



HAL
open science

Eugène Giraud (1806-1881), un peintre français en Espagne - 1846

Laetitia Levrat

► **To cite this version:**

Laetitia Levrat. Eugène Giraud (1806-1881), un peintre français en Espagne - 1846. Art et histoire de l'art. 2008. dumas-00385667

HAL Id: dumas-00385667

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00385667>

Submitted on 19 May 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Laetitia LEVRAT

Eugène Giraud (1806-1881)
Un peintre français en Espagne
1846

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences et humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art

Option : Art : genèse des formes, contexte, réception

Sous la direction de Mme Marianne CLERC

Année universitaire 2007-2008

Laetitia LEVRAT

Eugène Giraud (1806-1881)
Un peintre français en Espagne
1846

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences et humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art

Option : Art : genèse des formes, contexte, réception

Sous la direction de Mme Marianne CLERC

Année universitaire 2007-2008

Avertissement

L'abréviation (Cat.) renvoie au catalogue des œuvres. Toutes les œuvres évoquées dans cette étude ne sont pas dans ce catalogue. En effet, certaines illustrations étaient de qualité médiocre, d'autres inaccessibles ou secondaires.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Marianne Clerc pour son aide à distance qui m'a été très utile.

- Madame Cécile Berthoumieu, attachée de conservation du musée Goya de Castres pour m'avoir fourni de précieuses informations sur les collections du musée Goya de Castres.
- Laureen, pour ses conseils avisés en informatique.

Table des matières

AVERTISSEMENT	2
REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIÈRES	4
INTRODUCTION	6
PARTIE 1 LE VOYAGE EN ESPAGNE D’EUGÈNE GIRAUD	9
<i>Chapitre 1 – Une attraction espagnole pour les Français au XIXe siècle</i>	<i>10</i>
La découverte progressive de l’art espagnol en France	10
Les premières incursions françaises en Espagne	10
Les pillages napoléoniens	12
L’importance de la galerie espagnole de Louis-Philippe	14
Le voyage d’artistes français en Espagne	15
Peintres français en Espagne	15
Les différentes catégories de voyageurs	16
L’Espagne : porte de l’Orient	17
L’Espagne dans la littérature française du XIXe siècle	17
L’exotisme ibérique	18
La recherche de l’aventure	19
<i>Chapitre 2 – La place du voyage dans la vie d’Eugène Giraud</i>	<i>20</i>
Eugène Giraud peintre	20
Les années de formation	20
Mécènes et proches : un environnement artistique	21
Les œuvres de jeunesse	23
L’art comme ressource	23
Peintre de genre	24
Peintre d’Histoire	26
Le voyage, une évidence ?	27
L’artiste bohème	27
Explorateur des arts, explorateur du globe	27
<i>Chapitre 3 – Récits du voyage en Espagne</i>	<i>29</i>
Motifs du voyage	29
Le mariage du duc de Montpensier	29
Voir et découvrir : leitmotiv du voyage	31
Un pacte entre amis	31
L’itinéraire	32
Un premier périple mené par deux artistes vagabonds	32
Une seconde étape au sein d’une joyeuse troupe	33
Vie pratique	35
Les sources du voyage	36
Adolphe Desbarolles : <i>Deux artistes en Espagne</i>	36
Alexandre Dumas, <i>Impressions de voyages : De Paris à Cadix</i>	37
PARTIE 2 LES DESSINS HISPANIQUES	39
<i>Chapitre 4 – Des dessins dispersés géographiquement mais homogènes</i>	<i>40</i>
Les collections	40
Les dessins du musée Goya de Castres	40
Les illustrations de <i>Deux artistes en Espagne</i>	41
Les autres dessins	42
Différents dessins pour une même fin ?	43
L’instantané ou comment saisir la vie	43
Les études	44
Les dessins : terrain d’étude préfigurant les peintures	45
Les dessins préfigurant <i>Le voyage en Espagne</i>	45
Les dessins préfigurant <i>La Danse dans une posada de Grenade</i>	47
Les dessins préfigurant <i>La mort du toréador</i> ou <i>La Devisa</i>	47

Les dessins préfigurant <i>Souvenir de la Sierra Nevada</i>	48
<i>Chapitre 5 – Giraud caricaturiste</i>	49
Une œuvre orientée vers le portrait	49
Les dessins espagnols : un album de portraits ?.....	49
Les « types » espagnols	50
Quelle image le peintre donne t-il des voyageurs français ?	51
Giraud : un des principaux caricaturistes du XIXe siècle	52
La caricature au XIXe siècle.....	52
Giraud aux Salons du Louvre	53
La collection des portraits charges.....	54
Les dessins espagnols : une caricature de l’Orient ?	55
Des dessins comiques	55
Une image caricaturale des espagnols ?.....	56
Des dessins peu engagés	57
<i>Chapitre 6 – Approche du folklore espagnol</i>	58
Giraud, illusionniste	58
L’homme de théâtre	58
L’art de la narration	59
L’attention accordée aux détails	60
La danse ou le rythme d’un pays	61
Guitare et castagnettes, le son de l’Espagne mis en image	61
La danseuse.....	62
Espagne fière et tragique	63
Fêtes et drame : le double jeu de la tauromachie	63
La tauromachie de Goya	64
PARTIE 3 DE L’ESPAGNE À L’ORIENT : LES PEINTURES DE VOYAGE	66
<i>Chapitre 7 – Le cycle hispanique</i>	67
L’œuvre picturale : mémoire du voyage	67
Un cycle étendu temporellement.....	67
Des peintures réalisées en atelier. . .	69
...Après une imprégnation totale	70
Des peintures académiques	71
Dessin et couleur : des œuvres complètes	71
Vers l’idéalisations ?	72
Le romantisme oriental	73
Le romantisme émotionnel de Giraud : le tragique de la <i>Devisa</i>	73
La quête d’un ailleurs	75
<i>Chapitre 8 – L’œuvre orientale</i>	77
La suite du voyage	77
<i>Le Véloce : le voyage en Afrique</i>	77
Un voyage similaire à l’Espagne ?.....	78
Folklore espagnol et folklore oriental : les thèmes choisis	79
Espagne et Orient si proches.....	80
La barrière de la méditerranée	81
La femme comme protagoniste	82
<i>Les femmes d’Alger</i>	82
<i>L’Odalisque rouge</i>	83
<i>L’Orientale</i>	84
L’œuvre de Giraud au retour des voyages	86
CONCLUSION	88
BIBLIOGRAPHIE	90
ANNEXES	95

Introduction

Peintre, dessinateur, graveur, Eugène Giraud (1806-1881) est un artiste aux savoir-faire multiples. Après des plus grandes figures artistiques, il participe sous le Second Empire aux beaux jours des fameux Vendredis du Louvre¹. Aujourd'hui, rares sont les traces de cet artiste qui semble peu à peu avoir sombré dans l'oubli. C'est ce paradoxe entre cette notoriété passée et le peu d'informations qui nous restent sur Giraud qui a suscité notre curiosité.

L'étude qui suit n'a pas pour objectif de proposer une biographie détaillée du peintre mais plutôt de s'intéresser à un épisode précis de sa vie, à savoir le voyage en Espagne.

En 1846, Eugène Giraud, accompagné de son ami Adolphe Desbarolles (1801-1886), laisse famille et tableaux pour partir à la découverte de la Péninsule. Au cours du périple, à Madrid, les deux compagnons retrouvent l'auteur littéraire, Alexandre Dumas (1802-1870) ainsi que d'autres artistes français². Avec eux, Giraud assiste au mariage du duc de Montpensier (1824-1890), et continue un voyage riche en aventures picaresques.

Mais pourquoi étudier le séjour espagnol ? Les raisons sont multiples. Tout d'abord parce que ce voyage est initiatique. En Espagne, l'artiste rencontre une culture nouvelle, des couleurs différentes mais surtout il y découvre ou redécouvre les artistes locaux. Tout cela va lui inspirer une multitude de dessins ainsi que des peintures aux sujets pittoresques.

La seconde raison majeure qui nous amène à nous intéresser à ce sujet est tout simplement l'Espagne en elle-même, ou plus exactement, la vision que les étrangers ont de l'Espagne au XIXe siècle. En avril 1808, Napoléon Ier (1769-1821) impose son frère comme roi d'Espagne. Il croit ainsi régler les problèmes politiques internes d'une puissance jusque là alliée à la France. Mais l'Espagne entière se soulève et provoque

¹MAISON, Françoise, *Le comte de Nieuwerkerke, art et pouvoir sous Napoléon III, château de Compiègne, 6 octobre 2000-8 janvier 2001*, Paris, RMN, 2000, p. 74.

² Cf. : biographies sommaires des compagnons de voyage de Giraud en annexes 1, 2, 3, 4, 5 et 6

une guerre d'indépendance³. Cette guerre fera « manquer » au pays sa modernisation. Alors que le reste de l'Europe est en plein essor industriel, la Péninsule semble vivre dans le passé. Delacroix (1798-1863) n'écrira t-il pas après son bref séjour andalou, qu'il a retrouvé en Espagne « toute une civilisation comme elle était il y a trois cent ans⁴ » ? Ce décalage culturel confère au pays une authenticité et un pittoresque qui attirent les voyageurs. De ce fait, il est intéressant d'un point de vue ethnologique d'examiner la vision des étrangers face aux us et coutumes qui ne sont pas les leurs. C'est par l'intermédiaire de l'art que nous rendrons compte de cette distance culturelle plus ou moins importante. L'Espagne que nous allons étudier est celle vue à travers le regard parisien du peintre Eugène Giraud. En effet, que garde t-il de ce pays emprunt d'exotisme ?

Enfin, cette quête de l'exotisme est à rattacher avec l'évolution picturale du peintre qui s'inscrit dans la lignée des bouleversements artistiques qui alimentent le XIXe siècle. L'influence de l'Espagne sur les artistes français est très forte. L'impact des traditions, la lumière unique, les splendeurs artistiques du passé, en particulier du Siècle d'Or, n'ont pas échappé aux meilleurs d'entre eux, en particulier à Manet (1832-1883) qui, en 1865 va découvrir Velázquez à Madrid, le nommant « le peintre des peintres ». Nul doute que ce voyage va insuffler à Giraud de nouvelles inspirations. Mais va-t-il pour autant réellement transformer son art ?

L'étude de notre sujet repose sur deux grandes lignes. La première tente de répertorier toutes les œuvres espagnoles d'Eugène Giraud dans un catalogue. Pour cela nous nous attarderons aussi bien sur les peintures que sur les très nombreux dessins. Cette quantité importante de dessins s'explique par le fait que les croquis de Giraud devaient servir d'illustrations pour deux ouvrages narrant le séjour en Espagne : *Deux artistes en Espagne*, d'Adolphe Desbarolles et *De Paris à Cadix : impressions de voyage*, d'Alexandre Dumas. Ce catalogue permettra entre autre de comparer l'œuvre de Giraud à celles d'autres artistes peignant l'Espagne. Mais l'objet de notre travail n'est pas la simple description des œuvres espagnoles du peintre mais bien leurs interprétations. C'est pour cela que la seconde grande thématique consiste dans l'explication de ces œuvres. En effet, les travaux du peintre soulèvent de nombreuses questions. Que choisi t-il de représenter ? Comment interprète t-il le folklore espagnol ?

³ BENNASSAR, Bartolomé, *Historia de los espanoles, T.2 siglo XVIII-XX* / Trad. du catalan par Bernart Hervas, Barcelona, Critica, p. 32-39

⁴ SERULLAZ, Maurice, *Delacroix*, Paris, F. Nathan, 1981, p. 172

Quels éléments pourraient qualifier son style ? Le cycle espagnol annonce t-il la suite de ses créations ?

Pour tenter de répondre à ces interrogations nous diviserons cette étude en trois grandes parties. En premier lieu il s'agit de situer le voyage du peintre d'un point de vue historique mais également personnel. Pour cela, nous nous intéresserons aux rapports politiques et artistiques qu'entretient la France avec l'Espagne au XIXe siècle. Nous verrons également quelques aspects de la formation du peintre. En effet, pour comprendre l'œuvre de Giraud il est essentiel de s'attarder sur son apprentissage. Sa formation va-t-elle conditionner la suite de son œuvre ? Puis, pour clôturer cette partie nous parlerons plus concrètement du séjour espagnol.

Le deuxième axe de recherche a pour but d'analyser plus en détail les dessins hispaniques de l'artiste. Nous verrons quelles sont leurs particularités et en quoi ils sont un témoignage précieux sur la rencontre de deux cultures plus ou moins éloignées. Giraud s'attarde t-il sur certains clichés ou au contraire a-t-il un regard objectif sur les Espagnols ?

Quant à la dernière partie intitulée « De l'Espagne à l'Orient : les peintures du voyage », elle a comme son nom l'indique vocation de présenter les peintures que le peintre a réalisé sur l'Espagne mais également sur l'Afrique. En effet, après l'Espagne, Eugène Giraud s'embarque pour l'Afrique. Tout d'abord nous analyserons le style pictural de l'artiste qui malgré son académisme se place dans deux des grands courants artistiques du XIXe siècle : le romantisme et l'orientalisme. Bien qu'il serait prétentieux de comparer Giraud à Delacroix, son voyage en Afrique fait de lui un peintre orientaliste dans la lignée du peintre de *La mort de Sardanapale*, (1827) Pour finir nous tenterons de proposer une ouverture sur l'évolution picturale d'Eugène Giraud. Son processus de création a-t-il été modifié par les voyages ?

Partie 1

Le voyage en Espagne d'Eugène Giraud

Chapitre 1 – Une attraction espagnole pour les Français au XIXe siècle

Lorsqu'en 1846, le peintre français Eugène Giraud caresse l'idée de voyager en Espagne, avait-il déjà en tête une certaine image de ce pays voisin, ainsi que de ses productions artistiques ? Nous supposons que oui. D'autres avant lui, écrivains, artistes ou simples curieux, avaient parcouru la Péninsule ibérique, ramenant dans leurs malles les récits de leur épopée exotique. Sans doute avait-il pu également admirer dans les galeries françaises, comme la galerie espagnole de Louis-Philippe, quelques chefs d'œuvre espagnols. Il était difficile d'ignorer la culture espagnole ainsi que son art, qui, à cette époque, jouissaient d'un véritable phénomène de mode en France.

La découverte progressive de l'art espagnol en France

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, supplanté par le triomphe de la peinture italienne, l'art espagnol reste *quasiment* inconnu des Français. Il faudra attendre l'Empire pour voir apparaître les premières œuvres espagnoles dans les collections publiques françaises. L'Espagne et son art vont alors passer, en France, de l'obscurité presque totale à une place d'honneur en moins de cinquante ans. Ce véritable engouement pour les productions ibériques se reflète dans des acquisitions d'œuvres à des prix de plus en plus exorbitants, l'achat, en 1852, de *L'Immaculée conception*⁵, de Murillo (1618-1682) par le Louvre, montre clairement cet enthousiasme nouveau ; jamais auparavant, ce musée n'avait dépensé une telle somme pour un tableau.

Les premières incursions françaises en Espagne

Avant cela, les peintures médiévales, baroques ou encore du Siècle d'or espagnol ont longtemps été absentes des collections. Il faut dire que les chefs-d'œuvre, espagnols ou même d'autres pays, étaient alors conservés dans des églises, des monastères et des palais, rendant leur accès limité à une poignée de voyageurs. Cette absence de diffusion, surtout par la gravure, a pu dans un certain sens priver les peintres français de nouvelles connaissances, car, le faisant si bien remarquer Giraud et Desbarolles lors de leur voyage en Espagne, « nos artistes auraient beaucoup à

⁵ Cf. : Annexe 7

apprendre dans ces vieilles églises de la Péninsule, (...) qui renferment nombre de remarquables peintures ».⁶

Progressivement les peintres espagnols vont commencer à se faire une place, et divers écrits sur l'Espagne et ses maîtres voient le jour. L'un des premiers à remarquer la beauté des œuvres espagnoles et notamment celles de Zurbarán de Jerez (1598-1664), est l'aristocrate français Alexandre de Laborde (1773-1842). En 1806, il publie, *Un voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, illustré de neuf gravures de tableaux, ouvrage dans lequel l'art occupe une grande place. Par la suite, certains marchands vont traverser les Pyrénées dans l'objectif d'acquérir des œuvres espagnoles, ce fut le cas de l'antiquaire Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813). Il se rendit en Espagne en 1807 accompagné d'un autre français qui lui sert de guide, Frédéric Quilliet, installé en Andalousie comme expert en peinture espagnole. Auteur et marchand d'art, Quilliet dressa des catalogues et accéda ainsi aux œuvres et à leurs propriétaires. En 1816, il publia un *dictionnaire des peintres espagnols*, ce texte non illustré, comportant des anecdotes et des informations est le premier ouvrage sur le sujet en langue française.

En plus de ces quelques amateurs d'art, les Français résidant en Espagne ont joué un rôle relativement important dans le processus de diffusion des œuvres ibériques. Il semble que l'Ambassade de France à Madrid ait été souvent habitée par des collectionneurs d'art. En 1788, Jean-François Bourgoing (1748-1811) qui était l'assistant de l'ambassadeur français Montmorin-Saint-Hérem (1745-1792), publia, *Nouveaux voyages en Espagne ou tableau de l'état actuel de cette monarchie*. Ce livre devint rapidement un guide apprécié, le diplomate y avait répertorié différentes œuvres qu'il avait vu durant sa carrière, ainsi que des mentions d'artistes, nous y trouvons même quelques toiles de Goya (1746-1828). Quant à Ferdinand Guillemardet (1765-1809), qui fut ambassadeur en 1798, il alla jusqu'à commander son portrait au maître espagnol, ses contacts avec Goya devaient être étroits car il l'autorisa à utiliser la presse de l'Ambassade pour imprimer les célèbres gravures de sa série d'eaux-fortes satiriques, les *Caprices*. En 1800, l'ambassadeur ramènera en France diverses œuvres de Goya⁷. Guillemardet joua sans aucun doute un rôle important dans l'introduction de l'artiste espagnol en France, et notamment dans le cercle de Delacroix. Quant au mandat de son

⁶ DESBAROLLES, Adolphe. *Les deux artistes en Espagne*. Paris, G. Barba, 1865. « Les chapelles gardées par d'imposantes grilles de fer (...) renferment nombre de remarquables peintures (...) Toutes du moins respirent la naïveté et la fraîcheur de sentiment qui animaient le pinceau de ces maîtres. » p. 41.

⁷ *Manet-Velázquez : la manière espagnole au XIXe siècle*, Paris, musée d'Orsay, 16 septembre, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 30-33.

successeur, Lucien Bonaparte (1775-1840), il fut désastreux au niveau politique. Le frère du Premier consul qui joua un rôle décisif lors du 18 Brumaire, est tout d'abord nommé ministre de l'Intérieur, puis, en 1800, il est envoyé par son frère représenter la France en Espagne. En apprenant cette transaction, les Espagnols commencèrent peu à peu à ouvrir les yeux et à utiliser le terme de « pillage » des œuvres espagnols par la République française.

Les pillages napoléoniens

L'occupation de l'Espagne par les troupes de l'Empereur en avril 1808 ainsi que la destitution de Ferdinand VII (1784-1833) au profit de Joseph Bonaparte (1748-1844), propre frère de Napoléon, ont permis de rassembler facilement des œuvres. Ce fût donc, dans une atmosphère de désordre politique que les tableaux espagnols se répandirent plus largement en France. Les militaires, et notamment les généraux pillèrent sans scrupules les divers édifices religieux.

Entre 1808 et 1813, Napoléon Bonaparte mena une invasion militaire, dans l'objectif d'édifier un nouvel empire. À cette époque le seul grand ennemi de la France était l'Angleterre. C'est pour barrer la route au commerce anglais sur le continent que Napoléon ordonna de prendre Lisbonne. Mais quand les troupes pénétrèrent dans la capitale portugaise, la famille royale s'était déjà enfuit au Brésil. L'armée Napoléonienne s'attarda en Espagne, ce qui provoqua une crise de la monarchie. La réaction de l'armée espagnole, donna lieu à un véritable conflit militaire, elle déclara la guerre à Napoléon et envoya une délégation pour négocier avec l'Angleterre qui lui envoya des forces expéditionnaires. La volonté de Napoléon était d'apporter la liberté et l'égalité à d'autres peuples, mais, il l'imposait avec des troupes affamées et pillardes, ou en confisquant des biens ecclésiastiques⁸. Cette intrusion française en Espagne donna lieu à des pillages de tableaux et objets d'art du patrimoine ibérique ; par le biais de cet acte, des centaines d'œuvres furent trouvées et exposées au grand jour.

Dès 1808, Dominique Vivant Denon (1747-1825), le directeur du musée Napoléon, parti en Espagne chercher 20 toiles pour enrichir les collections du musée. Tous les fruits des pillages n'allaient pas dans des musées et nombreuses sont les collections privées. La plus impressionnante fut celle du maréchal Soult, (1769-1851), que nous pourrions voir comme le plus grand des pillards de l'armée napoléonienne.

⁸ GIRAULT, René, *Peuples et nations d'Europe au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1996, p.63.

Jean de Dieu de Soult connut une illustre carrière militaire. Après avoir participé à de nombreuses batailles napoléoniennes, en 1804, il fut nommé Maréchal d'Empire, et reçut le titre d'officier de la Légion d'Honneur. En Espagne, il joue un rôle relativement important. En 1810, il envahit l'Andalousie qu'il occupe entièrement à l'exception de Cadix. Il « fit transférer tout le patrimoine artistique de Séville à l'Alcazar » ; le 2 juin 1810, on compta 999 œuvres confisquées, « la forteresse contenait des œuvres inestimables, dont des cycles entiers de Zurbarán et de Murillo⁹ ». Des sélections de tableaux furent effectuées pour de nombreuses destinations : pour le projeté Musée Joséphin de Madrid, pour le musée Napoléon de Paris, ou pour certaines collections privées dont celle de Soult. Ce dernier, s'en appropriera environ 200. En plus de cela, il avait reçu en guise de récompense pour ses succès militaires quelques tableaux de la part de Joseph Bonaparte. Insatiable collectionneur, cela, ne l'empêcha pas de se procurer pour son compte personnel des dizaines d'œuvres non inventoriées, dans le simple but de décorer sa demeure de Séville ; œuvres, qu'il rapporta avec lui lorsqu'il quitta la Péninsule en 1812.

