-ci de tout lien de vassalité de la part du Siam. Finalement, ces relations tant escomptées entre la France impériale et son royal partenaire, au sein desquelles devaient être ratifiés des traités de commerce, de navigation et

⁴⁰ Ce souverain a été immortalisé par les écrits d'Anna Leonowens, professeur d'anglais des enfants royaux de 1862 à 1867. Sa vie inspira l'ouvrage de Margaret Landon *Anna et le roi de Siam* (1944) duquel furent adaptés, entre autres, les célèbres *The King and I* avec Yul Brynner et Deborah Kerr (1956) et *Anna and the King* (1999) avec Jodie Foster et Chow Yun-Fat.

d'amitié, ne seront établies ni de façon ferme ni de manière constante.

Il n'est pas étonnant que la toile serve de support aux critiques contemporaines visant à discréditer le régime de Napoléon III ou dénonçant les rapports de subordination qu'instaure la France coloniale toute-puissante. Pour les opposants au gouvernement, la civilisation est gangrénée par l'ignoble amalgame de la religion, de la politique et de la morale qu'elle avilit un peu plus chaque jour. Par l'humiliation qu'elle fait subir aux peuples qu'elle prétend dominer de son écrasante supériorité, elle corrompt ses valeurs fondamentales et les substitue à d'infâmes tyrannies. Ce faisant, le vrai, le juste et le beau s'en trouvent pervertis à leur tour et ne représentent plus ce qu'ils ont toujours été : des vertus cardinales fondant l'humanisme, la culture et le progrès. Autant de principes universels, prônés par les philosophes des Lumières, aujourd'hui travestis sous l'utopie révolutionnaire dont personne n'est dupe.

Mais comment les contemporains perçoivent-ils cette ambassade exceptionnelle venue du plus lointain de l'Orient et que traduit de façon si perspicace Jean-Léon Gérôme ? Ou plus exactement comment les journalistes en rendent-ils compte auprès de leurs lecteurs ? Pour en avoir une idée, sinon précise du moins significative, il convient d'ouvrir *Le Moniteur universel* ou *Le Monde illustré*. Ce dernier hebdomadaire, orienté vers l'international et les chroniques impériales, est plutôt proche du pouvoir à ses débuts. Le périodique relate ici les habitudes des hôtes de la France qui ne manquèrent pas d'étonner. Jules Lecomte écrit en juin 1861 : « [...] on s'amuse, disons-nous, des noms bizarres que portent les vingt-neuf personnages ou individus qui forment l'ambassade siamoise ⁴¹. » Et son confrère Maxime Vauvert de renchérir dans cette même veine par une description dans

⁴¹ Jules Lecomte, in *Le Monde illustré*, n° 219, 22 juin 1861, Paris, p. 386.

laquelle les diplomates renvoient à un singulier alliage composé d'altérité, de nouveauté et d'originalité :

« Ce sont des hommes de la race malaise, bruns de couleur, avec les yeux un peu obliques, les pommettes saillantes, les lèvres un peu fortes, la supérieure garnie d'une légère moustache qui forme toute leur barbe. Leurs cheveux sont noirs et lisses. [...] Ils ont un costume de cérémonie qu'ils ne revêtent jamais que devant leur roi, et qu'ils mettront le jour où l'empereur leur donnera audience. [...] Ces gens-là sont assez étrangers à nos manières, quoique leur séjour de trois mois à bord de nos bâtiments les ait déjà formés considérablement. [...] Ils ont l'habitude de mêler à tous leurs repas du riz cuit à l'eau et presque sec. [...] Pendant la journée, ils sont étendus sur leurs matelas et nattes, avec la nonchalance qui est le fond de leur caractère. [...] La religion du pays est le bouddhisme ; ils ont de fort beaux temples, bâtis en une sorte de pâte gommée, et travaillée d'un nombre infini de moulures et de dessins bizarres⁴². »

Pour Gérôme, la difficulté est de traduire tout à la fois le lieu, la pompe de la cérémonie, le protocole de l'audience, la diversité des ambassadeurs (dans leur physionomie comme dans leur position hiérarchique) comparée à la monotonie des invités habillés en noir. Tout cela sans omettre ces détails qui accèdent la scène. Enfin, la magnificence de l'empereur et de son épouse et la suite des dames d'honneur. Mais il faut aussi faire rêver par l'éclat des soieries aux brillantes couleurs que portent les Siamois, par leurs coiffes exotiques, par la richesse des cadeaux offerts, par l'étrangeté du spectacle où tous les regards se dirigent vers la coupe présentée à Napoléon III de laquelle le souverain extrait la lettre du roi Rama IV. Il faut, enfin, qu'au-delà de l'œuvre de propagande qu'elle est manifestement, elle exprime non pas la condescendance d'une nation pour une autre, mais un premier acte diplomatique, officiellement fixé par une image qui en restitue la pompe, mais aussi le charme.