C'est dans son château de Soulberg, dans le Tarn, qu'il exposa les 180 toiles amassées lors de son passage en Espagne. Ces toiles ont servi d'inspiration à certains peintres français car nombreuses étaient celles qui appartenaient aux grands maîtres espagnols, tels, Murillo, Zurbarán, Velázquez (1599-1660) ou encore Goya. Ce peintre espagnol, comme nous l'analyserons postérieurement, semble avoir eu une certaine influence sur Giraud. Giraud a-t-il eu l'occasion d'apprécier les chefs d'œuvre de Goya, dans la demeure du maréchal Soult ?

Le Christ au jardin des oliviers (1826) de Delacroix, trouve directement sa source dans les tableaux de Zurbarán et de Murillo qu'il avait admirés dans la collection du maréchal Soult. Il écrivit à propos d'un entretien avec Paul Delaroche (1797-1856) : « Je lui parlais un jour des admirables Murillo du maréchal Soult, qu'il voulait bien me laisser admirer¹⁰ ». Cette galerie personnelle modifia positivement l'image que les Français se faisaient de l'art ibérique. La présence d'œuvres de l'école espagnole, dont certaines de grande valeur, dans les collections privées des généraux français avait initié les amateurs à la connaissance plus approfondie de la peinture espagnole. Cela a sans

⁹ *Manet-Velázquez, op.cit* p. 38.

¹⁰ *Idem* p. 46

nul doute stimulé la réalisation d'un musée espagnol, accessible à un large public et non plus seulement à une poignée de privilégiés.

L'importance de la galerie espagnole de Louis-Philippe

Cette découverte croissante de l'art espagnol va rendre inévitable l'idée de créer un musée espagnol à Paris. C'est ainsi que le 7 janvier 1838, fut ouverte au public, la galerie espagnole de Louis-Philippe, dans l'une des salles de la Colonnade au Louvre, spécialement aménagée à cet effet. Elle resta exposée jusqu'au 1^{er} janvier 1849, Louis-Philippe, ayant été détrôné par la Révolution de 1848. Comme l'explique Jeannine Baticle¹¹, Louis-Philippe était un hardent hispanophile. À plusieurs reprises, il avait voyagé en Espagne et avait épousé une cousine de Ferdinand VII ; l'évolution du goût et les nouvelles exigences d'un public mieux informé sur l'Espagne, ses mœurs et son art concrétisèrent le projet. Un projet, qui fut facilité par la situation politique instable espagnole. En effet, la succession de Ferdinand VII en 1833 fut chaotique. Son frère refusant de reconnaître la petite Isabelle II comme reine s'était placé en tête des opposants. En 1835, la Régence supprima tous les ordres religieux, ce qui facilita la circulation et le commerce d'œuvres d'art. Dans ces conditions Louis-Philippe confia au Baron Isidore Taylor (1789-1879), qui était alors commissaire royal du théâtre français, une « mission scientifique ». Les peintres Adrien Dauzats (1808-1868) et Amédée Achard (1814-1875) l'accompagnèrent. Cette expédition avait pour but l'achat de tableaux les plus représentatifs de l'École espagnole pour le compte de Louis-Philippe. Taylor et Dauzats parcoururent durant 18 mois, de novembre 1835 à avril 1837, l'Espagne mais aussi le Portugal. Le Baron Taylor qui était un artiste, un homme de lettres mais également un grand voyageur, connaissait bien la Péninsule ibérique, il préparait d'ailleurs un ouvrage intitulé, *Voyage pittoresque en Espagne*. C'est la rédaction de ce livre qui servit de prétexte officiel à la mission en cachant sa véritable finalité. Une fois acquis, les tableaux devaient être expédiés en France d'une manière sûre et discrète. La frontière des Pyrénées ayant été fermée à cause des guerres d'indépendances espagnoles ; c'est la voie maritime qui fut choisie. La France, pour protéger ses intérêts dans la Péninsule, avait installé à différents endroits des côtes méditerranéennes et atlantiques des bases navales ; ce sont ces frégates de guerre qui servirent au transport des œuvres. C'est à des marchands, des artistes et à des grands collectionneurs que

¹¹ BATICLE, Jeannine, MARINAS, Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1948*, Paris, Ministère de la culture, Editions de la réunion des musées nationaux, 1981, p.13.

Taylor et Dauzats achetèrent la majorité des tableaux. Finalement, plus de 400 toiles furent ainsi acquises pour une valeur de 1 327 000 francs. Toiles, dans lesquelles nous retrouvons une Espagne « chevaleresque et catholique »¹², avec tout le pittoresque cher aux auteurs romantiques et aux peintres de genre, comme Dauzats, Dehodencq (1822-1882) ou encore Giraud.

Le voyage d'artistes français en Espagne

Il est bien entendu clair qu'Eugène Giraud n'est pas le seul peintre à avoir tenté le voyage en Espagne. La Péninsule est à la mode au XIXe siècle, et qui dit mode, dit naturellement phénomène à caractère collectif.

Peintres français en Espagne

En effet, en marge des écrivains renommés, qui nous le verrons par la suite ont immédiatement été charmés par ce pays, d'autres, comme Eugène Giraud, ont préféré le pinceau à la plume pour nous peindre leur périple. L'Espagne offre aux artistes des champs immenses de nouvelles couleurs, de nouvelles ambiances, et de monuments, à peine explorés. Un véritable « paradis » pour les peintres. Parmi ces artistes français qui ont eu la même idée que Giraud, et qui ont plus ou moins vécu la même aventure, nous pourrions nommer, au milieu de tant d'autres : Édouard Manet, Gustave Doré (1832-1883), ou le non moins célèbre, Eugène Delacroix. Notre objectif dans ce mémoire n'est pas de faire un exposé complet sur leurs peintures, ou sur leur voyage. Il paraît néanmoins important de les mentionner. En effet, grâce à eux nous constatons que Giraud n'est pas un cas isolé, mais surtout, plus important encore, cela nous permet d'avoir des éléments de comparaisons. Ont-ils tous la même vision de l'Espagne? Leurs peintures représentent-elles les mêmes thèmes? Leurs œuvres se font-elles échos ou au contraire sont-elles opposées? Dans cette partie, nous situerons simplement et brièvement ces peintres. Nous établirons des correspondances entre les productions de ces peintres voyageurs tout au long de cette étude.

Il n'est plus nécessaire de rappeler l'attraction qu'éprouve Manet pour l'Espagne et notamment pour Velázquez, le Musée d'Orsay consacre d'ailleurs en 2002, une exposition sur l'hispanisme de Manet. Tout comme Eugène Giraud, il réalise en

¹² GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Garnier Flammarion, 1999, p. 4

peinture un torero mort¹³, et fera des représentations de danseuses espagnoles. Mais à la différence de Giraud, en 1865, il ne séjournera qu'une petite semaine en Espagne, dans la capitale. Celui qui nous semble être le plus proche de Giraud est Gustave Doré, d'ailleurs peut-être ce dernier se sera-t-il inspiré de notre peintre. C'est en 1862 que Gustave Doré part pour l'Espagne accompagné du Baron Charles Davillier (1758-1846). Le Baron écrit un récit intitulé *Le voyage en Espagne* et Doré réalise de nombreux dessins constituant un important témoignage de l'Espagne et de ses habitants, comparable au livre d'Alexandre Dumas, *De Paris à Cadix*. Quant aux œuvres orientalistes d'Eugène Delacroix, le chef de file du romantisme français, elles sont déjà renommées. En 1832, il est envoyé au Maroc, en mission diplomatique par Louis-Philippe. Ces quelques semaines auront une influence majeure sur l'œuvre de l'artiste. Jusqu'à sa mort il traitera ses compositions magistrales, d'après ses célèbres carnets. Pendant quelques jours, en marge de ce voyage initiatique, Delacroix a l'occasion de séjourner en Andalousie où il prélèvera de nombreux détails et notes.

Les différentes catégories de voyageurs

Peintres, hommes de lettres, marchands d'art..., « La clientèle française attirée par la Péninsule s'élargit et se diversifie¹⁴ ». Tous ces voyageurs ne recherchent pas les mêmes choses et ne voyagent donc pas de façon semblable. Parmi ces explorateurs, nous comptons, comme le remarque Victor Hugo (1802-1885), les voyageurs « niais et dédaigneux », qui considèrent que tout est pareil partout, les blasés, qui ne reconnaissent en Espagne ni surprise, ni dépaysement, les voyageurs moutonniers, qui se contentent de suivre bêtement les guides¹⁵; et puis ceux qui sont mobiles, les itinérants. Nous nous demanderons alors à quelle catégorie appartient le peintre Eugène Giraud ? Loin, d'être blasé, nous le qualifierons plus de voyageur romantique. Les signes ou les indices du progrès ne l'intéressent pas, au contraire. Il cherche une Espagne que nous qualifierons de « différente ». Il joue à se faire peur et force les occasions d'aventure. C'est en partie pour cette raison qu'il choisit de faire un voyage itinérant plutôt que de se fixer en un lieu et de cesser de circuler. Il veut en voir le plus possible, vivre le pays, « Giraud et moi nous l'avons vue », écrira d'ailleurs Desbarolles

¹³ Cf. : Cat. 61. *Le torero mort ou La Devisa*

¹⁴ AYMES, Jean-René, *L'Espagne romantique, témoignages de voyageurs français*, Paris, éditions, A.M. Métailié, 1983, p.9.

¹⁵ *Idem* p.9.

en parlant de l'Espagne¹⁶. Giraud va couvrir beaucoup de terrain, multipliant les étapes et aspirant à tout voir. Toujours pressé d'en découvrir plus. Comme la majorité des voyageurs du XIXe siècle, il n'a pas pour intention de réaliser un « guide touristique » ni un catalogue ou un compte rendu détaillé de ce qu'il a pu voir, cela ne l'intéresse pas, il préfère les joies de l'aventure.

L'Espagne : porte de l'Orient

Pourquoi avoir choisi l'Espagne ? En plus de l'art espagnol, la culture ibérique empreinte d'exotisme ne cesse d'attiser la curiosité des Français.

L'Espagne dans la littérature française du XIXe siècle

Effectivement, il est difficile d'ignorer l'Espagne. Les guerres qui ont ravagé le pays vont provoquer des vagues successives de réfugiés narrant leur origine et vont contribuer à attirer l'attention sur leur terre. Des nouvelles de Mérimée (1803-1870) jusqu'aux contes d'Alfred de Musset (1810-1857) en passant par les mémoires de George Sand (1804-1876), la Péninsule va bénéficier d'une place de choix dans la littérature. L'Espagne du Moyen Age et de la Renaissance offre une mine inépuisable d'épisodes héroïques ou horribles qui mettent en jeu des personnages « exotiques », tels que des arabes et des juifs¹⁷. L'Espagne est également présente dans les pièces de théâtre, *Hernani* de Victor Hugo est un exemple éloquent. Eugène Giraud, a réalisé des costumes de théâtre pour les pièces de Dumas mais également de Hugo¹⁸. Cela nous laisse supposer qu'il ne devait pas être ignorant de *Hernani* parue pour la première fois en 1830, soit une quinzaine d'années avant son voyage. Il ne faudra pas non plus négliger le rôle de la presse dans cet engouement hispanique. En effet, les périodiques consacrent de nombreuses études sur les mœurs, la littérature, la peinture et la société espagnoles. Les mariages royaux, comme celui de l'infante Louise-Fernande avec le duc de Montpensier, auquel vont assister Giraud et ses compagnons, provoquent une véritable attraction, plusieurs journaux français envoient, des historiographes, des

¹⁶ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p.2.

¹⁷ AYMES, Jean-René, *op.cit.*, p.8.

¹⁸ THORNTON, Lynne, *Les orientalistes peintres voyageurs 1828-1908*, Paris, Courbevoie ACR, 1983, p.28.

écrivains, des peintres dans le but de fixer ces glorieux événements. Six ans avant le départ d'Eugène Giraud en Espagne, la guerre civile espagnole prend fin. Ce fait d'actualité entraîne de nombreux commentaires dans la presse, engendrant une fascination encore plus grande pour ce pays.

L'exotisme ibérique

Une revue parisienne de l'époque romantique confirme le pouvoir de fascination exercé par la Péninsule. « Une jeune fille ne rêve que plaies et bosses, voyages comme Byron, Lamartine, Musset et George Sand. L'Italie, l'Espagne, Tolède, Venise, les Sierras, les lagunes, les Andalousies, les sombreros, les bandits ; elle ne parle pas d'autre chose¹⁹. » Il faut dire que l'Espagne reste une destination exotique, tant par sa position géographique et son climat que par ses us et coutumes. Longtemps considérée comme porte de l'Orient, voire de province Africaine, elle reste plus facile d'accès pour les voyageurs français que le continent africain tout en offrant un certain dépaysement. Autrefois occupée par les Maures, elle conserve des monuments et des paysages sans pareils. L'Escorial de Madrid, la cathédrale de Tolède et bien sûr l'Alhambra de Grenade ou la mosquée de Cordoue, possèdent de riches mosaïques colorées et des patios aux arabesques de marbre blanc, qui ne cessent de fasciner. Giraud et Desbarolles n'éprouvèrent-ils pas une sensation d'enchantement face à un tel spectacle ? « Nous venions enfin d'apercevoir les merveilles de l'Alhambra : c'était comme une évocation des *Mille et une nuits*²⁰. » En plus du monument arabe, nombreux sont les éléments appartenant à l'exotisme ibérique, ainsi pourrions-nous citer entre autres, la corrida de taureaux, les gitans, les déserts arides, l'oranger, l'éventail, la guitare, le cigare ou encore le bandit au tromblon. Tous ces aspects aux touches colorées, ont parfois donné une image relativement caricaturale du pays. Ainsi Giraud part avec une fausse idée du banditisme espagnol, il aurait voulu obtenir, « des aveux positifs sur la férocité du bandit espagnol ». Au contraire, il arriva qu'on répondit à leurs « interrogations curieuses par des détails sur la cruauté de quelques uns de (leurs) compatriotes (...) car l'espagnol n'est pas plus cruel qu'un autre peuple.²¹ ». Nous le voyons bien ici, il n'y a pas que l'exotisme qui a attiré Giraud dans ce voyage mais également la recherche du danger comme par exemple celui provoqué par la crainte des brigands espagnols.

¹⁹ AYMES, Jean-René, *op.cit*, p. 7

²⁰ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit*, p.127.

²¹ *Idem*, p.147.

La recherche de l'aventure

L'Espagne effraie beaucoup, donc fascine. Quelques années auparavant c'étaient les voyages en Italie qui étaient à la « mode ». Tout avait-il déjà été découvert pour que l'Espagne devienne la nouvelle destination favorite des voyageurs ? Le voyage dans la Péninsule pouvait-il lui, être encore considéré comme une aventure ? Desbarolles ne nous dit-il pas que pour voyager en Espagne il est essentiel de posséder «un bon fusil et 3 francs par jour²² » ? On se fait deux idées paradoxales du pays, l'Espagne attirante et fascinante qui provoque le ravissement et l'Espagne atroce et barbare qui suscite l'indignation. Il se trouve que le pays, à cette époque souffre d'une forte discréditation, la barbarie des mœurs, qui n'offrait à l'étranger aucun dédommagement pour les dangers et les désagréments de tous genres qu'il encoure, l'insurrection, le choléra, quant à la ville de Barcelone, elle sort d'une épidémie de peste, suivie de l'établissement d'un cordon sanitaire qui a frappé les esprits. Les conditions de transport sont exécrables : les voyages se font en général à dos de mulet ou en diligences, lorsque le voyageur y prend place c'est pour une longue souffrance. Mais plus que des drames effrayants, ces moyens de locomotion suscitent des aventures plaisantes. Desbarolles écrit à propos de cela, que l'âne et le mulet constituent un mode de transport parfaitement satisfaisant, non seulement il est économique mais il est aussi «le plus agréable et le plus pittoresque, c'est le seul qui permette d'aller partout²³ ». De plus, en général, les routes sont loin d'être sûres car souvent accidentées, mal tracées et mal fréquentées. Quant aux auberges, il faut croire qu'elles entretiennent cette sensation d'aventure. C'est toujours une véritable surprise que d'entrer dans l'une d'elles, on ne sait jamais à quoi s'attendre ; aussi bien au niveau de la nourriture, qui est souvent constituée de cuisine lourde que de leurs propriétaires, parfois hostiles. C'est cette aventure que recherchent les artistes. Alors que beaucoup d'autres voyageurs cherchent à éviter prudemment les zones dangereuses telles que les montagnes, Giraud et ses compagnons, vont, eux, se lancer volontairement dans l'escalade périlleuse et aride de la Sierra Nevada andalouse, comme si les accidents de diligences et les attaques de bandits ne suffisaient pas dans cette recherche de sensations fortes. Ce sont la peur, les épreuves physiques, les tracasseries policières, qui véritablement semblent exciter les voyageurs dans leur séjour en Espagne, à la découverte d'un ailleurs. Ils éprouvent un mélange de curiosité et de crainte, dans l'attente d'un grand frisson.

²² DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p.256

²³ *Idem*, p.78

Chapitre 2 – La place du voyage dans la vie d’Eugène Giraud

Il serait impossible de continuer ce mémoire sans situer un peu plus précisément ce peintre curieux et aventureux. Pour comprendre son désir de voyage, il est essentiel de s’attarder sur quelques points. En effet, qui est Eugène Giraud, quelle formation a-t-il suivie, avec qui ? Était-il prédisposé à voyager ? Ce sont ces questions que nous tenterons d’élucider dans ce chapitre.

Eugène Giraud peintre

« Giraud n'est pas un peintre, c'est la peinture. » Ainsi est décrit Eugène Giraud dans le livre de *Paris à Cadix, impressions de voyage*, d’Alexandre Dumas²⁴. Le personnage est planté. Côtéant les plus grands et bénéficiant de l’estime de nombre de ses pairs, Giraud sut rapidement se faire une place dans le monde des arts. Artiste reconnu de son temps, il est regrettable qu’aujourd’hui il soit tombé dans l’oubli²⁵.

Les années de formation

Pierre-François-Eugène Giraud est né le 9 avril 1806 à Paris, de parents modestes. Son père, officier d’infanterie, espère pour lui une bourse dans un lycée, dans le but que son fils jouisse d’une bonne éducation. Par un heureux concours de circonstance, il rencontre l’Impératrice Marie-Louise d’Autriche (1791-1847), qui, charmée par la personnalité de l’enfant, lui offre la possibilité de suivre des études dans un lycée. C’est ainsi que jusqu’à l’âge de quatorze ans Giraud étudie loin de sa famille au lycée d’Orléans. Déjà à cette époque, il laisse présager un avenir artistique, il dessine sans cesse, couvrant ses cahiers, croquant ses camarades mais aussi ses maîtres²⁶.

Lorsqu’il revient dans sa famille, aux bien maigres ressources, son père hésite un long moment avant de l’encourager dans une carrière instable que celle d’artiste. Il se laisse néanmoins convaincre par les désirs ardents de son fils. C’est ainsi qu’il l’envoie étudier dans l’atelier de Louis Hersent (1777-1860), peintre d’histoire et portraitiste fort en vogue. Ancien élève de David (1748-1825), Hersent a obtenu deux grandes médailles aux expositions de 1806 et 1819 ainsi que le deuxième grand prix de peinture

²⁴ DUMAS, Alexandre, *De Paris à Cadix : impressions de voyage*, Paris, Somogy, 2001 p.57

²⁵ Cf. : Annexe 8: photographie du peintre

²⁶ Princesse Mathilde, *Eugène Giraud*, Paris, Quantin, 1884, p.9

en 1897²⁷. Hersent voit passer dans son atelier divers artistes dont, Charles Gleyre (1806-1874). C'est là que Giraud apprend à dessiner.

Par la suite, il fréquente un autre atelier, celui de Joseph-Théodore Richomme (1785-1849), grand graveur français qui étudia à Rome, après avoir remporté le prix pour la gravure. Puis Giraud rentre à l'école des Beaux-arts vers la fin de l'année 1821. L'état de graveur, qui à cette époque où les revues de tous genres fleurissent et nécessitent des illustrations, est considéré comme offrant moins d'incertitudes et donnant des résultats plus rapides et plus assurés que la peinture. C'est cette sécurité qui sans nul doute oriente Eugène Giraud vers la spécialité de graveur, bien qu'il manifeste déjà une disposition certaine pour cet art. D'une personnalité travailleuse et mettant du plaisir à vouloir bien faire, il est vite récompensé. Le temps et l'attention qu'il consacre à ses études le conduisent, en 1826 à gagner le grand prix de Rome au concours de la gravure²⁸

Les lauréats de la gravure n'étant pas obligés de se rendre en Italie pour étudier, de plus, le temps d'étude se limite à un an contre cinq pour les lauréats de peinture, Giraud préfère rester chez lui pour s'occuper de son entourage et notamment de son père âgé.

Mécènes et proches : un environnement artistique

Se sentant indispensable aux siens, très tôt il décide d'apporter une aide financière à sa famille, il se préoccupe également de l'éducation de son frère cadet, Charles (1819-1892). Plus tard, à une date que l'on ignore, il épouse son amie d'enfance, Mademoiselle Henriette Laisné avec laquelle il s'installe dans une petite maison près de Paris. Il aura deux fils, un qui meurt prématurément et un autre, nommé, Victor. Ce dernier, semble suivre les traces de son père en développant un talent pour la peinture, tous deux prennent pour habitude de se retrouver pour peindre ensembles, ils exposeront d'ailleurs côte à côte lors de certains Salons. Malheureusement Victor va être emporté trop tôt, en février 1871. Quant au frère d'Eugène, Charles, il paraît lui aussi avoir le goût du voyage. Il part explorer Tahiti et les Iles Marquises, où il réalise

²⁷GABET, Charles, *Dictionnaire des artistes de l'école française, au XIXe siècle peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographies et compositions musicales*, Paris, chez Madame Vergne librairie, 1831, p.350.

²⁸Nous n'avons pas d'image de cette gravure mais nous savons qu'il s'agit d'une gravure en taille douce, représentant une académie d'après nature.

Source : Société de l'histoire de l'art français, Tome 5, *Nouvelles archives de l'art français*, Paris, J.B. Dumoulin, 1858, p. 320.

de nombreux dessins et peintures. Dans un de ses articles, Jules Janin (1804-1874) qualifie Charles Giraud, « d'élève et fils de son frère.²⁹ ». En disant cela, il touche juste, Eugène consacre beaucoup de temps à son frère, à qui il enseigne la peinture et présente de nombreuses personnalités. Nous le verrons dans notre seconde partie, Eugène Giraud, par ses talents de portraitiste, aura l'occasion de côtoyer des grandes figures du XIXe siècle, Gustave Flaubert (1821-1880), Charles Baudelaire (1821-1867), Honoré de Balzac (1799-1850) et bien d'autres encore. Alexandre Dumas, Théophile Gautier et l'écrivain critique Jules Janin furent ses parrains.

À quarante ans passés il rencontre la Princesse Mathilde (1820-1904) avec laquelle il devient rapidement très proche et noue une amitié, jusqu'à sa mort en 1881. Elle dira, « cette amitié sans nuages fut, pendant trente-cinq ans, un des grands charmes de ma vie.³⁰ » Cousine de Napoléon III Bonaparte et fille du roi Jérôme de Westphalie, Mathilde-Létizia Wilhelmine dite, la Princesse Mathilde eu un rôle essentiel dans la carrière d'Eugène Giraud. En 1846, à la fin du règne de Louis-Philippe, elle s'installe à Paris avec son amant le comte Émilien de Nieuwerkerke (1785-1864), amoureuse des arts, elle fait venir de nombreux artistes et écrivains dans les Salons du Louvre. Peintre elle-même, elle considère Giraud comme son maître, « il peignait sous mes yeux. Deux fois par semaine il venait me donner leçon.³¹ ». L'artiste bénéficie de sa protection, durant quinze ans, il travaille chez elle presque tous les jours, elle fini même par lui aménager un atelier dans sa résidence de Saint-Gratien, à une vingtaine de kilomètres de Paris. C'est là qu'il rencontre de nombreuses personnalités, dont l'Empereur, pour qui il réalise un portrait du Prince Impérial.

« Giraille », comme elle a coutume d'appeler affectueusement le vieux Giraud réalise vers 1861 un portrait d'elle, présent dans sa collection particulière. Ce portrait n'était pas le seul tableau qu'elle possédait. En effet, dix-huit des tableaux du peintre figurent à la vente de sa collection en 1904³².

²⁹ Princesse Mathilde, *op.cit.*, p.14.

³⁰ *Idem*, p.21.

³¹ *Idem* p. 22

³² Vente d'atelier 9-13 février 1886, Drouot, Paris

Source : THORNTON, Lynne, *op.cit.*, p.186

Les œuvres de jeunesse

Il est difficile de savoir, combien exactement, Eugène Giraud a réalisé d'œuvres. Beaucoup sont dispersées dans des musées et des collections particulières. Du portrait à la peinture d'histoire en passant par l'aquarelle et les pastels, sa production, avant le voyage en Espagne est déjà variée.

L'art comme ressource

Bien qu'Eugène Giraud se sente destiné à la peinture et qu'il souhaite abandonner la gravure dont le travail est excessivement minutieux et lent, il lui faut néanmoins trouver un moyen pour rapporter de l'argent et ne pas inquiéter son vieux père.

C'est ainsi qu'il commence sa carrière en envoyant divers dessins et portraits à des éditeurs. Il réalise aussi quelques gravures pour l'État, dont une reproduction du tableau du Louvre, la *Vierge au coussin vert* d'Andrea Solari (1460-1524) qu'il envoie alors qu'il est en voyage à Rome. Il fait également une autre gravure importante, *Le portrait du duc Jean Richardot*, d'après Paul Rubens (1577-1640). Ces œuvres, furent toutes deux exposées, plus tard, en 1853³³.

C'est lorsque son père meurt du choléra en 1832, que Giraud décide de se consacrer pleinement à la peinture. Il commence par exécuter un nombre important de portraits au crayon, qui le font vivre modestement. Au salon de 1833, il expose cinq portraits dont celui de *Jules Janin* et d'*Herold*³⁴ (1791-1832), pianiste et compositeur. Giraud devient en vogue et l'on commence alors à parler de lui comme portraitiste, de nombreux nobles d'Empire le font venir à leur domicile dans le but d'exécuter leur portrait et autres amateurs à qui Eugène Giraud a l'occasion de donner quelques leçons de peinture. Le Louvre possède certains de ses portraits et notamment ceux que l'on nomme caricatures, car Giraud va exceller également dans l'art du portrait charge. Nous développerons cet aspect de sa profession dans le chapitre 5, intitulé, « Giraud caricaturiste ».

³³VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, L. Hachette et Cie, 1858, p.758.

³⁴Princesse Mathilde, *op.cit*, p.28.

La technique qu'il utilise pour ses portraits ne se limite pas seulement au crayon, il manie également le pastel ; c'est au Salon de 1834 qu'il expose des portraits au pastel³⁵. Pastel qu'il remet au goût du jour. D'ailleurs, lors du Salon de 1864, le sculpteur et critique d'art français, Louis Auvray (1810-1890) écrit, « M. Eugène Giraud n'a pas exposé de pastel, genre qu'il a fait revivre en France et dans lequel il a égalé, sinon surpassé, ce qui avait été fait avant lui³⁶ ». On parle aussi de « M. Eugène Giraud, le maître du pastel à cette heure³⁷. » Ayant un goût et une connaissance prononcés pour les costumes, il intéresse rapidement les auteurs dramatiques qui lui commandent des croquis. Il réalise une quantité abondante de maquettes de costumes, notamment pour Alexandre Dumas et Victor Hugo.

Le musée du Louvre, dans ses fonds des dessins et miniatures, possède un exemple de ses études théâtrales, *Un jeune garçon en costume médiéval portant un plat*. Mais il ne s'arrête pas au croquis, car Giraud sait aussi « bichonner et trousser un costume aussi prestement que l'habilleuse la mieux exercée³⁸ ». Cette attirance certaine pour les « déguisements », se retrouve plus tard, lors de son voyage en Espagne, lorsque lui et Desbarolles prennent l'habitude d'essayer le plus grand nombre de costumes traditionnels, d'ailleurs, quand Alexandre Dumas retrouve les deux compagnons à Madrid, il les décrit comme ayant « adopté le costume espagnol³⁹ ». Des costumes que Giraud se fera un plaisir de ramener en France et qui inspireront ses peintures espagnoles comme *La mort du torero* (Cat. 61) ou *La danse dans une posada de Grenade*. (Cat. 59)

Peintre de genre

La majorité de ses croquis de théâtre sont des aquarelles. On compte aussi à son actif un nombre important de peintures de genre dont nous ne connaissons que les noms. Ainsi nous pouvons parler de *la promenade en corricolo* ; *Des enfants du guide*, peintes en 1840 ou encore de toute une série de tableaux amusants, *les crêpes*, œuvre réalisée en 1843, *le Colin-maillard* ou *la boucle à l'œil*. Ces compositions sont comparées à des scènes de théâtre de Vaudeville par l'homme de lettres Arsène Houssaye dans *la Revue*

³⁵ Princesse Mathilde, *op.cit.*, p.13.

³⁶ AUVRAY, Louis, *Exposition des Beaux-Arts salon de 1864*, Paris, A. Lévy fils, 1863, p. 38.

³⁷ VAN CLEEMPUTTE, Adolphe, SIMOND, Charles, *La vie parisienne à travers le XIX^e siècle : d'après les estampes et les mémoires du temps*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1901, p.242.

³⁸ ABOUT, Edmond, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Librairie de L'Hachette et Cie, 1858, p.328.

³⁹ DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 76.

de Paris de 1846⁴⁰, ce dernier fait également un parallèle avec Watteau (1684-1721). *Le Colin-maillard* semble représenter un faune qui se détache des arbres l'ombrageant tandis qu'une femme est étendue sur la pelouse⁴¹. Ces compositions peuvent parfois être qualifiées de légères, mais les scènes de divertissements ont aussi attiré les plus grands maîtres comme Goya. En effet, en 1788, l'Espagnol réalise lui aussi *Un colin-maillard*, (Cat. 2) aujourd'hui conservé au musée du Prado de Madrid.

En 1839, Giraud peint deux compositions surprenantes et joyeuses, *La Permission de dix heures*. Surprenantes, en effet, elles semblent avoir eu un succès colossal de leur temps, puis avoir été totalement oubliées, à un tel point qu'aujourd'hui il est difficile de savoir à quoi elles ressemblaient. Il nous reste néanmoins une description de la Princesse Mathilde. « Dans un de ces tableaux, un soldat de la vieille armée royale, l'habit blanc aux pattes et retroussis bleus, les hautes guêtres noires serrant les jambes (...) indique, d'un air goguenard, un vaste champ de blé à une sorte de Madelon Friquet ingénue qui s'appuie sur son bras en marchant. Sur l'autre toile, cette même grisette se suspend amoureusement au cou du beau militaire, qui, cambré comme un coq dressé sur ses ergots, jette, en frisant sa moustache, un regard vainqueur sur les blés quelque peu foulés.⁴² » Il est étrange qu'aujourd'hui elle soit ignorée lorsque l'on sait que quasiment toutes les personnalités du XIXe siècle connaissaient cette œuvre. En effet, dans leur journal, les frères Goncourt la mentionnent, Dumas ne tarit pas d'éloges à son sujet, elle a été représentée sur des assiettes, des foulards, en gravure, en lithographie. L'œuvre a-t-elle influencé le décor ou un texte de théâtre ? C'est ce que pourrait laisser imaginer une phrase du consul de France, M. de Lesseps, établi à Barcelone, qui dit à Desbarolles au sujet de Giraud, « je connaissais monsieur de réputation ; j'avais admiré ses charmants pastels avant même que ses deux tableaux de la *Permission de dix heures* eussent rendu son nom populaire (...) l'industrie et le théâtre se sont plu à illustrer les jolis soldats de la *Permission*.⁴³ »

⁴⁰ HOUSSAYE, Arsène, in *Revue de Paris*, 1843, Tome 15, Paris, bureau de la Revue de Paris, p. 45-46.

⁴¹ *Idem*, p. 45-46.

⁴² Princesse Mathilde, *op.cit.*, p.16.

⁴³ DESBAROLLES, *op.cit.*, p. 39.

Peintre d'Histoire

Comme nous le fait remarquer Arsène Houssaye, « Eugène Giraud a du talent qu'il aurait dû utiliser pour représenter des sujets plus élevés, plus nobles⁴⁴ ». C'est ce qu'il fait en composant quelques peintures historiques.

Ainsi en 1836, il expose *Marcel, prévôt des marchands*, représentant le dauphin Charles, duc de Normandie et régent de France sauvé des Parisiens par le prévôt lors de la captivité du roi Jean⁴⁵. Tableau, qui selon l'anecdote de la Princesse Mathilde, ne put être vendu à l'État car l'on considérait qu'il avait une apparence révolutionnaire. Nous savons aussi que cette composition se perdit en mer lors d'un naufrage.

En 1840, il réalise *l'Armée de Condé et de Coligny traversant la Loire*. Autre sujet plus grave qu'il réalise, *Henri IV dans la tour de Saint-Germain des Prés* (Cat. 1), conservé au musée national du château de Pau, il représente le roi au moment de son très célèbre discours « Paris vaut bien une messe ». Il faut croire que ce tableau ne fait pas l'unanimité. Maxime du Camp (1822-1894)⁴⁶ en 1861, dit que son roi ressemble d'avantage à un soldat « goguenard qui se frise la moustache » qu'à un monarque qui est en train de mettre en jeu le Royaume de France. Pour lui cette peinture n'a que très peu d'originalité et de relief. Durement il fait remarquer que « M. Eugène Giraud fera bien de laisser les scènes historiques à ceux qui savent les interpréter⁴⁷ ». Mais tous ne sont pas si sévères et comme souvent, les avis divergent, ainsi d'autres, comme Auvray diront, qu'il occupe l'un des premiers rangs dans la peinture historique. Quoi qu'il en soit nous ne pouvons pas nier qu'Eugène Giraud possède un goût pour la mise en scène, les compositions théâtrales et les effets tragiques que nous retrouverons dans les dessins et les toiles espagnols et orientaux.

Un an avant le voyage en Espagne, en 1845, il compose, *Le fiévreux dans la campagne romaine* (Cat. 3) mettant en scène un mendiant agonisant dans une terre aride. Comme le titre l'indique la scène se passe en Italie, le peintre s'est-il inspiré du voyage qu'il a fait en Italie en 1835 ?

⁴⁴HOUSSAYE, Arsène, *op.cit.*, p. 45-46.

⁴⁵ Princesse Mathilde, *op.cit.*, p.14.

⁴⁶ Maxime DU CAMP, (1822-1894), homme de lettres, fonde en 1851, avec Théophile Gautier et Arsène Houssaye, la deuxième *Revue de Paris* et collabore à la *Revue des deux mondes*.

⁴⁷ DU CAMP, Maxime, *Le Salon de 1861*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861.

Le voyage, une évidence ?

Artiste polyvalent, curieux de tout, il semble tout à fait naturel que l'idée de voyager lui ait traversé l'esprit.

L'artiste bohème

En effet, « Giraud qui veut toujours tout essayer et tout apprendre⁴⁸ », éprouve une insatiable envie de découvrir le plus possible. Cela s'explique par le trait de caractère qu'il a, l'humeur nomade. « Il adorait les voyages. Il disait que s'il n'eût pas été marié, il ne se fût fixé nulle part, et se fût arrêté à son gré pour repartir à sa fantaisie⁴⁹. » Certes le seul facteur qui l'empêche de voyager d'avantage est sa famille, le manque qu'il éprouve lorsqu'il est loin d'elle.

De plus, son aspect de dandy fait de lui le véritable flâneur parisien ; les promenades, l'envie de marcher sans but réellement précis caractérisent Giraud. Tous les soirs il a l'habitude, accompagné de son fils de sortir flâner dans Paris, rentrant à des heures tardives. Le peintre se place également en dehors de toute politique, donc sans obligations particulières l'obligeant à rester dans la capitale. Comme le raconte sa grande amie, Mathilde, il semble n'éprouver que très peu de considération pour les grandeurs sociales, il déteste les scandales et les évite le plus possible. Les signes honorifiques, la naissance, les titres, le laissent indifférents. Quant à sa maison, relativement modeste, peu ordonnée et au confort limité, elle ne participe pas non plus à sa sédentarité, bien au contraire. Il ne reste chez lui que pour travailler, dans son atelier aménagé dans l'aile de sa maison, et dormir. Il n'y dîne quasiment jamais et il y déjeune « sur le pouce, comme un voyageur pressé, debout, allant et venant. »

Explorateur des arts, explorateur du globe

L'Espagne n'est pas l'unique voyage de l'artiste. En 1835, il visite l'Italie, voyage dont il s'était privé en 1826, après sa médaille de graveur au prix de Rome. N'ayant que de minces ressources qu'il se doit d'économiser, il effectue la majorité de cette expédition à pied, moyen de transport qui lui permet de voir un autre aspect des lieux. Il effectue ce voyage avec son frère Charles.

⁴⁸ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p. 87.

⁴⁹ Princesse Mathilde, *op.cit.*, p.34.

Plus tard, toujours accompagné de son frère, il part pour l'Amérique. Après l'Espagne, il voyage également en Algérie⁵⁰, toujours en compagnie de Dumas et Desbarolles, en Égypte, en Hongrie, en Allemagne, en Suisse, il visite Constantinople et Athènes. « Il saisit avec empressement toute occasion de voir du pays.⁵¹ » Nous nous demandons si Giraud n'a pas fait également un autre voyage en compagnie d'Alexandre Dumas, cette fois en Italie. En effet, ce dernier dans *De Paris à Cadix*, écrit ; « Giraud et moi, qui avons vu cependant les calesseros de Florence, les calessinos de Messine, et les corricolos de Naples⁵² .» L'Italie, semble l'avoir attirée encore une fois, dans les années soixante-dix. En effet, le musée national Magnin de Dijon possède une huile sur toile de Giraud, intitulée, *Une vieille vénitienne*. C'est une Peinture signée et datée, dont la localisation, Venise est indiquée.

C'est lors de l'été 1846, à l'âge de quarante ans qu'Eugène Giraud se lance dans l'aventure espagnole. Ce voyage imprévue oblige l'artiste à quitter « brusquement affaires et portraits (...) vers la fin de juillet, nous nous trouvions juchés sur l'impériale d'une diligence qui nous emportait vers les Pyrénées⁵³ ».

⁵⁰ Cf. : chapitre 8 : « L'œuvre orientale »

⁵¹ Princesse Mathilde, *op.cit.*, p.67

⁵²DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p.84.

⁵³ DESBAROLLES, Adolphe *op.cit.*, chap. 1.

Chapitre 3 – Récits du voyage en Espagne

En juillet 1846 commence le périple en Espagne qui durera plus de quatre mois. Une période durant laquelle Eugène Giraud et sept autres compagnons, artistes, pour la majorité, parcourront à pied, en diligence ou à dos de mules la Péninsule. Dormant à la belle étoile, logeant dans des auberges ou dans des consulats français, ils feront le tour de l'Espagne.

Motifs du voyage

Nous savons que Eugène Giraud, Alexandre Dumas et le reste du groupe assistent au mariage du duc de Montpensier à Madrid, ainsi pourrions-nous nous demander si c'est pour cette occasion particulière que le peintre se rend dans la Péninsule, était-il envoyé officiellement par l'État ?

Le mariage du duc de Montpensier

Antoine Marie d'Orléans, dit le duc de Montpensier est le cinquième fils du roi des Français Louis-Philippe (1773-1850) et de Marie-Amélie de Bourbon (1782-1866), princesse des Deux-Siciles. C'est le 10 octobre 1846 à Madrid, que le duc épouse l'infante espagnole Louise-Fernande de Bourbon (1832-1897), fille du roi Ferdinand VII d'Espagne (1784-1833) et de sa quatrième épouse Marie-Christine de Bourbon, princesse des Deux-Siciles. Le mariage est prestigieux car la princesse Louise-Fernande est alors l'héritière présomptive de sa sœur aînée, la jeune reine Isabelle II d'Espagne (1830-1904), qui le même jour épouse son cousin, le duc de Cadix. Ce double mariage, célébré dans l'église d'Atocha, fût considéré comme un fait capital dans l'alliance entre la France et l'Espagne. Il suscita de nombreuses condamnations, dont un vif désappointement au sein du gouvernement anglais qui était opposé aux visées françaises sur le trône d'Espagne. De plus, le 8 septembre de cette même année, le Pape Pie IX, accorda des dispenses pour cause de parenté.

Cet événement donne lieu à dix jours de festivités multiples, illuminations nocturnes, cirques, théâtre, corridas royales, danses, musiques, combats... auxquelles participe le groupe d'artistes. Néanmoins, il ne semble pas que Giraud soit venu en Espagne dans le but de peindre la cérémonie. En effet, le gouvernement avait facilité la

présence à Madrid de peintres pour couvrir en images les scènes de la noce. Ce sont Karl Girardet (1813- 1871) et Pharamond Blanchard (1805-1873), connaisseurs de l'Espagne, qui furent mandatés comme peintres officiels du mariage. Girardet, en 1846, « fut envoyé par le roi Louis-Philippe en Espagne, pour assister aux cérémonies du mariage du duc de Montpensier, et en reproduire les différentes scènes⁵⁴. » Le musée Goya de Castres possède de ce dernier le tableau représentant, *L'entrée à Madrid des Ducs de Montpensier et d'Aumal*⁵⁵, daté de 1847.

Un autre élément permet de dire que Giraud n'est pas venu spécialement pour le mariage. Il commence son périple en juillet, soit presque trois mois avant les noces, à cette époque la date du mariage n'est pas encore fixée, elle sera établie dans la précipitation, à cause notamment des désapprobations que nous avons vues précédemment. C'est sur la proposition d'assister au mariage du duc, puis de se rendre par la suite en Algérie, pour populariser ce pays colonisé par la France de Monsieur de Salvandy (1795-1856), homme de lettres, voyageur et ministre de l'Instruction publique que Dumas part pour la Péninsule, et il n'est pas le seul. De nombreux journaux français ont mandaté des envoyés spéciaux. Le dramaturge ne se considère pas comme l'historiographe officiel du mariage, à l'inverse de Théophile Gautier (1811-1872) envoyé par *La Presse*, et d'Amédée Achard qui représente le journal *L'Époque*. Ce dernier dira, lors de la semaine de festivités, « Je vous ai dit que la rue d'Alcala a quelque analogie avec le boulevard des Italiens (...) Quand je vois arriver, les uns après les autres, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Auguste Maquet, Louis Boulanger, il me semble que Paris prend tout doucement le chemin de Madrid.⁵⁶ »

Lorsque l'écrivain apprend qu'il va partir en Espagne, Giraud et Desbarolles sont déjà dans ce pays depuis deux mois⁵⁷. Desbarolles dit d'ailleurs, « le mariage s'était décidé depuis que nous étions en route, et le hasard nous conduisait juste à temps pour assister à la cérémonie⁵⁸. » Si Giraud assiste à l'événement ce n'est donc pas en tant que peintre officiel mais seulement parce que son itinéraire le permet et pour retrouver le reste du groupe afin de « profiter » des festivités.

⁵⁴ DE HOEFER, Jean Chrétien Ferdinand, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1857, p. 686.

⁵⁵ Cf. : Annexe 9

⁵⁶ DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 45

⁵⁷ *Idem*, *op.cit.*, p. 62

⁵⁸ DESBAROLLES, *op.cit.*, p.256.