⁴² Maxime Vauvert, in *Le Monde illustré*, *op. cit.*, p. 390.

Indéniablement, le programme constitue un défi complexe : comment concilier dans un même espace la présence d'une quinzaine d'émissaires⁴³ prosternés avec une soixantaine de personnes de la cour impériale debout, sans que la situation tourne à la farce ou à l'humiliation ? Ce ne fut pas une gageure pour l'artiste qui s'acquitta de l'épineux problème avec intelligence et brio.

D'abord, en adoptant un format de dimensions moyennes, soit un peu plus de trois mètres carrés. Gérôme n'a jamais été à l'aise avec les grandes surfaces ; son talent se déploie avec adresse sur des superficies réduites.

Ensuite, en calquant sa composition sur celle du *Sacre de Napoléon I^{er}* par David, mais en l'adaptant à l'audience à laquelle il avait assisté⁴⁴ avec un sens inné de la théâtralité et de l'anecdote. Par le jeu des *regards* qui se dirigent vers le geste de Napoléon III recevant la lettre du roi de Siam ; par la présence du comte Walewski, le seul qui fixe le spectateur et l'introduit dans le tableau ; par le faste qui s'invite dans cette cérémonie : l'estrade des souverains français est surmontée d'une lourde draperie rouge galonnée d'or (qui rappelle à la fois les portraits officiels des monarques précédents⁴⁵ et les scènes de théâtres et d'opéras) ; par la mise en espace scandée par trois grandes ouvertures où prédomine le vide ; par les murs revêtus des fresques de Nicolo dell'Abate ; par la présence d'un aigle aux ailes

⁴³ La délégation siamoise comptait vingt-sept personnes dont seulement quinze sont représentées sur la toile de Gérôme.

⁴⁴ Il est représenté à l'extrême gauche du tableau en compagnie d'Ernest Meissonier et de Louis Godefroy Jadin. Le premier était célèbre pour ses peintures historiques militaires, le second pour les scènes de chasse de Napoléon III.

⁴⁵ À l'instar du *Portrait de Louis XIV en costume de sacre (1701)* par Rigaud, du *Portrait en pied de Louis XV (1710-1774)*, *roi de France* par Van Loo, de *Louis XVI, roi de France et de Navarre (1754-1793) revêtu du grand costume royal en 1779* par Callet ou de *Louis Philippe 1^{er}, roi des Français (1773-1850)* par Winterhalter.

déployées juché sur une colonne dorée ; par les cadeaux royaux répartis de part et d'autre de l'épais tapis sur lequel se prosterne la délégation ; par quelques visages d'émissaires qui, bravant le protocole, lèvent les yeux pour apercevoir le couple impérial. Gérôme mêle la justesse de motifs scrupuleusement représentés à la fantaisie de certains éléments dont il retouche l'apparence ou modifie les couleurs. Le respect et la précision s'accordent ainsi, comme dans la majorité de ses autres tableaux, à la part d'inventivité que s'octroie l'artiste. Non sans une allusion à une codification facilement décryptée à l'époque : le trône et l'aigle rattachent le souverain à l'Empire romain !

Enfin, Gérôme recourt à de très nombreux dessins et esquisses préparatoires⁴⁶ et dispose pour l'occasion des photographies qu'il a demandées à son ami Nadar⁴⁷. Ces documents sont d'un intérêt essentiel pour comprendre la manière dont Gérôme travaille. Il ne lui fallut pas moins de deux années pour réunir tous ces « matériaux » et réaliser la toile commencée dans son nouvel atelier rue de Bruxelles à Paris.

Le musée Georges-Garret à Vesoul possède une exceptionnelle série de quatorze études pour la *Réception des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau*. Toutes sont des dessins effectués à la pierre noire sur un papier écrit et ont un format sensiblement similaire⁴⁸. Il n'est pas aisé d'identifier formellement l'ensemble des diplomates dans la mesure où certains croquis correspondent à un même personnage. On

⁴⁶ Il existerait quatre-vingts études dessinées de la main de Gérôme pour ce tableau.