Voir et découvrir : leitmotiv du voyage

Six mois auparavant, Alexandre Dumas raconte que l'idée d'un voyage avait animée une des soirées passées en compagnie de ses amis, Eugène Giraud, Louis Boulanger, Auguste Maquet et Alexandre Dumas fils, dans le jardin de sa maison située entre Luciennes et Montmorency. En regardant le paysage composé d'une vallée verdoyante, de fleuves, d'arbres aux feuilles ombreuses, ils se mirent à désirer tout le contraire de ce qui les environnait. Alexandre Dumas raconte cet épisode, « nous nous étions mis à désirer l'Espagne avec ses *sierras* rocheuses, avec ses rivières sans eau et avec ses plaines sablonneuses et arides. Alors, dans un moment d'enthousiasme, nous avons, en nous emboîtant comme les Horaces de monsieur David, fait le serment d'aller en Espagne tous les six ensembles⁵⁹. » L'idée du voyage naît alors d'une simple rêverie entre amis un soir de juin. Alors que Dumas oublie pour ainsi dire ce « serment », Giraud et Desbarolles, eux arrivent trois mois après, en costumes de voyageurs, frapper à la porte du romancier. La suite nous la connaissons, puisque les deux artistes partent en juillet, et rejoindront le reste du groupe à Madrid le 10 octobre 1846.

Alors que certains voyageurs se préoccupent plus de réaliser une critique des mentalités, des institutions, que de contempler, Giraud et Desbarolles, au contraire, sont des observateurs attentifs. Ils possèdent « un incessant désir de tout voir et de contempler⁶⁰ », afin de trouver de nouveaux sujets à représenter. De plus, l'argent ne semble pas non plus être le motif de leur périple. En effet, il se trouve qu'une fois en Espagne, les artistes esquissent un nombre impressionnant de portraits et de scènes en tout genre ravissants les espagnols, à un tel point qu'ils reçoivent fréquemment des offres d'achat. Giraud se retrouve même dans l'obligation de refuser des portraits, car selon ses principes, il dira, « nous sommes ici pour voir l'Espagne et non pas pour gagner de l'argent⁶¹. »

Un pacte entre amis

Nous l'aurons compris, le plaisir passe avant tout. Mais y aurait-il vraiment du plaisir s'il n'y avait personne avec qui le partager ? Si pour la première partie de son excursion, Giraud voyage seulement en compagnie de Desbarolles, à Madrid, le groupe est au complet. Autour d'Alexandre Dumas, ils retrouvent, Alexandre, son fils alors âgé

⁵⁹ DUMAS, *op.cit.*, p. 38 .

⁶⁰ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p. 13.

⁶¹ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p. 187.

de vingt et un ans, qui débute une carrière littéraire l'année suivante, un domestique abyssin, Paul, surnommé Eau-de-Beaujoin, traduction littérale de son nom arabe, selon Dumas. Ce serviteur est un jeune homme qui a l'avantage de parler l'arabe et d'être déjà allé en Algérie, et qui selon l'écrivain aurait un faible pour l'alcool. Parmi eux nous pouvons également compter, Amédée Achard, Louis Boulanger et Auguste Maquet, l'ami de jeunesse de l'auteur ainsi que son principal collaborateur rencontré en 1838. Giraud et Desbarolles, eux semblent être amis de longue date, peut-être se sont-ils rencontrés dans l'atelier de Hersent fréquenté par les deux artistes quasiment simultanément ?

Pour voyager dans de bonnes conditions, il est essentiel de s'organiser. Ainsi Achard⁶² explique que chaque membre de l'équipe s'est attribué différentes fonctions. Alexandre Dumas « a pris le département de la cuisine », Giraud, gère les vivres, Desbarolles, le seul à parler espagnol, est hissé au rand d'interprète. En quelque sorte, il relie les Français aux Espagnols. Maquet, se charge de recevoir les visites « de répondre aux étrangers et de tenir l'audience », Boulanger est assigné à la fonction « d'intendant », vérifiant le linge, les bagages et les comptes. Quant à Alexandre, fils, il « a pour charge unique de faire les lits, emploi dont il s'acquitte à la satisfaction générale. » Ironiquement, on décide que le domestique, Eau-de-Beaujoin, ne ferait rien.

L'itinéraire

Le voyage itinérant, se déroule en deux parties.

Un premier périple mené par deux artistes vagabonds

C'est en juillet 1846, qu'Eugène Giraud et Adolphe Desbarolles quittent Paris. Lors de leur « flânerie en Espagne⁶³ », comme ils nomment leur voyage, ils parcourent entre sept et huit cents lieues⁶⁴. La première étape les conduit en direction des Pyrénées. Nécessitant un visa du consulat espagnol leur permettant de traverser la frontière, ils font une première escale à Perpignan. C'est avec la mention « artiste » sur leurs passeports qu'ils entrent en Péninsule. Leur voyage se poursuit par la visite de plusieurs petites villes comme Figuière, Gérone ou Grenata, dans lesquelles, ils ne passent pas

⁶² ACHARD, Amédée, *Un mois en Espagne*, Paris, Elibron classics, 1846, p.200

⁶³ *Idem*, p. 196.

⁶⁴ Une lieue équivaut à 4 kilomètres, ils ont donc parcouru environ 3 200 kilomètres

plus de deux jours consécutifs, visitant les cathédrales et les places de marchés. Leur première grande escale est à Barcelone où ils s'arrêtent huit jours. Là ils rencontrent le consul français, Monsieur de Lesseps. Ce dernier, leur fait une lettre les recommandant aux autres consuls établis en Espagne. Ce courrier en plus de leur faciliter le voyage, leur donne également le droit de porter des armes durant toute la durée du séjour. Les deux artistes rapportent de Barcelone, de vieux costumes catalans. En quittant la ville, ils longent la côte en direction de Tarragone, qu'ils comparent à la vieille Rome, par ses monuments, puis de Valence. C'est là qu'ils assistent à leur première corrida de taureaux. Par la suite, ils font diverses escales à Alicante, Elche, Murcie, Guadix. C'est dans cette région qu'ils ont l'occasion de participer à une fête bohémienne. Puis leur route les conduit à Grenade. En pays Andaloux, les deux compagnons visitent les célèbres monuments maures dont l'Alhambra qui ne cesse de les fasciner. Leur périple se poursuit par la visite de villes pittoresques, telles que Colmenar, Malaga, Gaicin, Gibraltar et Cadix. A Cadix, Giraud et Desbarolles effectuent leurs comptes et prennent un rendez-vous avec un banquier pour obtenir de l'argent. En prenant un bateau sur le Guadalquivir, ils débarquent à Séville, ville qui les enchante puisque Desbarolles reprendra un dicton populaire, « qui n'a pas vu Séville, n'a rien vu⁶⁵. » Après Séville, ils partiront directement en direction de Madrid, rejoindre Alexandre Dumas et le reste des voyageurs.

Une seconde étape au sein d'une joyeuse troupe

La seconde partie du périple est plus courte et comprend donc moins de villes. Elle s'étend sur environ un mois, du 10 octobre 1846 au 23 novembre 1846. Après avoir passée une dizaine de jours de festivités à Madrid, la joyeuse troupe entame la visite des alentours de la capitale espagnole. Une visite qui commence par le fameux Escorial, demeure royale de Felipe II (1527-1598), puis par la ville de Tolède, dont l'excursion se veut rapide et concise. Par la suite, ils entrent dans le « Versailles de Madrid » qui est la ville d'Aranjuez. Se voyant refuser le gîte et le couvert, nos voyageurs reprennent la route. C'est à ce moment qu'ils sont les victimes d'un accident de voiture. Leur voiture tombe dans un précipice, un simple rocher a empêché leur chute, par chance personne n'est blessé. Giraud nous dit de cet épisode, « voilà une scène dont je ferai le sujet de mon premier tableau⁶⁶. » Phrase, qui par la suite se révèle trompeuse, puisque son

⁶⁵ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p.234.

⁶⁶ DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 67.

premier tableau espagnol, est la première version du *Voyage en Espagne*, datant de 1847⁶⁷. Certes les protagonistes se trouvent sur un chemin escarpé, mais il n'est question ni de voiture, ni d'accident, sinon d'un moment de repos.

C'est à Aranjuez qu'Amédée Achard quitte le groupe et retourne à Madrid. L'expédition se poursuit par Jaén, puis par l'Andalousie, qui occupe la plus grande partie du voyage. Comme nous pouvons le remarquer, tout cela n'est pas une destination vierge pour nos artistes Giraud et Desbarolles, qui sont déjà passés en Andalousie. Ils étaient à Grenade, six semaines avant, d'ailleurs Alexandre Dumas écrit que ces derniers leur servent de « *cicérones*⁶⁸ ». C'est le 27 octobre, que l'équipe fait son entrée à Grenade, là ils font une visite au gouverneur, et découvrent tout un quartier bohémien. C'est également dans cette ville, que l'équipe est impliquée dans une bagarre qui engendre un procès, auquel ils ne se présenteront jamais. Au début du mois de novembre, comme pour fuir l'audience, ils quittent Grenade pour se rendre à Cordoue. Ici nous apprenons ce qui est écrit sur les passeports de nos voyageurs, car tous semblent avoir un exemplaire identique à celui d'Alexandre Dumas fils, dont le passeport dit :

« Nous ministre et secrétaire d'État des Affaires étrangères, prions les officiers civils et militaires chargés de maintenir l'ordre public dans l'intérieur du royaume et dans tous les pays amis ou alliés de la France, de laisser librement passer monsieur Alexandre Dumas fils, se rendant en Algérie par l'Espagne, et de lui donner aide et protection en cas de besoin. Le présent passeport délivré à Paris, le 2 octobre.

Le ministre des affaires étrangères, Guizot⁶⁹. »

Ce passeport leur permet de passer et circuler librement. Dans la *Sierra Morena* de Cordoue, les voyageurs participent à une chasse au gibier de plusieurs jours. Le 8 novembre, ils partent en direction de Séville. Là, ils découvrent que Séville est une ville où les Français affluent. On organise même un bal en l'honneur d'Alexandre Dumas. Le 19 novembre, le voyage en Espagne prend fin. Le groupe, se rend à Cadix, par la voie

⁶⁷ Cf. : En effet, comme nous le verrons dans le chapitre 7, il existe 2 versions du tableau, une seule est en notre possession, celle de 1855 (Cat. 60)

⁶⁸ DUMAS, Alexandre *op.cit.*, p. 67.

⁶⁹ *Idem*

du Guadalquivir, à bord du bateau, *El Rapido*. Giraud et Desbarolles acceptent la proposition de Dumas, de partir en Afrique. Finalement, le 23 novembre 1846, les voyageurs embarquent sur un vapeur mis à disposition par l'armée, « par ordre du gouverneur général d'Algérie, la corvette à vapeur, Le Véloce était distraite de son service et mise à (leur) disposition⁷⁰. » Ce bateau les conduira jusqu'en Algérie.

Vie pratique

Le chemin de fer n'est pas encore développé en Espagne, nous comptons seulement deux lignes s'étendant sur à peine vingt kilomètres. Les moyens de transports restent improbables et précaires. Nous l'avons vu, à diverses reprises les voyageurs utilisent le bateau, mais ce moyen de locomotion n'est possible que pour rejoindre des villes fluviales ou côtières. En général, ce sont le mulet, la diligence et la malle poste qui sont privilégiés. Lorsque cela est possible, c'est-à-dire près des côtes, les voyageurs expédient les malles par mer. Les conditions de voyage ne sont pas toujours idylliques. En effet, souvent la route s'effectue de nuit, aux heures fraîches, et le manque de sommeil se fait ressentir. Les artistes éprouvent des difficultés pour trouver de quoi se sustenter, ils ne prévoient rien à l'avance et vivent au jour le jour. Généralement, ils logent dans des auberges, pour la majorité précaires, et la cuisine est souvent faite par les voyageurs eux-mêmes. Alexandre Dumas, qui est populaire en Espagne jouit de nombreux avantages, dont bénéficient ses compagnons de route. Célèbre même chez les douaniers, l'écrivain passe la frontière avec six caisses d'armes et de munitions. Les passages au corps de garde, sont en général aisés pour Dumas, il nous relate d'ailleurs une de ses entrevues avec un douanier, « il m'a demandé si monsieur était l'auteur de Monte-Cristo, je lui ai dit que oui, et il a répondu : c'est bon, passez⁷¹. » De plus, l'écrivain était parti avec de multiples lettres de recommandation, pour toutes les villes d'Espagne par lesquelles ils devaient passer. L'équipe a aussi l'occasion, à nombreuses reprises d'être hébergée chez des consuls français en Espagne. Quant au statut d'artiste qui figure sur le passeport de Giraud, il n'est pas à négliger socialement. Il permet d'être accueilli avec enthousiasme ou tout au moins avec curiosité. En effet, comme le dit Adolphe Desbarolles dans son ouvrage *Deux artistes en Espagne*, « les artistes sont partout les bienvenus⁷². »

⁷⁰DUMAS, Alexandre, *op.cit*, p.237

⁷¹*Idem*, p. 228

⁷² DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, chap. II.

Les sources du voyage

Une grande partie des sources utilisées pour ce mémoire sont issues de deux ouvrages narrant l'épopée espagnole. Ces sources restent importantes et non négligeables. Bien que quelque peu romancées, elles sont écrites quasiment simultanément à l'excursion et par des personnes ayant participé au voyage.

Adolphe Desbarolles : *Deux artistes en Espagne*

Peintre, lithographe, aussi écrivain et chiromancien, Desbarolles n'en n'est pas à ses premières impressions de voyage ni même à son premier ouvrage. En effet, en 1840, est publié à Paris *Voyage d'un artiste en Suisse à 3,50 francs par jour*, dans ce livre l'artiste explique comment voyager un mois en Suisse, pour une somme modique. Il donne des conseils sur les auberges où loger, les endroits où dîner et aussi sur les chemins à emprunter afin d'épargner au lecteur les frais d'un guide⁷³. On lui connaît également un livre de chiromancie intitulé, *Les Mystères de la main*.

Lorsqu'il part pour l'Espagne avec Giraud, Desbarolles n'a pas l'objectif de publier *Les Deux artistes en Espagne*, il dit d'ailleurs qu'il avait même oublié ce livre jusqu'au jour où il reçoit une lettre du libraire éditeur, George Barba lui disant :

« Cher Monsieur Desbarolles,

Nous allons faire paraître en volume, vos *Deux Artistes en Espagne*, publiés dans notre Panthéon littéraire. Nous vous avons réservé douze pages pour y ajouter une préface. Nous comptons absolument sur vous.

Georges Barba.⁷⁴ »

Dans cet ouvrage l'auteur fait un compte rendu des villes visitées, en ajoutant quelques anecdotes, des points historiques ainsi que des légendes hispaniques. Les

⁷³ CHERBULIEZ, Joël, *Revue critique des livres nouveaux publiés dans l'année 1840*, Paris, A.B. Cherbuliez et Cie Librairie, 1840, p. 305.

⁷⁴ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p. 234.

descriptions, aussi bien de paysages que de traditions locales, sont pour la plupart vraisemblables. Elles sont moins colorées et exagérées que celles du dramaturge, Dumas, et trouvent dans ce livre une place importante.

Pour ce mémoire, nous nous sommes essentiellement servi de l'édition de G. Barba, éditée à Paris en 1865 ; illustrée par Eugène Giraud⁷⁵ Le livre est dédié à Alexandre Dumas, « À mon illustre ami Alexandre Dumas (...) Ton affectionné compagnon de route. »

Alexandre Dumas, *Impressions de voyages : De Paris à Cadix*

On parlera beaucoup d'Alexandre Dumas comme envoyé spécial au mariage du duc de Montpensier. L'était-il vraiment ? En effet, vexé par des journaux qui en font l'historiographe officiel de son altesse, une fois en Espagne, l'écrivain, contrarié, ne réalise pas les chroniques des festivités qu'il devait envoyer régulièrement au journal, *l'Époque*. C'est Amédée Achard qui s'en chargera. Néanmoins, au moment de son retour, il se trouve obligé d'écrire avec précipitation quelques lettres qui commencent à apparaître dans *La Presse* en 1847. Par la suite, l'éditorial Garnier les publie en cinq volumes sous le titre, *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*. La publication de cet ouvrage de quarante-trois chapitres, rencontre un succès immédiat en librairie. Sept réimpressions verront le jour entre 1847 et 1888⁷⁶. Cet ouvrage prend une forme épistolaire dont Dumas s'explique au début du texte. Il s'adresse à une femme qui, d'après les éclaircissements de Claude Schopp, docteur en lettres et biographe d'Alexandre Dumas, est probablement Delphine de Girardin, épouse du gérant de *La Presse*. Ces impressions de voyage font partie d'une « trilogie ». En effet, en 1845 Dumas écrit *Le Corricolo* qui raconte son voyage en Italie puis en 1856, *Le Véloce* où il est question du voyage en Algérie⁷⁷.

Il est important de mentionner qu'Eugène Giraud n'a pas illustré cet ouvrage. Néanmoins, Giraud a fait des dessins qui à l'origine devaient servir d'illustrations au livre. Mais, pour des raisons que nous ignorons, la collaboration n'a jamais pu aboutir. Les illustrations du peintre collent quasiment avec exactitude au texte de l'écrivain. En effet, si nous regardons les illustrations 31 et 32, nous nous rendons compte qu'elles

⁷⁵ Cf. : chapitre 4 : « Les illustrations de *Deux artistes en Espagne* »

⁷⁶ PARDO, Arcadio, *op.cit.* ; chap VII.

⁷⁷ Cf. : Chapitre 8, « le Véloce, le voyage en Afrique »

correspondent précisément au texte de Dumas : « Les maisons espagnoles ont des portes si basses, que notre ami Maquet faillit si tuer⁷⁸ ».

Lorsque le musée Goya de Castres a acquis soixante-quatre dessins de Giraud, les éditions Somogy, ont trouvé bon de faire une réédition de cet ouvrage en l'accompagnant d'illustrations du peintre. Il faut dire que comme nous venons de le voir, les dessins anecdotiques, collent parfaitement au style d'Alexandre Dumas. Car à la différence d'autres, Dumas raconte plus une série d'anecdotes divertissantes et rocambolesques que l'« Histoire » de l'Espagne. En effet, c'est l'humour qui domine dans la prose de ce dernier, tout comme dans les illustrations accompagnant le texte. Emplies de gaieté et de liberté ces vignettes, nous donnent envie de découvrir l'Espagne pittoresque. Des dessins joyeux, résumés par cette phrase de Dumas, « Si Narcisse vivait du temps de Giraud, ou que Giraud eut vécu du temps de Narcisse, il est probable que le malheureux fils, je ne sais plus de qui, Madame, au lieu de mourir de langueur en voyant son portrait, serait mort de gaieté en voyant sa charge⁷⁹. »

⁷⁸ DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 78.

⁷⁹ DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 62.

Partie 2

Les dessins hispaniques

Chapitre 4 – Des dessins dispersés géographiquement mais homogènes

Nous avons en notre connaissance plus de soixante-quinze dessins inspirés du voyage en Espagne. Ces dessins sont répartis au sein de différentes institutions. Selon les collections, le style et la technique employés varient. Néanmoins, la majorité des illustrations sont cohérentes entre elles et annoncent les futures peintures hispaniques de l'artiste.

Les collections

Les dessins en notre possession nous proviennent essentiellement de deux sources différentes.

Les dessins du musée Goya de Castres

C'est au musée Goya de Castres que se trouve la majorité des illustrations espagnoles. En effet, le musée compte dans ses collections soixante-quatre dessins qui retracent une partie du fameux itinéraire. Ils ont été acquis en 1996 par la ville de Castres avec l'aide du Fond Régional d'Acquisition des Musées du Midi Pyrénées⁸⁰.

Cette acquisition du musée Goya, a donné lieu à une exposition sur le voyage en Espagne d'Alexandre Dumas qui s'est déroulée du 22 juin au 21 octobre 2001, soit peu de temps avant la commémoration du bicentenaire de la naissance de l'écrivain⁸¹.

Les dessins ont été réalisés sur un papier vélin bleu à la plume et encre métallologallique⁸². *La cuisson des côtelettes* (Cat. 21) ainsi que *Giraud malade*, ont quant à eux bénéficié d'un papier vélin crème. Aucune de ces illustrations ne comporte de couleur. Leurs dimensions varient en moyenne entre 0,21m et 0,42m pour la hauteur et entre 0,19m et 0,42m pour la largeur. Quelques unes de ces vignettes sont agrémentées d'une légende, de sorte à amplifier leur force narrative⁸³.

⁸⁰ Les dessins ont été achetés à la Galerie parisienne de Philippe HEIM. Ils étaient tous numérotés et possédaient le cachet rouge de la vente Giraud Lugt 1804 et le petit cachet rouge de son initiale. Ils étaient encadrés. Source : Cécile Berthoumieu attachée de conservation au musée de Castres

⁸¹ Cette exposition a accueilli 13 334 visiteurs. Source : musée de Castres

⁸² Encre qui se compose de noix de galle, de tanin, de sulfate de fer ou de cuivre, de gomme arabique et d'eau elle est très fluide et indélébile du fait de son oxydation.

⁸³ Cf. : chapitre 6 : « L'art de la narration »

Parmi les dessins, cinquante-sept ont été utilisés pour illustrer *De Paris à Cadix* d'Alexandre Dumas. Sept n'ont pas illustré l'ouvrage : *M. Hirselin, rôle de Barnabé dans Riquiqui* (Cat. 17), *M. Bomeau, rôle de la Chorillièrre, pièce de Dominique* (Cat. 18), *Auguste Maquet et Boulanger de dos (?)* (Cat.40), *Melle Perrine dans le rôle de preciosa Farinelli* (Cat. 15), *Giraud malade, Le naufrage et Etude pour le portrait d'Alexandre Dumas fils* (Cat. 44)

Giraud a réalisé ces vignettes dans le but d'illustrer le livre de Dumas, la collection de Castres est donc essentiellement composée des portraits des voyageurs accompagnant le dramaturge ainsi que des dessins sur leurs aventures.

Les illustrations de *Deux artistes en Espagne*

Il est difficile d'analyser précisément les dessins illustrant l'ouvrage de Desbarolles. Leur condition d'accès est limitée et lorsque nous avons pu les consulter, leur qualité s'est avérée être très moyenne⁸⁴. Néanmoins, cela nous a fourni un aperçu de ce qu'a voulu représenter Giraud. De plus, il existe les reproductions complètes de quelques uns des dessins ainsi que le détail de l'un d'eux, dans l'ouvrage de Somogy, *De Paris à Cadix*⁸⁵.

Le livre *Deux artistes en Espagne* compte neuf illustrations. L'une d'entre elles est utilisée pour la deuxième de couverture, il s'agit de *Deux artistes en Espagne* (Cat.45). Elle met en scène, ceux que nous supposons être les deux protagonistes du voyage, Giraud et Desbarolles, contemplant une ville. La ville est simplement matérialisée par de brèves esquisses de toitures et d'un clocher.

Les autres illustrations se situent en fin d'ouvrage, elles n'ont pas été intercalées dans le texte de Desbarolles. Chacune d'elles occupe une page entière. Une légende les commente.

Ainsi, dans l'ordre de leur apparition, nous recensons : *Dumas prend avec le costume andalou une remarquable dignité, Un taureau vint faire voltiger par-dessus la barrière la bande joyeuse des chulos*⁸⁶ (Cat. 49), *Elles s'embrassaient sur la bouche en*

⁸⁴ Du fait du mauvais état de l'ouvrage de 1884, la BNF propose une consultation qui n'est possible que par le biais de microfiches. Nous n'avons donc pas pu faire de reproductions. Néanmoins, certaines des illustrations sont visibles dans le catalogue du musée de Castres : *Alexandre Dumas, le voyage en Espagne*.

⁸⁵ Cf. : Cat. 46, 47, 48 et 49.

⁸⁶ *Chulos* : effrontés

*passant, L'arriero*⁸⁷ prit sa guitare et se mit à chanter (Cat. 48), *Tout à coup parurent au seuil de la venta*⁸⁸ quatre hommes armés de fusils, C'était bien Giraud, mais dans quel état, mon dieu !, *La servante vint se placer en croupe derrière elle* (Cat. 46) et *Nous chantons dans les villes pour payer nos dépenses d'école* (Cat. 47)

À la différence des dessins choisis pour le livre de Dumas, les illustrations des *Deux artistes en Espagne* sont davantage orientées vers le folklore espagnol. Les mésaventures de Giraud et Desbarolles n'y trouvent que très peu de place puisqu'elles n'occupent que deux dessins.

Les autres dessins

Indépendamment de ces illustrations, un autre album regroupe des dessins de Giraud : *Le Corricolo*. Ce titre est surprenant. En effet, il s'agit du même titre que la *Première Impression de voyage* de Dumas en Italie. Un voyage antérieur à l'Espagne, qu'il a peut-être en réalisé en compagnie de Giraud.

Cet album provient d'une collection particulière⁸⁹. Il comporte trente-cinq dessins à la mine de plomb. Parmi eux, cinq sont en notre connaissance : *Paul trouva Boulanger rêvant devant une toile blanche* (Cat. 54), *Matador avec estoc et muleta*⁹⁰, (Cat. 50), *Madrilène à l'éventail* (Cat.51), *Tous couchés comme des soldats au bivouac* (Cat. 53), *Le déjeuner avec les chasseurs* (Cat. 52)

Pourquoi ce titre italien faisant référence à un voyage en Italie, lorsqu'il s'agit de dessins espagnols ? Dans les trente-cinq dessins, certains sont-ils italiens ? La carence d'informations qui entoure cette source, en particulier en ce qui concerne sa date, ne permet pas de se prononcer.

À de très nombreuses reprises, dans leur ouvrage, Desbarolles et Dumas décrivent Giraud s'arrêtant pour esquisser « une petite place pittoresque⁹¹ », ou des portraits dont nous n'avons aucune trace. En ce qui concerne les portraits, les livres nous apprennent que Giraud les offrait généralement aux modèles ou aux familles. En revanche, nous ne savons pas ce qui est advenu des paysages ou des monuments

⁸⁷ *Arriero* : muletier

⁸⁸ *Venta* : auberge

⁸⁹ La collection D.Neave

⁹⁰ *Estoc* : épée longue et pointue

Muleta : Morceau d'étoffe rouge utilisé par le matador.

⁹¹ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p.123

esquissés. Étaient-ils trop peu nombreux, ou tout simplement n'étaient-ils pas assez intéressants pour l'artiste qui se passionne principalement pour les portraits ?

Différents dessins pour une même fin ?

Comme nous le développerons tout au long de cette partie, l'humour semble le leitmotiv des croquis du peintre. Outre cette caractéristique, en quoi les dessins se font-ils échos ? Quels sont leurs points communs ?

L'instantané ou comment saisir la vie

Le désir de capter des scènes prises sur le vif se retrouve dans nombre des dessins. Giraud présente en majorité des anecdotes vécues par la troupe. Dans ses vignettes, ce sont fréquemment ses compagnons de voyage les véritables protagonistes. L'artiste illustre des tranches de vie, des scènes qui respirent la spontanéité.

L'action et le mouvement sont souvent révélateurs de ces instantanés. Le peintre saisit des chutes ou encore un envol de parapluie (Cat. 24 et 26). Dans cette dernière illustration, il s'attache à rendre l'illusion du vent pour renforcer le dynamisme. Ainsi, le parapluie retourné s'envole et le cavalier retient son couvre-chef de la main. L'effet de mouvement se discerne également très bien dans la scène de la corrida (Cat. 49), les capes volent et le taureau en furie se précipite sur les *chulos*.

Comme s'il s'agissait d'un arrêt sur image, Giraud fige ces instants sur papier.

Préparation d'un repas (*La cuisson des côtelettes*, Cat. 21), ou scène de réflexion (*Paul trouva Boulanger rêvant devant une toile blanche* Cat. 54), le spectateur se transforme en témoin de l'aventure picaresque. Tel un journal de bord, un moyen de rappeler les différentes aventures de la troupe, Giraud narre son périple par le biais des illustrations.

Tout comme les scènes qu'il croque, sa manière de créer est elle aussi spontanée. Il n'est pas rare que le peintre prenne quelques instants pour représenter des personnes croisées durant son séjour. Lorsqu'il ne croque pas ses amis, l'artiste « vole » des images au folklore espagnol. Il ne semble poser son crayon que très rarement. Au fil de notre lecture, Alexandre Dumas décrit Giraud sortant ses crayons à la moindre occasion. Comme quelqu'un de pressé, il ne veut rien perdre, « Giraud aiguisant son crayon comme on ferait d'un stylet, alla se placer devant la porte, et, pour ne pas perdre son

temps ni son intarissable bonne humeur, il commença à faire son portrait.⁹²» Même le déjeuner est prétexte à dessiner, « Giraud tout en mangeant un déjeuner passable, croque les deux filles qui nous avaient reçus les premières.⁹³ »

Les études

Néanmoins, tous les dessins du peintre ne sont pas spontanés. D'autres semblent davantage travaillés, rappelant parfois le principe des études.

Réflexion, recherche, analyse du détail, voilà ce qui pourrait qualifier certains des dessins. *L'Étude pour le portrait d'Alexandre Dumas fils* (Cat. 44), est un exemple concret. Visiblement ce croquis annonce une peinture à venir⁹⁴. Certains dessins issus de l'album *Le corricolo* paraissent également plus centrés sur la recherche. Regardons de plus près le *Matador avec estoc et muleta* (Cat. 50).

Il est clair qu'ici il n'est plus question d'instantanéité. La position du jeune homme est organisée et son costume est complet et détaillé. Peut-être que le peintre s'est inspiré d'un des matadors rencontrés un jour lors d'une corrida en Espagne. En effet, observateur et attentif, Desbarolles écrit « Giraud dévorait de l'œil les matadors »⁹⁵. Il n'hésite pas non plus à les questionner sur certains aspects de leur costume. Ainsi, Desbarolles nous raconte l'anecdote où les peintres s'approchent d'un picador pour lui demander « quelle était l'utilité d'une tresse de cheveux très mince qu'il portait sur le chignon de la tête.^{96 97} »

C'est sans nul doute grâce à son sens du détail que Giraud présente un matador si précis. Tout comme dans la réalité, il porte un gilet galonné sur une chemise ainsi qu'une *chaquetilla*, c'est à dire un veston court dont les épaules sont matelassées. La taille est soulignée d'une large ceinture. Sa culotte ajustée ne descend guère au-delà des genoux. Sa nuque est coiffée d'un petit chignon postiche, appelé la *coleta*. Le dessinateur n'oublie pas les accessoires tels que la cape, également appelé *capote*, l'épée et les ballerines.

⁹² DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 177.

⁹³ *Idem* p. 177.

⁹⁴ Cf. : Session : « Les dessins : terrain d'étude préfigurant les peintures : Les dessins préfigurant le Voyage en Espagne ».

⁹⁵ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit.*, p.72.

⁹⁶ *Idem* p. 72.

⁹⁷ Cette tresse s'avéra servir à attacher un nœud de ruban.

Tous les dessins du peintre permettent donc de figer quelques instants du voyage sur papier, tout en donnant lieu à une analyse plus technique, dans l'optique de la réalisation des peintures.

Les dessins : terrain d'étude préfigurant les peintures

Dans l'œuvre de Giraud quatre peintures sont véritablement inspirées de son voyage en Péninsule, la *Danse dans une posada de Grenade* (1852) (Cat. 59), Deux versions du *Voyage en Espagne* (1847 et 1855) (Cat. 60) *La mort du Toréador ou la Devisa* (1869) (Cat. 61) et *Souvenir de la Sierra Nevada*.

Les dessins préfigurant *Le voyage en Espagne*

Dans *Le Voyage en Espagne*, Giraud présente une composition travaillée, et peu naturelle. Il peint le groupe des voyageurs posant comme devant l'objectif d'un appareil photo. De gauche à droite, on reconnaît Eugène Giraud, Louis Boulanger, Adolphe Desbarolles, et Alexandre Dumas, Auguste Maquet, Alexandre Dumas fils et Eau-de-Baujouin. Le groupe est arrêté au milieu d'un chemin rocheux dans les montagnes espagnoles. Certains sont debout, d'autres assis sur le sol ou sur leurs montures. Dans cette œuvre « on connaît le talent de Giraud comme portraitiste : la ressemblance de chaque personnage est parfaite.⁹⁸ »

Ce tableau nous apparaît comme une synthèse du voyage, tout semble codifié et chacun est représenté avec les attributs ou l'attitude le caractérisant. Ainsi pouvons-nous voir Desbarolles et Giraud en train de peindre, Eau-de-Beaujouin, vidant une gourde de vin, et Alexandre Dumas, fier sur sa monture, en chef de file.

Les personnages sont représentés au complet. Le peintre les a déjà dessiné à plusieurs reprises dans ses illustrations à la plume, nous retrouvons Boulanger dans *Boulangier en danseuse* (Cat. 10), avec le même couvre chef et la même barbe fournie. Ainsi, Dumas sur son cheval vêtu d'un costume typique, ne va pas sans rappeler, *Alexandre Dumas, l'andalou* (Cat. 5), même si la position est différente, le vêtement est le même. Dans les deux situations, nous retrouvons la *faja* espagnole, une sorte de large ceinture de tissu, le gilet et le chapeau andalou. Le fusil qu'il tient, se retrouve dans une autre vignette, le représentant en chasseur (Cat.12).

⁹⁸ GAUTIER, Théophile, *Les Beaux Arts en Europe* 1855, s.l., M. Levy frères, 1856, p. 108 ;

La position de Giraud, assis en train de peindre, nous est familière, puisqu'une représentation semblable de lui se retrouve dans le dessin *Le déjeuner avec les chasseurs* (Cat. 52), extrait du *Corricolo*. Quant à l'arrière train de la mule, au second plan, dont les deux flancs sont chargés de bagages, issue de la vignette *Un espagnol trouve le pistolet* (Cat. 53), il ressemble fortement à celui qui se trouve dans la peinture, au contre bas de Giraud.

Il est probable, peut-être dans un souci de réalisme que l'artiste ne se soit pas seulement inspiré de dessins. Regardons de plus près la figure d'Auguste Maquet, entre Dumas père et Dumas fils. Elle est presque identique à la photographie de Maquet conservée à la Bibliothèque Nationale de France⁹⁹.

La représentation d'Alexandre Dumas fils est intéressante. En effet sa position est largement travaillée et improbable, comment peut-on tenir en équilibre de la sorte sur un cheval ? Pour réaliser cette posture, le peintre a effectué un dessin préparatoire, dont l'inscription en bas à droite, titre, *Voyage en Espagne* (Cat.44). Sur cette esquisse, Alexandre fils, est allongé de côté, le coude en appuie et la tête reposant dans sa main gauche. Nous remarquons que Giraud a fortement insisté sur le visage, les traits sont précis et réalistes. Ce visage se retrouve *quasiment* à l'identique dans la peinture. En revanche, la main droite, tenant une cigarette, restée à l'état d'ébauche sur le dessin préparatoire trouve une véritable « consistance » dans sa version picturale. Cette figure rappelle le portrait que Manet réalise de son ami Mallarmé en 1876 (Cat. p.19) Peut-on dire que ce dernier ce soit inspiré de la posture de Dumas fils ? C'est peu probable. Néanmoins, dans les deux portraits, nous retrouvons les mêmes moustaches, la même coupe ébouriffée, et un regard penseur et vague, sous des sourcils écartés. Il serait aisé de confondre les deux visages. La cigarette donne à la main un geste élégant qui renforce l'attitude décontractée de dandy émanant des modèles. Une possible connexion existe entre les deux artistes, qui avaient dans leur entourage des amis communs comme Émile Zola (1840-1902) ou Théophile Gautier.

Les protagonistes, leurs caractéristiques, les modes de transport, le paysage rocheux et aride des Sierras, les costumes pittoresques. Dans cette peinture, Giraud

⁹⁹ Cf. : Annexe 10

propose un résumé du voyage qu'il a fait en compagnie de Dumas, « une toile amusante comme une page de l'illustre romancier.¹⁰⁰ »

Les dessins préfigurant *La Danse dans une posada de Grenade*

Cette peinture, (Cat.59), représente l'une des danses andalouses auxquelles ont assistées les artistes lors de leurs arrêts dans les différentes auberges appelées posadas. La scène se déroule dans une arrière cour ombragée par une tonnelle de vignes. Cette composition ne compte pas moins de dix-neuf figures. Au centre des andalous, hommes et femmes dansent gracieusement sur un sol de terre, devant un mur blanc un *zapateado*¹⁰¹. Des musiciens, ainsi qu'un chien, les entourent.

Il faut croire que Giraud aime représenter les scènes de danse. Cela ne va pas sans confirmer son goût pour le théâtre et les spectacles. Il n'est pas rare de retrouver dans ses dessins des personnages en train de danser. Ainsi, les mêmes mouvements amples et travaillés de *L'hôte de Giraud, danseur chevronné* (Cat. 4), se retrouvent dans la composition picturale.

Dessinait essentiellement ses compagnons de voyage, la représentation de la figure féminine reste relativement rare dans ses vignettes. Néanmoins « *Le vito* » de *Pietra* (Cat. 39) nous montre une femme de dos effectuant une danse plus statique que les danseuses de Grenade. Nous retrouvons également des musiciens à la guitare et au tambourin dans des illustrations des *Deux artistes en Espagne* (Cat. 47)

Les dessins préfigurant *La mort du toréador ou La Devisa*

La mort du toréador est une scène moins joyeuse que les précédentes. Elle frappe par sa composition tragique que, nous analyserons dans le chapitre 7

Dans cette peinture, comme dans la précédente aucun des membres de l'expédition n'est présent, les protagonistes sont espagnols. La scène se déroule à l'arrière d'une arène, sous les gradins de bois. Le toréador vient de combattre le taureau. Il semble que la bête ait eu le dessus. En effet, le peintre montre un matador, blessé à mort et conduit dans une chapelle afin de recevoir la dernière onction. Il a le bras tendu vers celle qui paraît être son épouse, comme pour lui faire un ultime adieu. Cette

¹⁰⁰ GAUTIER, Théophile, 1856, *op.cit.*, p. 108

¹⁰¹ Danse populaire andalouse qui est effectuée sur un rythme à trois temps, et dans laquelle le claquement étonnamment rapide et expressif des pointes et des talons rivalise avec celui des castagnettes.

dernière est évanouie dans une position délicate, dans les bras d'une autre espagnole. À l'arrière, nous apercevons le public qui semble ne rien avoir remarqué.

Nous ne connaissons qu'un seul dessin de Giraud mettant en scène un torero, celui appartenant à la Collection D. Neave, *Matador avec estoc et muleta* (Cat. 50). Les costumes des deux matadors (celui de la peinture et celui du dessin) sont identiques. Nous retrouvons également l'épée du matador de la Collection Neave, à la main de l'homme soutenant le torero mourant de la peinture.

Quant au costume féminin, formé de la mantille, du peigne d'écaïlle qui la soulève et de la fleur et de l'éventail, nous le retrouvons chez la *Danseuse à l'éventail* (Cat. 51)

Les dessins préfigurant *Souvenir de la Sierra Nevada*

Édouard Charton, dans son ouvrage, *Le magasin pittoresque*¹⁰², fait allusion à une autre peinture de Giraud, dont la seule trace que nous connaissons est une reproduction de Karl Girardet. Bien entendu nous ne sommes pas sûrs à cent pour cent de cette source. Néanmoins, en consultant *Les Deux artistes en Espagne*, un dessin intitulé *L'arriero prit sa guitare et se mit à chanter* (Cat. 48) est très ressemblant à la gravure de Girardet. En effet, le même personnage apparaît sur la gravure.

De plus, de nombreux éléments font penser qu'il n'est pas improbable que Giraud ait réalisé le *Souvenir de la Sierra Nevada*. Sur cette gravure, nous observons un paysage ardu relativement semblable à celui du tableau *Le voyage en Espagne*.

Ce tableau présente une descente de la Sierra Nevada, un *mozo de mulas*¹⁰³ se tient en tête de la petite caravane, en guidant la marche au son de sa guitare. La pente paraît tellement étroite que nous avons l'impression que ce sont les animaux qui guident les hommes. La selle des montures est remplacée par une sorte de bas fauteuil à deux places qui peut accueillir deux voyageurs. Ce système se retrouve dans une des illustrations des *Deux artistes en Espagne : La servante vint se placer en croupe derrière elle* (Cat. 46).

Comme nous le constatons, Giraud se plaît dans la représentation de personnages tous autant folkloriques les uns que les autres.

¹⁰² CHARTON, Edouard, Le salon de 1864 in *Le magasin pittoresque*, 1867, n°33, Paris, Aux bureaux d'abonnement et de vente Page 153

¹⁰³ *Mozo de mulas*: valet de mule

Chapitre 5 – Giraud caricaturiste

Qu'elles soient hispaniques ou non, les peintures de Giraud ont l'habitude d'être habitées par de nombreux personnages. Rappelons que l'artiste est un portraitiste accompli. Il se fait remarquer grâce aux portraits chargés qu'il réalise de ses contemporains. Bien que ce soit seulement après le voyage en Espagne que Giraud rencontre la gloire pour ses caricatures, dans ses dessins espagnols, le portrait trouve déjà une place importante. Caricature ou représentation fidèle du modèle, quelle image Giraud donne-t-il de ses compagnons et des Espagnols ?

Une œuvre orientée vers le portrait

Tout au long de sa vie, Eugène Giraud s'est adonné à la représentation de la figure humaine. Tous les dessins espagnols, que nous connaissons, sans exception, mettent en scène un ou plusieurs personnages.

Les dessins espagnols : un album de portraits ?

Giraud est parti dans un pays inconnu, a découvert de nouveaux paysages et édifices, qu'il dit tous aussi merveilleux les uns que les autres. À notre grand étonnement, nous n'en n'avons aucune trace picturale.

En effet, ce ne sont pas les paysages et les monuments ibériques que l'artiste a choisi de représenter. À peine ébauchés ou en arrière plan de certaines illustrations, ces derniers n'occupent qu'une place infime dans son œuvre hispanique. L'illustration 27, *Première lettre de Dumas fils*, fait partie des rares dessins de Giraud où des édifices sont perceptibles. À peine ébauchés, ils servent seulement à planter le décor pour l'action du protagoniste. Dumas fils, se trouve à l'angle d'une rue, devant, un mur de pierre, où une affiche fixée annonce une représentation théâtrale. Au dernier plan, esquissé en quelques traits de crayon, nous percevons un monument surmonté d'un dôme. Ce monument n'est pas particulièrement caractérisé. Si nous ne connaissons pas le texte du dramaturge, il nous serait difficile de savoir où se trouve l'édifice. En effet, il indique au lecteur que le jeune Dumas décide de s'attarder à Séville auprès d'une andalouse à qui il écrit des lettres.

Il ne serait pas exagéré de dire que dans les illustrations, Giraud offre un véritable album de portraits. À ce sujet, Desbarolles écrit qu'après les retrouvailles du reste du groupe à Madrid, Dumas aurait dit, « quant à notre bon Eugène, nous le nommons notre peintre de portraits.¹⁰⁴ »

Il se plaît à se représenter, lui, et ses compagnons, sous tous les profils, et dans des accoutrements tous plus variés les uns que les autres. Le plus souvent ces personnages sont dessinés en pieds sur un fond neutre au centre de la page, avec une très légère ombre. Ils sont individualisés avec des traits caractéristiques permettant de les reconnaître. Plus que les monuments ou les paysages, pour Eugène Giraud, ce sont peut-être les visages qui illustrent le mieux l'Espagne ?

Les « types » espagnols

Comme le remarque Bartolomé Bennassar, ce ne sont plus les coutumes ou les objets qui intéressent réellement les artistes mais les personnages. Des personnes « dont les voyageurs du 19e ont fait des figures emblématiques¹⁰⁵ ».