⁴⁷ Journaliste, dessinateur et caricaturiste, Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) est plus connu comme photographe sous le pseudonyme de Nadar.

⁴⁸ Les ambassadeurs de Siam. Quatorze Études pour la *Réception des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau*. Pierre noire. H. 23,2 cm à 32,7 cm ; L. 22,7 cm à 32,7 cm. Acquis en 1980, Vesoul, musée Georges-Garret.

reconnaît toutefois Nai Sombun, Luang-in-Manki, Premier Gardien des présents, Chaumun Waiwornath, Second ambassadeur et son fils Pho Xai. L'intégralité des documents révèle une virtuosité à capter l'instant, à saisir les postures, à transcrire les physionomies.





Nai Sombun

Luang-in-Manki



Pho Xai



Ambassadeurs de Siam,
dessins à la pierre noire, H. 23,2 à 32,7 cm, L. 22,7 à 32,7 cm,
Vesoul, musée Georges-Garret
© studio Claude-Henri Bernardot.

Privés du cadre exceptionnel que constitue la salle de Bal⁴⁹ du palais de Fontainebleau, les Siamois sont pris sur le vif en de rapides esquisses qui excluent toute mise en scène et tout théâtre. L'attention se focalise uniquement sur les qualités graphiques : la sûreté du trait, ses incisives, les hachures subtilement distribuées pour qualifier les ombres propres, la manière de traduire la souplesse des tissus, le velouté du crayon qui suggère plus qu'il ne montre ou, *a contrario*, l'insistance de la pierre noire à délimiter chaque silhouette. L'expression des corps est magnifiquement signifiée : contrainte par les contorsions d'un déplacement difficile, elle est néanmoins rendue avec une vérité confondante selon des observations d'après nature. Aussi, ces documents sont-ils à considérer comme des témoignages qui lui serviront, du moins en pensée, à élaborer la grande mise en scène picturale que sera l'*Audience des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau*. Du reste, leur comparaison avec la toile fait apparaître de nombreux et importants changements, tant et si bien que, de ces croquis préparatoires, il ne reste finalement plus grand-chose dans l'œuvre définitive. Ce qui tend à prouver qu'ils sont une approche préliminaire d'un ensemble vaste et nettement plus développé, nécessaire à la genèse de la peinture dont elle garde une trace. En tout état de cause, même si leur nature d'étude ne fait aucun doute, dans quelle mesure ces dessins ne peuvent-ils pas se définir comme des œuvres en elles-mêmes, achevées, ayant leur propre finalité ? Comment ne pas penser à leur sujet à une auto-référentialité qui les détacherait et de leur modèle et de

⁴⁹ Commencée sous le règne de François I^{er} (1515-1547) la salle fut achevée sous celui de son fils, Henri II (1547-1559). Réceptions, représentations théâtrales, concerts, bals et banquets y furent donnés. Les souverains se tiennent sur une estrade formant trône, dos à la monumentale cheminée due à Philibert Delorme (XVI^e siècle), ici masquée par l'immense tenture de velours tendue pour l'occasion. Le décor peint à fresque a été imaginé par Le Primatice (XVI^e siècle). La salle, telle qu'elle est représentée par Gérôme, a été restaurée sous Louis-Philippe vers 1835.

l'œuvre à laquelle elles ont néanmoins contribué ? Toutefois, considérer ces études de Gérôme comme des œuvres à part entière constitue un nouveau paradigme intellectuel et visuel que le XIX^e siècle ne connaît pas encore⁵⁰. Le changement des mentalités, le déplacement du goût apparaîtront avec l'avènement dans le champ esthétique du fragment, du détail, de l'ébauche, le plus souvent au détriment de l'œuvre terminée.

[...]

© Olivier Deshayes, *Jean-Léon Gérôme, Désir d'Orient (1824-1904)*, Paris, LHarmattan, 2018.

⁵⁰ P. Lenoir relate les études qu'il réalise sur le motif lors de son expédition au Moyen-Orient en 1868. Pour autant, il n'en parle jamais comme des œuvres, mais comme une abondante moisson iconographique. Voir *Le Fayoum, op. cit.*, p. 81, p. 113, p. 124-125, p. 145-146, p. 152-153, p. 193, etc.