Cela se ressent pleinement dans l'œuvre de Giraud. Comme nous le verrons dans le paragraphe « une caricature des espagnols ? », l'artiste se laisse tenter quelque fois par les clichés, néanmoins, il évite de montrer trop de généralités, qui ignorent souvent les particularités de chaque individu. Dans ses illustrations, il n'y a pas que le costume qui permet de caractériser une personne, mais aussi ses traits physiques. L'artiste aime la variété. C'est pour cela qu'il montre une sorte de « panel » de la société espagnole. Nous retrouvons différents « types » espagnols : le torero (Cat.50), un homme de spectacle, le chasseur, la « mama » espagnole (Cat. 41), des jeunes et belles danseuses (Cat. 39), ou encore même l'alcoolique (Cat. 34). Le muletier tient également un rôle important puisque nous le retrouvons dans trois des dessins du peintre (Cat. 42 et 48)¹⁰⁶ ainsi que dans sa supposée peinture, *Souvenir de la Sierra Nevada*.

La manière de travailler du peintre est très proche de celle de Gustave Doré. Ce dernier voyage en Espagne en 1862, quelques années après Giraud. Les œuvres des deux artistes sont très similaires. Nous pouvons alors nous demander si Doré a eu l'occasion de contempler les travaux de Giraud.

¹⁰⁴ DESBAROLLES, Adolphe, op.cit., p. 78.

¹⁰⁵ BENNASSAR, Bartolomé, *Le voyage en Espagne: anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 32,

¹⁰⁶ Cf. : Ill. X X et X

En 1874, il forme les 310 gravures du *Voyage en Espagne* que fait paraître chez Hachette le Baron Davillier. Comme l'écrit Annie Rennonciat « le brio observateur de Gustave, son talent à saisir le côté caractéristique des sites, des types et des costumes le fait croquer avec bonheur (...) *norias* et *muletiers*, *toreros*, *gitanos*, *contrebandiers* (Cat. 57), *paysans*, *mendiants*, *guitarreros*, *querelles* et *duels*, *espadas*, *banderilas*, *majas* et *seguedillas*. (...) Doré peut assouvir son goût pour les physionomies et les scènes populaires.¹⁰⁷ » Cette citation pourrait s'appliquer sur de très nombreux points à Giraud. Tout comme lui, fin observateur, Doré s'intéresse particulièrement à la représentation humaine des différents espagnols croisés lors du séjour ibérique.

Quelle image le peintre donne t-il des voyageurs français ?

C'est véritablement une image de touristes mondains que donne à voir Giraud dans ses croquis. Tous les membres de l'expédition sont habitués à fréquenter les salons et les théâtres de la capitale française. Soucieux de leur apparence, ils reflètent l'image même des parisiens « flâneurs » du XIXe siècle. Giraud n'est pas le dernier en ce qui concerne l'apparence. Sur ce sujet, Dumas raconte quelques anecdotes amusantes. Relevons cette phrase explicite : « il faut dire, madame, que Giraud a un faible : c'est sa chevelure (...) il passe à sa toilette de tête une heure le matin et une heure le soir, distrait l'argent de la masse pour acheter de la pommade, et vole tous les peignes qu'il rencontre sur son chemin.¹⁰⁸ » Parisien soigneux de son allure, le peintre est un exemple de l'artiste bohème. « Il avait la démarche aisée, le pas ferme, ce qui lui donnait une apparence militaire à laquelle contribuaient le vêtement boutonné, le pantalon large, la coiffure légèrement inclinée sur l'oreille ; aussi l'appelait-on volontiers "mon général". Si son allure tenait de celle du soldat, la raideur en était exclue, et un certain abandon voulu révélait l'artiste.¹⁰⁹ »

Les voyageurs, lorsqu'ils ne sont pas en costume traditionnel espagnol, sont peints par Giraud en véritables dandys. Prenons l'illustration mettant en scène Auguste Maquet (Cat. 7) Redingote, pantalon à carreaux, son costume est représentatif de la mode parisienne du XIXe siècle, il ne semble pas être le plus approprié pour aller sillonner les chemins arides et accidentés de la *Sierra* andalouse.

¹⁰⁷ RENNONCIAT, Annie, *La vie et l'œuvre de Gustave Doré*, ACR édition internationale, Paris, 1983, p.112.

¹⁰⁸ DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 83.

¹⁰⁹ *Princesse Mathilde*, *op.cit.*, p. 19.

Essayant pourtant de s'imprégner un maximum de la culture hispanique, le groupe ne passe pas inaperçu. Les voyageurs éprouvent bien du mal à quitter les mondanités. Ce fait est d'autant plus perceptible lorsque Giraud et Desbarolles rejoignent Alexandre Dumas. Avec lui, ils côtoient des personnages hauts placés, comme des gouverneurs ou des ambassadeurs. Ils fréquentent de nombreux bals en l'honneur de l'écrivain et n'hésitent pas à sortir la carabine à la moindre occasion¹¹⁰.

Malgré le souci de l'apparence, propre à ces artistes, nous remarquons qu'ils n'en perdent pas pour autant le sens de l'humour et surtout de l'autodérision.

Giraud : un des principaux caricaturistes du XIXe siècle

Giraud a obtenu la reconnaissance de ses contemporains pour son nombre impressionnant de caricatures. Comme l'écrit la Princesse Mathilde, « Cette merveilleuse facilité à traduire par un faire aisé et rapide l'aspect des gens se montra bien dans cette étonnante collection de charges qu'il exécuta aux soirées du Louvre¹¹¹. »

La caricature au XIXe siècle

Au XIXe siècle, la caricature atteint son âge d'or. Les agitations politiques offrent aux artistes une source d'inspiration abondante. De plus elle n'est plus une pratique restreinte à quelques ateliers, avec l'apparition de la lithographie qui permet la reproductibilité des images, elle pénètre toutes les couches de la société, jusqu'aux plus populaires. C'est ce qu'expliquent Laurent Baridon et Martial Guedron, dans leur ouvrage, *L'art et l'histoire de la caricature*¹¹². « Devenue l'emblème de la démocratisation de l'image, elle fût même pratiquée de façon presque officielle. » En une certaine manière la caricature concurrence la photographie en présentant aux individus de la société leur propre reflet. Il était presque quasiment déshonorant pour un écrivain ou un homme de savoir de ne pas figurer au Panthéon Nadar¹¹³.

¹¹⁰ Cette « distance » culturelle se fera davantage ressentir en Orient, comme nous l'expliquons dans le chapitre 8 : « La suite du voyage »

¹¹¹ Princesse Mathilde, *op.cit.*, p. 32-33

¹¹² BARIDON, Laurent ; GUEDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p.X.

¹¹³ Nadar (1820-1910) avec l'aide de plusieurs collaborateurs, il rencontre les grands hommes du moment afin de les dessiner. L'ensemble de ce travail, concerne plus de trois cents grands hommes de l'époque sur un total de plus de 1 000 vignettes et constitue un panthéon qui lui apportera la notoriété, sous le nom de *Panthéon de Nadar* en quatre feuillets

La figure emblématique de la caricature française reste Honoré Daumier (1808-1879). Dès 1830, époque à laquelle il dessine ses premières caricatures pour l'hebdomadaire satirique, *La caricature*, l'artiste obtient une célébrité immédiate. Contrairement à Giraud, Daumier se spécialise dans la caricature satirique et politique, ce qui lui coûte six mois de prison pour avoir représenté Louis-Philippe en Gargantua.

C'est dans l'entourage de Napoléon III, lors des fameux Salons du Louvre qu'Eugène Giraud exécutait des portraits chargés des hôtes les plus prestigieux.

Giraud aux Salons du Louvre

C'est essentiellement grâce au Comte de Nieuwerkerke¹¹⁴ (1811-1892), que les Vendredis du Louvre voient le jour. D'origine hollandaise, Alfred Emilien O'Hara, dit aussi Comte de Nieuwerkerke, joua un rôle dans la politique culturelle sous le Second Empire. À la fois responsable des musées du Louvre, de Versailles et du Luxembourg, puis de Saint Germain en Laye, il était aussi président de la Commission des Monuments Historiques ainsi que vice président de la Commission Consultative des Beaux-Arts. En 1845, il rencontre la Princesse Mathilde, qui sera sa compagne durant plus de 25 ans. Avec elle, ils furent les acteurs fondamentaux des Vendredis du Louvre. Artistes, écrivains, conservateurs, se retrouvaient, lors de ces soirées pour assister à des discussions mondaines, à des représentations musicales ou théâtrales. Nous devons à Théophile Gautier une description du déroulement de ces salons. Ainsi, nous pouvons nous plonger dans cette atmosphère du Paris lettré du XIXe siècle :

« Le comte est dans une position à recevoir l'art splendidement et avec la cordialité la plus hospitalière ; ses appartements, où brille un luxe intelligent et choisi, confinent au musée du Louvre. Les soirs de fête, il suffit de pousser une porte et de relever une tapisserie pour se trouver au milieu des chefs-d'œuvre.

Chaque semaine, le vendredi, les fenêtres resplendissent, des voitures stationnent dans la cour du Louvre, de nombreux visiteurs montent le large escalier dont le porche s'ouvre sous la voûte du côté de la rue Marengo, et, toutes les fois que l'huissier de service lance un nom parmi les chuchotements des causeries, on peut être sûr que c'est un nom illustre, connu ou tout au moins en train de le devenir.

¹¹⁴ Cf. : Annexe 11

C'est une excellente idée qu'a eue là M. de Nieuwerkerke de créer un lieu de réunion, un salon d'art où puissent, sur un terrain neutre, se rencontrer les écoles rivales, les doctrines opposées, les talents antithétiques qui, pour s'aimer et se comprendre, n'ont quelquefois besoin que d'une conversation fortuite. Les artistes, à part quelques petits groupes que relie une admiration commune, vivent isolés, absorbés dans leur travail et se voient très rarement ; des antipathies souvent imaginaires les divisent d'ailleurs : beaucoup croient se détester qui s'enchantent à première vue lorsqu'un tiers bienveillant les met en rapport.¹¹⁵»

Ces soirées se terminaient dans l'intimité sous la plume humoristique de Giraud qui dressait le portrait charge des participants qui étaient presque tous des personnalités marquantes de la politique, de l'armée, des sciences, des lettres et des arts. Giraud était un accoutumé et participait de façon très régulière à ces soirées. « Puis Giraud, le Giraud de la Permission de dix heures, un vieux grognard d'art à moustaches grises, avec l'esprit ordinaire de l'atelier, une certaine blague grondeuse et l'assurance d'un familier de la maison.¹¹⁶ » L'artiste choisissait son sujet, et « deux heures après il avait terminé un vrai chef d'œuvre de ressemblance.¹¹⁷ » Ainsi se déroulaient les Vendredis du Louvre, chaque convive repartait avec ce que nous pourrions nommer, un souvenir de Giraud.

La collection des portraits charges

Ces caricatures n'ont rien de moqueuses ainsi en général, il était rare qu'un model soit vexé par sa charge. En effet, « très fin, très apte à découvrir les ridicules physiques et moraux des gens » Giraud « s'amusait des défauts d'autrui, mais jamais il ne se fit une arme contre le prochain de la pénétration de son jugement.¹¹⁸ » Même si le texte de la Princesse Mathilde est parfois quelque peu ampoulé, nous pouvons retenir cette phrase, « Ses charges amusaient, provoquaient le rire et la joie, mais elles ne blessaient pas. Chacun voulait avoir la sienne.¹¹⁹ »

¹¹⁵ GAUTIER, Théophile, Les Soirées du Louvre, in *L'Artiste*, tome III, 5^e livraison, 31 janvier 1858, pp. 69-70.

¹¹⁶ GONCOURD, Edmond et Jules, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, Paris, Flammarion, 1956, pp. 148 et 244-245.

¹¹⁷ Princesse Mathilde, *op.cit.*, p. 33.

¹¹⁸ *Idem*, p.20.

¹¹⁹ *Idem*, p. 22.

La collection des charges qu'exécuta Giraud aux soirées du Louvre est étonnante. La Bibliothèque Nationale de France regroupe plus de soixante-dix caricatures de l'artiste dans son département des estampes et photographies. Pour l'essentiel, ce sont des aquarelles en couleur, parmi elles, nous comptons également quelques autoportraits (Cat.75). Ces dessins sont issus de l'album, *Les soirées du Louvre* datant de 1860. Pour la majorité, les convives caricaturés sont représentés en pied, dans leur costume de dandy sur un fond blanc. À quelques reprises Giraud introduit un élément le mettant en scène. Ainsi, Théophile Gautier qui voyagea en Orient est représenté avec quelques accessoires orientaux, coiffé d'un couvre chef oriental, il fume un chibouk à l'arrière plan sont esquissés quelques monuments orientaux (Cat.74). Le peintre, dessinateur, illustrateur, Léon Antoine Morel Fatio (1810-1871) est caricaturé en train de ramer dans une barque (Cat.73). Sans doute Giraud fait-il un clin d'œil, au navigateur qu'était Morel-Fatio, de plus, ne l'appelait-on pas aussi « peintre de la marine » ?

Les dessins espagnols : une caricature de l'Orient ?

Giraud est un caricaturiste accompli. A-t-il caricaturé l'Orient et les Espagnols dans ses dessins hispaniques ?

Des dessins comiques

Dans les dessins espagnols de l'artiste, contrairement à ses peintures, l'humour occupe une place importante. Cela est notamment vrai pour les illustrations de l'ouvrage de Dumas. Exceptées les représentations de *Amédée Achard* (Cat.11) où la tête de ce dernier est vraisemblablement disproportionnée comparé au reste du corps et celle de *Giraud, danseur Chevronné* (Cat. 4) avec un menton et un nez proéminents, il serait erroné de parler de véritables caricatures. Le terme « comique » serait ici plus approprié.

En effet, en majorité, les traits des personnages sont relativement fidèles à la réalité. Néanmoins le comique reste présent dans certains détails et dans les situations. Ces détails peuvent parfois enlever du réalisme aux dessins. Cela est notable dans la façon que Giraud a de représenter le soleil (Cat.20). Comme s'il s'agissait de dessins infantiles, l'artiste dessine l'astre avec un visage, comme si d'en haut, il examinait les voyageurs. La manière dont court Giraud, dans cette même illustration est également faite pour nous esquisser un sourire. Ses jambes sont étirées, ses bras en arrière, aucun de ses pieds ne touche le sol, scène peu réaliste, conférant à l'artiste un air relativement

ridicule. Cette autodérision se retrouve de la même façon dans l'illustration 43, Louis Boulanger, les chaussures à la main, arrive sur une plage, de l'eau quasiment à hauteur des genoux, les jambes nues et arquées. Il porte toujours dans son costume mondain, fort peu adapté à la situation. Le titre de la vignette, indiquée par l'artiste, *Boulangère débarque*, renforce l'aspect comique, en effet quel débarquement peu commun! *La mort d'Acca*, le cheval de Dumas fils est elle aussi une scène originale et amusante. On y voit le cheval écrasé sous le poids de son cavalier, la langue pendante sur le sol (Cat.23).

Le rocambolesque des situations, toutes aussi étonnantes les unes que les autres participe à l'humour des vignettes. Ainsi dans l'illustration, *Revenus de leur première surprise...*(Cat. 19) Giraud amplifie largement le thème de l'accident de voiture. Il représente la voiture retournée, en équilibre, entre deux parois de falaises prête à tomber dans un précipice. Giraud présente d'avantage un comique de situation que des caricatures des personnages à proprement parlé.

Une image caricaturale des espagnols ?

Certaines images pourraient faire penser que le peintre tourne en ridicule les Espagnols, qu'il entretient certains clichés. Il faut dire qu'au XIXe siècle, les Espagnols sont encore dans les mœurs, considérés comme des êtres barbares, parfois anormaux avec des résurgences moyenâgeuses¹²⁰.

Ainsi pour Giraud les espagnols sont petits, à un tel point que les portes des maisons sont construites à leur échelle, « *Des maisons à portes si basse...* » « *Qu'en franchissant le seuil...Maquet faillit s'y tuer* » (Cat. 31 et 32). Dans cette scène Maquet se cogne la tête en voulant franchir une porte espagnole. Le protagoniste est exagérément grand comparé à la porte. Ici Giraud semble suggérer que les Français mesurent quasiment une tête de plus que les Espagnols.

Pensent-ils également que les Espagnols sont idiots ? Si ce n'est pas le cas, il nous laisse tout au moins penser que c'est un peuple reculé, ignorant les nouvelles technologies. Cette idée prend tout son sens dans la série de dessins, *Eau de Benjoin perd le pistolet, Un espagnol le trouve, Il en cherche le mécanisme, Il en découvre le*

¹²⁰ AYMES, Jean-René, *op.cit.*, p. 20.

En parlant, du compositeur, Alexis de Garaudé (1779-1852), « Ces Espagnols-là, nullement admirables, effraient avec leurs haines implacables et leur penchant incoercible à la violence. Il est vrai dira-t-on que notre poète se complait à tirer le moindre spectacle du côté de l'horrible et du fantasmagorique. Dans un petit village de Saint-Sébastien, sa vision devient cauchemardesque et son Pays Basque espagnol, comparable à certains tableaux de Jérôme Bosch ».

mécanisme (Cat. 35 à 38). Un espagnol, avec un air peu malin, découvre au sol une arme. Apparemment c'est la première fois qu'il voit un pistolet puisqu'il se fait littéralement exploser la tête avec alors qu'il essayait de comprendre à quoi pouvait bien servir cet objet. Rappelons que, « ce pistolet à six coups est un objet de destruction absolument inconnu en Espagne, où l'on en est encore à l'escopette de Gil Blas¹²¹ ».

Quant au dessin représentant *l'hospitalité espagnole* (Cat. 34), où un homme titube, il ne valorise pas d'avantage les Espagnols. Un verre dans une main, une gourde sûrement remplie d'alcool dans l'autre, si la table ne le retenait pas le pauvre homme serait déjà tombé au sol. L'artiste présente une image peu avantageuse de l'Espagnol rustre et attiré par l'alcool.

Malgré ces exemples peu flatteurs envers le peuple hispanique, il ne faudrait pas voir en Giraud un simple moqueur enfermé dans les clichés. En effet, lorsque nous analyserons les peintures, nous verrons qu'il s'en dégage un réel respect envers la culture hispanique qui est représentée avec une grande noblesse.

Des dessins peu engagés

L'artiste propose davantage des « clins d'œil » humoristiques qu'une véritable critique de la société espagnole. Le peintre « en dehors de toute politique » se contente d'appuyer quelques clichés, tout en restant dans la légèreté. Contrairement à Daumier, Giraud n'a jamais fait de prison pour des dessins trop engagés.

Il est bien loin des satires que dessinait Goya dans ses *Caprices* (1797). En effet, ce dernier propose une véritable attaque de la société espagnole. L'une de ses accusations les plus virulentes concerne la violence à l'encontre des femmes, notamment envers celles brûlées lors de l'Inquisition espagnole¹²². Cette pratique continue encore au début du XIXe siècle. En 1807, un voyageur français observe comment, à Valence, une supposée sorcière est brûlée avec le corps, découvert jusqu'à la ceinture¹²³.

Nous sommes bien loin de l'image de l'Espagnol trop petit que dépeint Giraud. Le comique et la légèreté semblent être les mots d'ordre des dessins espagnols.

¹²¹ DUMAS, Alexandre, *op cit*, p.197.

¹²² L'inquisition espagnole ne sera supprimée qu'en 1820 par la Révolution espagnole.

¹²³ HAGEN, Rose-Marie et Rainer, *Goya*, Madrid, Taschen, 2005, p. 35.

Chapitre 6 – Approche du folklore espagnol

Giraud aime la légèreté, oui mais travaillée. Car l'artiste, homme de spectacle est minutieux. Ses dessins sont des décors où il met en scène le folklore espagnol.

Quel est donc le folklore espagnol que choisit de montrer l'artiste ? Propose t-il des nouveautés ou reste t-il dans la représentation de thèmes courants chez d'autres peintres ?

Giraud, illusionniste

Étonnamment, nous n'avons en notre connaissance aucune nouvelle ou récit attribué au peintre. Néanmoins, son œuvre révèle un sens inné pour la mise en situation des personnages et la création d'environnements dans lesquels ils évoluent. Qu'ils soient héros d'opéra comique ou victimes de tragédies picaresques, Giraud leur donne vie sous son pinceau. Tous les ingrédients sont rassemblés pour que le spectateur se plonge au cœur d'un véritable « roman pictural ».

L'homme de théâtre

« Montrer » des situations, c'est ce qui séduit l'artiste. Comme dans sa peinture *Les crêpes* ce sont les scènes de genre, et de vie quotidienne qui constituent la majeure partie de l'œuvre de Giraud. Edmond About ne lui connaît que « très peu de rivaux dans le genre de peinture courante auquel il s'est donné¹²⁴ » et dont il a fait son sujet de prédilection. Ainsi la simple préparation d'un repas frugal, devient digne de représentation. *La cuisson des côtelettes* (Cat.21) ou *Dumas dans la cuisine de maître Calisto Burguillos* (Cat.22) sont des exemples éloquentes. Bien qu'il s'agisse de sujets légers, l'artiste n'en néglige pas moins la mise en scène. Il paraît ici judicieux d'utiliser le terme de « mise en scène » car c'est véritablement en tant que « metteur en scène » que Giraud traite ses compositions.

Dans *la cuisson des côtelettes* (Cat.21), l'artiste dispose ses « acteurs » à divers endroits de la pièce en les répartissant dans l'espace. L'occupation de l'espace scénique est l'une des premières règles que l'on apprend au théâtre. Dans des postures presque toutes différentes, certains regardent Dumas, qui au centre et cuisine en faisant des gestes amples. Un autre le dessine (Giraud ?), et l'homme debout sur la droite, dont

¹²⁴ ABOUT, Edmond, *op.cit.*, p.328

l'ombre se détache sur le mur est bouche ouverte comme s'il lui parlait. Comme s'il regardait par le trou d'une serrure, le spectateur se transforme en témoin d'une scène intime prise sur le vif. C'est dans une posture toujours aussi théâtrale que Dumas dans la cuisine de maître Calisto Burguillos (Cat.65) se trouve dos à son hôte. Leurs gestes se font échos comme dans un miroir inversé. La différence de taille des deux personnages donne un côté comique à la scène.

Salons parisiens, opéra, théâtre, la mise en scène et le divertissement semblent faire partie intégrante de l'environnement du peintre. Au contact des plus grands dramaturges de son temps comme Alexandre Dumas et Victor Hugo il prend également plaisir à la fabrication des costumes Sa connaissance du vêtement trouve sa représentation dans les costumes de ses personnages. De la courtisane, à l'andalou en passant par le burnous et le chasseur (Cat. 5 et 9), Giraud propose un panel varié, digne d'une loge de théâtre.

Déjà comparé à du théâtre de Vaudeville par Arsène Houssaye¹²⁵, les compositions de Giraud sont légères et anecdotiques. Nombreuses sont les esquisses possédant une véritable force théâtrale. Ainsi, *Dumas fils surpris par le chien de l'amant jaloux* (Cat.30) ne va pas sans rappeler quelques scènes de comique de situation que nous comparerions aujourd'hui au théâtre de Feydeau. C'est un Théâtre burlesque où les portes claques à outrance et où les amants se cachent dans les placards pour échapper à certains maris jaloux. La scène de la chambre à couchée est soignée. Le fils de l'homme de lettre est caché sous le lit dans une situation risquée et excentrique essayant de faire taire, en vain, un caniche toiletté. Tel le synopsis imagé d'une pièce grivoise, il serait commode de l'adapter au théâtre.

L'art de la narration

Le dessin *Dumas fils surpris par le chien de l'amant jaloux* fait partie d'une série de cinq vignettes montrant les aventures amoureuses de Dumas fils¹²⁶. À chaque illustration, Giraud présente un nouvel épisode des déboires amoureux du jeune homme. Sans faire d'anachronisme, ces vignettes nous rappellent le principe de la bande dessinée¹²⁷.

¹²⁵ Cf. : Chapitre 2 : « Peintre de genre »

¹²⁶ *Première lettre de Dumas fils, Pelar la pava, La fin de l'aventure amoureuse, Suite des amours d'Alexandre Dumas fils, Dumas fils surpris par le chien de l'amant jaloux* (Cat. 27, 28, 29, 30)

¹²⁷ La bande dessinée se développera surtout au cours du XIXe siècle

Un des exemples les plus éloquents des histoires dessinées par l'artiste, est la découverte du pistolet par un espagnol¹²⁸. Ce sont quatre dessins qui ne trouvent un sens que dans leur juxtaposition. En effet, avec ces quelques illustrations, l'artiste réalise une histoire rythmée s'achevant par une chute caustique : l'explosion de la tête de l'espagnol. L'effet narratif est renforcé par les légendes que l'auteur inscrit sous chacun des dessins: *Eau de Benjoin perd le pistolet, un espagnol le trouve, il en cherche le mécanisme, il en découvre le mécanisme*. Tels les récitatifs¹²⁹, ces légendes sont des espèces de commentaires en « voix off » permettant de fournir des informations pour une meilleure compréhension de l'action. Ces commentaires restent néanmoins discrets. Pourquoi relater par écrit cet épisode ? Les dessins du peintre ne se suffisent-ils pas à eux-mêmes ?

Dans ces quatre vignettes le même paysage est conservé, un paysage sommaire définit par quelques lignes. Pour donner une impression de dynamique temporelle, l'artiste montre l'éloignement de la caravane des voyageurs. Au fur et à mesure que l'on progresse dans les images la caravane et de la monture d'Eau de Benjoin diminuent à l'arrière plan. Par un effet de perspective linéaire Giraud représente le cheval de plus en plus petit.

Par ces quatre dessins, Giraud a su mettre en image la pensée du dramaturge. « Paul en tombant a perdu là un pistolet à six coups (...) un malheureux espagnol l'a déjà trouvé ce soir ou le trouvera demain matin ; comme l'objet est d'un aspect riant, il sera d'abord heureux d'avoir trouvé cet objet ; puis, comme il songera que cet objet doit être utile à quelque chose, il en cherchera le mécanisme. Maintenant, madame, supposez qu'il en trouve le mécanisme au moment où les six bouches chargées chacune d'une balle seront en face de sa figure (...) il se fera sauter la cervelle.¹³⁰ » Cette phrase prouve encore une fois que les dessins étaient destinés à l'illustration de l'ouvrage du dramaturge.

L'attention accordée aux détails

Giraud perfectionniste, a le goût du détail. Il suffit d'observer les ustensiles de cuisine qui ornent la cuisine de maître Calito Burguillos (Cat.22) pour nous en rendre

¹²⁸ *Eau de Benjoin perd le pistolet, un espagnol le trouve, il en cherche le mécanisme, il en trouve le mécanisme*. (Cat. 35, 36, 37, 38)

¹²⁹ Panneaux généralement situés au bord des vignettes de bandes dessinées.

¹³⁰ DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 196-197

compte. Jarres, poêlons, spatules, l'artiste n'oublie pas non plus les tabliers de cuisine. Ses peintures nous offrent elles aussi de nombreux détails minutieux.

Il suffit de regarder de plus près *La mort du toréador* (Cat.61), pour être frappé par la précision des traits. Observons la chapelle sur la gauche. Les clous sur la porte entrouverte, l'appareillage des pierres, parfois abîmées, ou encore les jeux d'ombre et de lumière, le dessin est étonnamment réaliste. Ce souci de l'illusion atteint son apogée dans l'affiche annonçant la corrida fixée sur le pan de mur. Les lettres sont fines, les mots écrits en espagnol, le leurre est tel que le spectateur pourrait croire qu'il s'agit d'une véritable affiche que le peintre aurait collée sur sa toile.

Cette importance accordée aux détails se retrouve également dans *Le voyage en Espagne* (Cat. 60) et notamment en ce qui concerne le rendu des matières. Les drapés semblent lourds et avoir une certaine consistance, le velours du gilet de Dumas est luisant, et l'harnachement des chevaux est précis, constitué de fils dans lesquels on aurait envie de faire glisser les doigts. Œillères, harnais, corde le peintre n'a rien oublié. Quant au sol caillouteux et crevassé sur lequel progressent les voyageurs, il paraît presque palpable.

La danse ou le rythme d'un pays

Au XIXe siècle, on entre en France, d'une manière plus résolue dans l'univers des spectacles. L'intérêt pour le divertissement accompagné de celui pour l'Espagne ont inspiré les peintres qui voyagent en Péninsule. Ils ramènent dans leurs cahiers de multiples danses et fêtes. En effet, de tous ces artistes, lequel n'a pas réalisé d'étude de musiciens ou de danseuses espagnols ?

Guitare et castagnettes, le son de l'Espagne mis en image

Tambourins, mandolines, castagnettes, l'Espagne est un pays de musiciens. Lorsque l'on est voyageur là bas, il est difficile de ne pas se laisser enivrer par tant de mélodies. Il suffit d'observer les nombreuses vignettes consacrées à la danse et à la musique pour voir que Giraud et ses compagnons l'ont vite compris. Qu'ils soient en costume andalou ou en dandy avec des castagnettes à la main, l'Espagne semble leur inspirer rythme et effervescence. Il faut dire que la musique est partout jusqu'à être un élément caractéristique de certains métiers. C'est le cas pour le muletier. Giraud en représente un, la guitare à la main dans l'illustration 48. Voyageant souvent en solitaire

sur des routes ardues, il a besoin de distraction. Pour cela il a coutume d'être représenté avec une guitare à la main ou sur le dos, instrument qui l'accompagne au fil de ses voyages.

Nombreux sont les peintres qui représentent des musiciens espagnols. De ce fait, Giraud, semble à juste titre suivre cette tendance générale, ne se démarquant pas réellement.

Un des musiciens les plus célèbres est *le Chanteur espagnol* de Manet. C'est en 1860, qu'il réalise ce musicien qui sera exposé l'année suivante au Salon. L'œuvre a été baptisée sous le nom de *Guitarro* par Théophile Gautier.

La danseuse

*Las muchachas bailando*¹³¹, est un thème récurrent dans les œuvres décrivant l'Espagne. Encore une fois Giraud ne se démarque pas sur ce point puisque cet aspect du folklore l'intéresse particulièrement. Il lui consacre même une peinture (*Danse dans une posada de Grenade* Cat. 59)

En 1796, Goya, espagnol lui-même, présente une encre de chine sous le titre de *Muchacha bailando al son de una guitarra*¹³². On voit au premier plan une jeune femme de profil, qui semble bien statique pour une danseuse. Au second plan, un musicien assis avec une guitare à la main, l'accompagne.

En 1862, Manet consacre une toile entière au ballet, *Le Ballet espagnol*. Dans cette peinture, sont représentés les danseurs de la troupe espagnole qui donnait des représentations à l'hippodrome de Paris. Parmi les danseurs figurent Mariano Camprubi et la célèbre première danseuse, Lola de Valence. Le peintre la présente dans une position peu avantageuse, assise sur un banc.

La même année, Manet fera un portrait de pied de Lola de Valence (Cat.63). Ce portrait ne va pas sans faire échos à la *Danseuse espagnole à l'éventail* (Cat.51) de Giraud. En effet, les deux danseuses, se tiennent dans la même position, avec une jambe légèrement en avant par rapport à l'autre. Toute deux ont dans la main un éventail, déplié pour la danseuse de Giraud, semi déplié en ce qui concerne *Lola de Valence*. Une mantille agrmente leur coiffure. La représentation d'une espagnole ne semble pouvoir se faire sans une mantille. Delacroix, lors de son bref séjour en Espagne, écrit à

¹³¹ « Les jeunes filles dansant »

¹³² « Jeune fille dansant au son de la guitare »

ce sujet, « J'ai vu les belles espagnoles qui ne sont pas au-dessous de leur réputation. La mantille est ce qu'il y a au monde de plus gracieux.¹³³ »

Espagne fière et tragique

La danse, la fête, font partie de la culture hispanique. Le pays n'en est pas frivole pour autant.

Fêtes et drame : le double jeu de la tauromachie

Qu'elle soit populaire, ou royale, la corrida est en Espagne le sport noble par excellence. Divertissement national et fierté, il n'est pas rare de voir dans les gradins, les figures les plus puissantes du pays. C'est à l'occasion de la corrida organisée pour le mariage du Duc de Montpensier, que Giraud et ses compagnons ont l'occasion de voir la Reine mère, « La reine mère, cette gracieuse et belle femme que vous avez vue à Paris, et qui semble la sœur aînée de sa fille, aime les courses de taureaux comme pourrait le faire une simple marquise ; elle était parvenue à se dérober aux fêtes du jour, et elle accourait prendre une heure de ce fiévreux spectacle qui nous brûlait.¹³⁴ »

C'est à ce sport, presque identité même du pays, que grand nombre d'artistes ont consacré des études. Eugène Delacroix lui-même, avant Giraud s'est laissé tenter à la représentation de quelques scènes de tauromachies. Le maître fait une incursion en Andalousie en mai 1832. Maurice Serullaz, écrit que les dessins de Delacroix, dont le picador, prouve d'une manière irréfutable qu'il fut le témoin d'une corrida durant son séjour andalou. L'auteur précise qu'il s'agit de corrida du 21 mai 1832, dans les arènes de la Maestranza de Séville. Il semble même que « rien n'a échappé aux regards attentifs du peintre : le torero, son costume, ses bottes, ses bas l'étrier, le couvre-chef...et surtout le geste.¹³⁵ »

Quelques années plus tard c'est au tour de Manet de s'intéresser à ce spectacle. En 1866, il peint *Le combat de taureaux*. Dans cette arène inondée de soleil, « la mort rode sous le ciel bleu¹³⁶ ». Malgré une course de taureaux vivante et vibrante, le peintre a su évoquer la cruauté du combat grâce à l'émotion dramatique qu'inspire la toile. C'est toute l'ambiguïté de la corrida qui est décrite ici : un spectacle bien vivant, où la mort peut surgir à tout moment.

¹³³ SERULLAZ, Maurice, *Delacroix*, Paris, F. Nathan, 1981, p.172

¹³⁴ DUMAS, Alexandre, *op.cit.*, p. 62.

¹³⁵ SERULLAZ, Maurice, *op. cit.*, p.170-171

¹³⁶ COURTHION, Pierre, *Edouard Manet*, Paris, cercle d'art, 1991, p.98.

La mort est indissociable de la tauromachie. *Le torero mort* de Manet ou *la Devisa* (Cat.61) de Giraud n'en sont-il pas la preuve ? En général les peintres se plaisent à représenter les morts des matadors d'une manière tragique

La mort du picador est un sujet, que Goya a traité à plusieurs reprises depuis 1793. *La mort du picador* fait partie de la série « diverses scènes de divertissements nationaux » présentées par Goya à l'Académie au début de 1794. Parmi elles, une suite de huit sujets tauromachiques forme un ensemble cohérent, vingt ans avant la célèbre tauromachie gravée.

La tauromachie de Goya

C'est Goya l'un des maîtres incontestables de la tauromachie. En 1816 est mise à la vente une série de gravures représentant des tauromachies, qui avait été publiée du vivant de son auteur¹³⁷. Néanmoins une chose frappe au premier abord : la similitude avec certaines gravures de Francisco de Goya et les dessins du peintre parisien.

Analysons un exemple concret l'illustration 49 représentant une tauromachie. Le dessin est fait à la plume, les traits sont précis. Le peintre a rempli les surfaces à l'aide de fines hachures, notamment pour l'ombre du taureau. Il serait tout à fait possible de voir une influence du maître espagnol.

Entre 1815 et 1816, Goya grave une série de trente-trois estampes qu'il présente sous le titre de *Tauromachie*. Dix ans plus tard, il reprend le thème de la corrida, cette fois-ci dans quatre lithographies connues sous le nom *Les taureaux de Bordeaux*. Suite à l'oppression grandissante du à la restauration des Bourbons, le peintre s'expatrie en France, à Bordeaux. D'après Fred Licht, nous savons qu'en 1824, il se rend pour un court séjour à Paris¹³⁸. Mais de là à dire que Goya ait rencontré des peintres français rien n'est moins sûr. D'après quelques correspondances lorsqu'il n'était pas isolé, l'artiste fréquentait pour l'essentiel des compatriotes espagnols¹³⁹. Nous n'avons aucune preuve que les artistes français savaient qu'il était à Paris ou qu'il en ait fréquenté. Néanmoins, nous savons qu'il a laissé à Paris une scène de tauromachie (*corrida, suerte de Vara*), dédiée au dos à son ami Joaquin Maria Ferrer qui vit à Paris.

¹³⁷LICHT, Fred, *Goya*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2001 p. 318-321.

¹³⁸ Pour des raisons médicales, et son âge avancé

¹³⁹LICHT, Fred, *op.cit.*, p. 280

Dans la *Tauromaquia* ne 18 ou dans *les taureaux de Bordeaux* de Goya (Cat.55 et 56) nous retrouvons là aussi les ombres faites de fines hachures. Mais plus encore que la technique, les compositions des deux artistes sont relativement similaires. Arrêtons-nous sur la position de l'animal. Dans les deux cas, la bête, tête baissée, les cornes en avant, fonce droit sur son opposant. Un élément récurrent chez le peintre espagnol, apparaît dans le dessin de Giraud : la palissade. En effet, dans de nombreuses tauromachies de Goya la palissade en bois plante le décor. Comme chez Giraud elle est faite de planches verticales et horizontales. Quant au public il est chez Giraud comme chez Goya *quasiment* ignoré, comme si les artistes voulaient se consacrer pleinement à l'affrontement entre les hommes et l'animal. Car malgré les milliers de spectateurs qui envahissent les gradins, l'homme et la bête « s'affrontent dans une solitude désespérée¹⁴⁰ Goya à cette époque, utilise la technique nouvelle de la lithographie, ce qui peut nous laisser penser que son œuvre ait été diffusée très largement et connue de Giraud.

¹⁴⁰LICHT, Fred, *op.cit.*, p. 280

Partie 3

De l'Espagne à l'Orient : les peintures de voyage

Chapitre 7 – Le cycle hispanique

Derrière tant d'illustrations, Giraud n'en oublie pas sa passion première: la peinture. Les dessins, tout comme les souvenirs de son expérience vécue alimentent son œuvre hispanique mais aussi orientale. Car après avoir été aux portes de l'Afrique, le peintre ne peut en rester là. Le voyage se poursuit jusqu'en Égypte.

Comment l'artiste traite-t-il les sujets exotiques que lui fournissent ces pays si folkloriques ? Mais surtout, ces voyages vont-ils modifier l'art de Giraud, qui semble ancré dans sa formation académique malgré les bouleversements picturaux qui animent le XIXe siècle ? Car dans une France en pleine mutation, les courants artistiques se multiplient, se succèdent et se chevauchent.

L'œuvre picturale : mémoire du voyage

Giraud exploite largement ses notes de voyage dans des tableaux qu'il présente aux salons entre 1850 et 1869.

Un cycle étendu temporellement

C'est au Salon de 1850 qu'est exposée pour la première fois l'œuvre disparue, *Souvenir de la Sierra Nevada*. Trois années plus tard, l'artiste présente *La Danse dans une Posada de Grenade* (Cat.59) qui est aujourd'hui conservée au Musée de Soissons. Elle est suivie par *Le voyage en Espagne*, (Cat.60) exposé en 1855. En 1847, Giraud avait déjà peint une première version de ce tableau qui ne fut pas exposée. *La Devisa* (Cat.61) est bien plus tardive, puisqu'elle est datée de 1869 et fut présentée la même année au Salon. Cette œuvre acquise par l'État, conservée au Château de Fontainebleau, clôture le cycle espagnol du peintre.

Vingt-deux années s'écoulent entre le premier tableau espagnol de l'artiste et son dernier. Pour seulement peu de peintures, ce laps de temps paraît relativement long. Il faut dire qu'entre temps Giraud travaille à ses nombreuses commandes de portraits ainsi qu'à des œuvres plus orientales que nous analyserons dans le huitième chapitre.

Appliqué, le peintre semble aimer prendre son temps. Néanmoins, son premier tableau (la première version du *Voyage en Espagne*) est daté de 1847. Cela signifie qu'il le réalise dans le courant de l'année qui suit son retour d'Espagne. Cette précipitation

pourrait s'expliquer par le fait que la même année est publiée pour la première fois, *De Paris à Cadix* d'Alexandre Dumas. À l'origine, le peintre devait illustrer cet ouvrage. Peut-être est-ce pour cette occasion qu'il réalise l'œuvre. Plus tard il peint une seconde version. La première n'était-elle pas assez travaillée à son goût ? Voulait-il améliorer certains détails, prendre davantage de temps ?

Malgré les années qui séparent, les deux versions du *Voyage en Espagne*, ces peintures sont relativement semblables. Le thème est identique : « La petite caravane composée d'Alexandre Dumas, du jeune auteur de la Dame aux camélias, de Maquet, de Louis Boulanger, de Desbarrolles, s'est arrêtée pour laisser à Giraud le temps de prendre un point de vue¹⁴¹ ». Seuls quelques détails varient, notamment en ce qui concerne le paysage. Il y a davantage de branchages sous la croix et les rochers n'ont pas exactement la même forme. Quant à l'âne en contre bas, il n'apparaît que dans la seconde version.

Nous ne pouvons pas nous avancer au sujet des couleurs, du fait de la mauvaise qualité¹⁴² de la reproduction de l'œuvre de 1847 qui est en notre possession. Les couleurs paraissent fades et pâles, est-ce seulement une impression due à l'image ?

En 1855, Gautier parle *de Paris à Cadix* qui « est le titre d'un livre de Dumas et aussi celui d'une toile de Monsieur Eugène Giraud¹⁴³ ». Nous supposons qu'il s'agit de l'œuvre de 1855. Le critique nous fournit une description assez juste de la peinture et notamment du paysage qui « en vaut la la peine. Des fissures du roc surplombant l'abîme bleuâtre jaillissent, comme des poignards, les feuilles de fer-blanc de l'aloès, la route étroite taillée en corniche laisse à peine la place aux sabots des mules le long des parois de la montagne, c'est un de ces sites préparés pour les embuscades des bandits où jadis le voyageur pouvait lire de cent pas en cent pas ces inscriptions peu rassurantes : aquí mataran a un hombre¹⁴⁴ - et s'attendre à voir paraître José Maria Pallillos ou Polichinelle, héros de grand chemin dont la légende célèbre encore les exploits : mais l'Espagne se civilise, au grand détriment de la couleur locale, et l'artiste taille son crayon pour un croquis d'album, là où il eût fait jouer le chien de sa carabine¹⁴⁵ ».

¹⁴¹ GAUTIER, Théophile, 1855, *op.cit.*, p. 108.

¹⁴² C'est du fait de cette qualité médiocre, que nous ne l'avons pas mise dans le catalogue.

¹⁴³ *Idem* p.108

¹⁴⁴ « Ici on tuera un homme »

¹⁴⁵ GAUTIER, Théophile, 1855, *op.cit.*, p.108.

Dans cette citation, nous admirons encore une fois la facilité du peintre à plonger le spectateur dans des atmosphères. En effet, Gautier s'imagine déjà des attaques de bandits. Cela réside dans le goût du peintre à placer ses personnages dans des « décors de théâtre¹⁴⁶ » où tout pourrait arriver.

Des peintures réalisées en atelier...

Toutes les peintures que nous possédons de Giraud ont été réalisées postérieurement au voyage en Espagne. En effet, dans son œuvre *Les orientalistes, peintres voyageurs*, Lynne Thornton explique que pour les artistes voyageurs, peindre sur place n'était en général pas sans difficultés. Les peintres devaient « affronter » la chaleur qui fait couler les couleurs à l'huile, les insectes ou encore les foules curieuses.

C'est dans son atelier parisien que l'artiste « met » sur toile les souvenirs de son périple. Comme de nombreux peintres voyageurs, Giraud transforme son atelier en une véritable arche où s'entasse une multitude désordonnée d'objets. Les ateliers des peintres orientalistes se rapprochent plus du souk marocain que d'un espace de travail. Théophile Gautier dresse à ce sujet l'inventaire de l'atelier de Théodore Chassériau (1819-1856), « les yatagans, les kanjars, les poignards persans, les pistolets circassiens, les fusils arabes, les vieilles lames de Damas (...) tout ce charmant luxe barbare se groupait en trophées le long des murs.¹⁴⁷ »

L'atelier de Giraud ne déroge pas à cette tradition. Son amie, la Princesse Mathilde décrit cet endroit étonnant et exotique. « Sur un large divan s'entassaient des étoffes orientales toutes fanées, dans un désordre qu'on aurait perdu son temps à réparer. Des sièges de toutes les paroisses, au mur une quantité considérable d'études faites à toutes les époques de la vie du peintre, dans tous les pays qu'il avait parcourus, des bibelots de toutes sortes rapportés d'Espagne, d'Italie, d'Algérie, d'Égypte constituaient le mobilier de cet atelier romantique.¹⁴⁸ » Charles Giraud, présente également l'atelier dans une peinture, *L'Atelier d'Eugène Giraud*¹⁴⁹.

Outre les croquis réalisés en Espagne, les objets de l'atelier du peintre ont leur part d'importance. Nous imaginons Giraud mettant en scène des étoffes sur des chaises ou des mannequins pour réaliser avec précisions les tissus qui apparaissent dans ses

¹⁴⁶ Cf. : chapitre 6 : « L'homme de théâtre »

¹⁴⁷ DIZI CASO, Eduardo, *Les orientalistes de l'école espagnole*, Paris, ACR, D.L., 1997, p. 7.

¹⁴⁸ Princesse Mathilde, *op.cit.*, p. 24-25.

¹⁴⁹ Cf. : Annexe 12

peintures, tels que le drapé pendant sur le bas de l'homme soutenant le matador mort dans *La devisa* (Cat.61), ou encore celui de l'étoffe du cheval d'Alexandre Dumas dans *Le voyage en Espagne*.(Cat.60)

Ces peintures ont sans nul doute été inspirées de moments vécus, telle que la *Danse dans une Posada* (Cat.59) et de personnages réels comme il est le cas pour la peinture 60. Néanmoins, La part d'invention dans les compositions n'est pas à négliger. En effet, toutes ces scènes ne semblent pas avoir été vécues par le peintre. Nul part il est dit que Giraud ait assisté à la mort d'un toréador, et pourtant, cela ne l'empêche pas de représenter ce sujet dans *La Devisa*.

...Après une imprégnation totale

Malgré cette idée d'invention, nous ne saurons reprocher à Giraud le travail de réalisme qu'il accorde aux peintures. Le goût du détail déjà analysé antérieurement¹⁵⁰, fait de ses œuvres des témoignages plus ou moins réalistes de la vie espagnole.

Après tout, bien que ne maîtrisant pas la langue, Eugène Giraud a vécu l'Espagne. Il ne s'est pas contenté de rester dans les ambassades françaises en compagnie de ses compatriotes. En ce qui concerne l'imprégnation culturelle, Desbarolles écrit dans son préface ces quelques lignes : « Nous avons parcouru pas à pas l'Espagne, causant avec le paysan, partageant le dîner à la gamelle de l'*arriero* et sa natte à la nuit, côtoyant à la fois le peuple et la bourgeoisie, passant partout à la faveur du costume espagnol que nous avons adossé dès le départ (...) Nous nous sommes faits espagnols pour connaître l'Espagne.¹⁵¹ »

Le travail de Giraud ne se limite pas à des études d'atelier. Cela ne va pas toujours de soi. Certains peintres ayant à leur actif des toiles dites orientalistes, n'ont jamais voyagé en Orient. Tel est le cas de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Ses peintures sont le reflet de lectures des récits d'autres voyageurs. À ce sujet, certains critiques font remarquer que dans des peintures comme *Le bain turc* (1863), il n'y a que très peu d'éléments exotiques et les femmes peintes sur le tableau ont plutôt le type européen.

En effet, les figures féminines d'Ingres sont bien éloignées des espagnoles typées au regard sombre de Giraud. D'une part, comme nous venons de le voir, Ingres

¹⁵⁰ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit*, préface p.X

¹⁵¹ *Idem*, préface p.X

n'a pas voyagé. D'autre part, Giraud a choisi, malgré quelques idéalizations, de représenter des scènes réalistes du quotidien espagnol et non des figures classiques inspirées de la mythologie comme le fait Ingres. Néanmoins, comme nous allons le voir dans la section qui suit, bien que picturalement parlé l'artiste s'attache à un rendu réaliste, les scènes représentées manquent parfois de crédibilité.

Des peintures académiques

Giraud a eu une formation académique. Il étudie longtemps aux Beaux-arts et copie les grands maîtres italiens tels qu'Andrea Solari ou Rubens¹⁵². Il est donc tout à fait normal que ces années d'apprentissage, parfois conventionnel, se reflètent dans ses peintures.

Dessin et couleur : des œuvres complètes

Les talents de Giraud en tant qu'illustrateur et portraitiste font de lui un dessinateur accompli. D'ailleurs, nous l'avons vu au chapitre 4, il utilise un grand nombre de ses dessins et d'études pour réaliser les peintures espagnoles.

Une netteté et une précision certaine alimentent les toiles, leur donnant parfois, une impression un peu lisse, comme s'il s'agissait de collages. Cette sensation est accentuée par le fait que le peintre cerne les contours des choses et des personnages par un trait noir. Ce détail s'examine très bien dans la *Danse dans une posada de Grenade*. En effet, examinons la danseuse de dos avec une robe rose, à la gauche de l'œuvre. Son bras pale se détache sur sa robe au coloris clair et brillant.

Car Giraud concilie celles que l'on nomme parfois, les deux écoles « rivales », c'est-à-dire, le dessin et la couleur. Il utilise une palette variée avec des tons lumineux qui donnent aux œuvres un aspect sensuel que l'on retrouve dans les premières toiles allègres de Goya. Nous pensons notamment aux scènes courtoises de chasse ou de divertissement que le peintre réalise pour le futur Carlos IV (1748-1819) entre 1776 et 1778.

L'attention particulière accordée aux couleurs découle naturellement de la nouvelle lumière que Giraud découvre avec le soleil espagnol. N'oublions pas que l'une des raisons premières qui poussent les artistes à voyager dans le sud, est l'étude de l'éclairement, du jeu des reflets du soleil sur les couleurs.

¹⁵² Cf : Chapitre 2 : « l'art comme ressource »

Les couleurs utilisées par le peintre sont attrayantes mais parfois qualifiées de « factices » par la critique. *La Danse dans une posada* (Cat.59), est un exemple de la variété tonale de la palette de l'artiste. En effet, examinons ces danseuses, « Comme elles font bouffer leurs frissonnantes jupes aux couleurs vives ! Quelle joie, quelle ardeur, quelle turbulence, quelle étincelante lumière ! Peut-être objecterez-vous que ces costumes sont bien frais, bien brillants pour une cour d'auberge. Supposez que la Petra Camara¹⁵³ et l'Adela Guerrero¹⁵⁴ en tournée répètent un pas dans le patio d'une posada d'Andalousie, et la critique tombe d'elle-même.¹⁵⁵ » Comme le fait remarquer Gautier, le décor de la scène peut paraître improbable. Giraud semble avant tout privilégier l'esthétisme, au détriment de la véracité.

Vers l'idéalisation ?

Il est étonnant et même contradictoire d'employer le terme « idéalisation » pour parler d'un artiste qui fait de la caricature l'un de ses passes temps favoris. Mais le peintre est riche en contradictions. Cette ambiguïté participe d'ailleurs fortement à la diversité et à la richesse de son œuvre.

Tout d'abord il est essentiel de noter que le comique si caractéristique des dessins disparaît complètement dans les peintures, notamment dans *La Devisa* et dans la *Danse dans une posada de Grenade*.

Giraud ne suit pas le parti pris de certains peintres qui se tournent vers l'Espagne pour représenter des scènes de réalisme extrême. En effet, les artistes ibériques ont souvent peint des sujets peu communs, on pense notamment aux portraits de nains et de bouffons de Vélasquez¹⁵⁶. Ils ont ainsi servi d'exemple aux peintres français comme Gustave Doré que nous avons souvent comparé à Giraud. Dans la gravure *Dames de*

¹⁵³ Danseuse espagnole surnommée l'Etoile de Séville

¹⁵⁴ Danseuse de flamenco, elle a été peinte par Gustave Courbet en 1851 (Cat. 64)

¹⁵⁵ GAUTIER, Théophile, op.cit., p. 108

¹⁵⁶ « Parmi les œuvres les plus caractéristiques et les plus inquiétantes de Vélasquez figure la série des nains et des bouffons de la cour. Les portraits de nains d'abord - Francisco Lezcano (1637), au visage enfantin, Sebastián de Morra (1644), au regard direct et pénétrant, El Primo, de la même année, image rassurante et poignante, ou enfin, le Portrait de nain avec un chien (1650), où les mondes de l'enfant, de l'adulte et du fantastique se mêlent avec le plus grand naturel -, tracés avec une sorte de naturalisme impassible, disent la banalité et l'étrangeté du quotidien de la cour d'Espagne. Quant aux bouffons – Juan Calabazas, Don Juan de Austria ou Castañeda -, magnifiquement représentés en pied dans des couleurs riches, ils sont empreints d'un équilibre, d'une pudeur et d'une réserve qui tempèrent le regard naturaliste porté sur eux ». Source : GERARD POWELL, Véronique, RESSORT, Claudie, *Ecoles espagnole et portugaise : catalogue*, Paris, réunion des musées nationaux, 2002, p. 78

Grenade écoutant des nains musiciens, (1874) (Cat.58) l'artiste n'hésite pas à placer au premier plan des nains à l'apparence quelque peu grotesque.

De ce point de vue, Giraud ne se place pas dans la lignée du réalisme. Ce nouveau courant artistique impulsé par Courbet (1819-1877) a pour ambition la représentation de la réalité au détriment parfois de l'esthétisme. L'artiste doit se soumettre au réel, en peignant ce qu'il voit ; il veut « peindre vrai » dit Courbet qui se définit par ailleurs comme « l'ami sincère de la vérité », la vérité qui est dans la réalité, et non la vérité de l'art, en laquelle croient les académiques¹⁵⁷».

Il suffit de comparer deux danseuses espagnoles, l'une peinte par Courbet et l'autre par Giraud pour se rendre compte du fossé artistique qu'il existe entre un peintre dit réaliste et un autre orienté vers l'académisme.

Un an avant la *Danse dans une posada de Grenade*, Courbet peint *La signora Adela Guerrero* (Cat.64), une danseuse de flamenco espagnole. Le peintre n'hésite pas à la représenter d'une manière peu avantageuse, le visage masculin et peu gracieux. Cette dernière est très différente des jeunes danseuses élancées de la posada de Grenade.

Le romantisme oriental

L'idéalisation, l'utilisation expressive de la couleur, la recherche de la narration, la quête d'exotisme, font de Giraud un peintre dans la lignée des romantiques.

Le romantisme émotionnel de Giraud : le tragique de la *Devisa*

Le romantisme est un mouvement ambigu, ses caractéristiques sont variées. S'il fallait définir le romantisme de Giraud nous le qualifierons de romantisme « sage ». En effet, chez le peintre il ne s'agit pas de se révolter contre la société, de représenter, des scènes violentes, comme les fusillades¹⁵⁸ de Goya ou le naufrage du *Radeau de la méduse* de Géricault (1791-1824). Ce qui attire Giraud c'est avant tout l'expressivité, l'exaltation des sentiments humains. Des sentiments qui peuvent basculer vers le tragique, comme il le peint dans *La Devisa* (Cat.61).

¹⁵⁷ BERNARD, Edina, CABANNE, Pierre et al. *Histoire de l'Art du Moyen Age à nos jours*, Paris, Larousse, 2003, p. 549

¹⁵⁸ Ici nous nous référons en particulier à la fusillade du 3 mai 1814, où plus de 400 espagnols furent fusillés par les soldats français, sujet du *Tres de mayo* (1814) de Goya.

En entrant dans l'arène, le toréador sait qu'il risque de mourir à tout instant, rien ne l'empêche de faire demi-tour, pourtant il ne recule pas. Cette attitude est à rapprocher d'une sorte d'autodestruction de l'homme. L'autodestruction de l'homme reste un des thèmes de prédilection des peintres romantiques.

Avec *La Devisa*, l'artiste clôt le cycle hispanique. Contrairement aux dessins qui sont emplis d'allégresse grâce à la charge comique, les peintures sont plutôt nobles à caractère parfois tragique. Quoi de plus dramatique qu'un toréador agonisant, lançant un ultime regard à celle qui a tout l'air d'être une future veuve effondrée ?

Ce thème suscitant déjà la pitié semble avoir inspiré le peintre qui par différents procédés accentue l'aspect tragique de *La Devisa*. Son goût pour le théâtre nous a souvent fait comparer les œuvres de Giraud à des pièces de Vaudeville¹⁵⁹. Ici, il démontre qu'il peut aussi utiliser cette passion pour des mises en scène se rapprochant davantage du mélodramatique. Quelles positions peu probables que celles des deux protagonistes, mais quelle harmonie ! Une véritable délicatesse jaillie de ces deux corps se faisant échos, comme tombés à la renverse dans un même élan.

La composition est équilibrée et à la fois contrastée. La scène doit son équilibre à l'effet de symétrie obtenue par une sorte de jeu de miroir. D'un côté le torero est soutenu par deux hommes. De l'autre, l'épouse s'est laissée tomber dans les bras d'une jeune femme. Avec l'homme coiffé d'un bandana beige au près des deux femmes, nous avons ainsi deux groupes de trois personnes de chaque côté de la toile. L'homme au centre avec le chapeau, et sa lance verticale, qui est en réalité le *picador* constitue une sorte d'axe de symétrie. Les mains des deux malheureux relient les deux groupes en ce qui semble être le centre exact de la composition. Malgré cette symétrie, la peinture est faite de nuances et de contrastes. D'un côté la couleur de l'autre l'ombre.

En effet, avec son costume brillant peint de jaune et de blanc, le matador semble attirer vers lui toute la lumière, il se trouve d'ailleurs dans la partie éclairée du tableau. La jeune femme, quant à elle est davantage dans l'ombre, sa robe noire forme une tâche obscure dans la peinture. Pourquoi Giraud a-t-il choisi de représenter cette figure en noire alors qu'elle assiste à une corrida, une scène festive ? Peut-être que cette tenue se veut symbolique. Par le noir, le peintre plonge directement le spectateur dans une atmosphère endeuillée, comme si la femme était déjà en tenue de deuil et s'attendait à

¹⁵⁹ Cf. : Chapitre 2 : « Peintre de genre »

cette fatalité. Les différentes tonalités des noirs employés pour la robe semblent directement empruntées à la palette de Goya. En effet, *La duchesse d'Alba* peinte en 1797 porte une robe de dentelles où les nombreuses variantes de noirs, sont d'une tonalité sourde et chaude, *quasiment* semblables à celles portées par la jeune femme de *La Devisa*.

Nous l'avons vue en dans le chapitre 5, « les types espagnols », le style de Gustave Doré est très proche de celui de Giraud. Avait-il eu l'occasion d'admirer *La mort du toréador* ? Dans *Scène de rue en Espagne* (Cat.62) nous retrouvons une femme vêtue de noir, elle aussi endeuillée avec la même rose rouge piqué au chignon. Elle semble se diriger vers un enterrement, celui de son époux torero ? Même si cette théorie est à nuancer cette toile pourrait très bien montrer la suite de *La Devisa*.

Un autre élément de contraste vient amplifier l'aspect dramatique de *La Devisa* : le public au second plan semble continuer le spectacle et est indifférent à la scène d'adieu qui se passe en coulisse mais au premier plan de l'œuvre. Cette scène qui pourrait paraître incompréhensible est très justement expliquée par Théophile Gautier : « Car le public en Espagne est impartial ; il applaudit le taureau et l'homme selon leur mérites réciproques. Si le taureau éventre un cheval et renverse un homme : Bravo *toro* ! Si c'est l'homme qui blesse le taureau : Bravo *torero* ! Mais il ne souffle la lâcheté ni dans l'homme, ni dans la bête.¹⁶⁰ »

La quête d'un ailleurs

Après l'Espagne, Giraud part pour l'Afrique, une terre qui lui inspire de nombreuses œuvres.

Nous ne pouvons donc pas continuer avant d'annoncer quelques brèves considérations sur l'orientalisme. Bien que le but de ce travail ne soit pas de réaliser une étude exhaustive de ce mouvement. Nous nous limiterons à offrir quelques précisions.

La rêverie sur les mondes lointains ou récemment découverts est une composante essentielle du romantisme. L'on verra les romantiques les plus célèbres, comme Delacroix, consacrer une bonne part de leurs œuvres à ces pays.

Désireux de renouveler leurs modèles et leurs sources d'inspiration, les artistes et les écrivains romantiques sont séduits par la puissance de dépaysement d'un Orient

¹⁶⁰ LICHT, Fred, *op.cit*, p.10

dans lequel ils puisent avant tout des thèmes nouveaux : la cruauté du tyran du désert ou de la chasse, la sensualité et l'opulence des femmes des harems, le pittoresque des scènes de rue aux foules grouillantes et colorées... ils y trouvent aussi l'occasion de peindre, avec des couleurs plus vives et plus éclatantes, des effets de lumière plus intenses, comme nous l'avons vu pour Giraud, qui emploie une palette vive.

L'Orient est un espace géographique relativement difficile à délimiter, nous pourrions le définir comme l'immense étendue des steppes et des déserts du sud et de l'est de la Méditerranée.

Le terme même "orientaliste" apparaît en anglais d'abord en 1779, puis en français dès 1799, pour ensuite être admis au Dictionnaire de l'Académie française en 1838 permettant ainsi que s'instaure une discipline particulière consacrée à l'étude de l'Orient. Le terme français est habituellement attribué à Théophile Gautier.

Avant toute chose l'orientalisme est à envisager comme étant la vision de l'Occident d'une culture qui lui est étrangère. Ainsi il est intéressant d'analyser les œuvres orientales de Giraud. Car tout comme pour l'Espagne le peintre n'est pas toujours objectif, et propose parfois une vision fantasque de l'Afrique et de sa population.

Chapitre 8 – L'œuvre orientale

En voyageant en Orient, Giraud découvre une culture encore plus éloignée que celle rencontrée en Espagne. Cette distance va-t-elle lui permettre d'aborder l'Orient de la même manière que l'Espagne ? Le voyage, le folklore, les thèmes picturaux, quelles différences existe-t-il entre le cycle hispanique et le cycle davantage oriental de l'artiste ?

La suite du voyage

« -Voici Gibraltar, dis-je à Giraud, et là bas l'Afrique.

- L'Afrique me dit-il (...) je veux la voir de plus près, marchons ne perdons pas de temps.¹⁶¹ » En disant ces quelques mots à son ami Desbarolles, Giraud ne se doutait pas que ses paroles étaient prophétiques. Trois mois plus tard, il quitte l'Espagne embarqué à bord du navire le *Véloce*, en compagnie, de Dumas et sa troupe, le peintre foule pour la première fois les côtes africaines.

Le Véloce : le voyage en Afrique

Tout comme pour le séjour en Espagne, Dumas conte le récit du voyage en Afrique dans la suite des *Impressions de voyage*, intitulée *Le Véloce*. À l'égal de l'ouvrage *De Paris à Cadix*, l'ensemble du texte prend la forme d'une correspondance adressée à une dame française connue de l'auteur.

Le 20 novembre 1846, toute la troupe part pour Cadix grâce à un vapeur de la marine qui avait été promis à Dumas par le ministère de l'Instruction publique. Le voyage en Afrique dure jusqu'au 3 janvier 1847.

Les voyageurs se rendent d'abord sur la côte méditerranéenne du Maroc: Tétouan, Mellila, Djemar'Azouat. Vient ensuite la Tunisie : Tunis, Carthage où se trouve le tombeau de Saint-Louis, ce qui donne à l'auteur l'occasion de nous conter l'histoire de ses croisades. Le voyage se termine par l'Algérie: Bône, Stora, Philippeville, El Arrouch, Constantine, Smindoux, Blidah et enfin Alger. Dans cette dernière ville, l'auteur et ses compagnons laissent *Le Véloce* et s'embarquent sur la frégate *L'Orénoque*. Ils partent pour Toulon le 3 janvier 1847¹⁶². Outre les péripéties du

¹⁶¹ DESBAROLLE, Adolphe, *op.cit.*, p.185

¹⁶² < <http://www.dumaspere.com/pages/dictionnaire/veloce.html> > consulté le 8 mai 2008

voyage lui-même, l'auteur livre une quantité d'anecdotes locales et de récits historiques, dont l'histoire de la récente conquête d'Alger par les Français et l'histoire des chasseurs de lions en Algérie. Il nous donne également un aperçu du regard «anthropologique» porté par les Français de l'époque sur les populations d'Afrique.

En effet, *Le Véloce* a le mérite d'offrir une intéressante description anthropologique des populations qui vivent alors en Algérie, telles qu'on les identifie à cette époque: les Berbères Kabyles et Chaouias, seuls autochtones; puis les Arabes, les Turcs, Koulouglis, Maures, Biskris, Mozabites, les Juifs et les Nègres. Mais cette description est à prendre avec beaucoup de précautions. Malgré l'érudition de l'auteur, certains éléments peuvent aujourd'hui choquer. Dumas emploie quelques préjugés culturels qui de nos jours pourraient paraître avoir des connotations racistes.

Il est vrai qu'on a plaisir à se laisser bercer par nombre d'anecdotes amusantes que l'auteur rapporte et par l'atmosphère orientale qu'il parvient tout de même à rendre. Une atmosphère qui l'a particulièrement séduit: rappelons pour l'anecdote que c'est ce voyage qui lui a donné l'idée de faire aménager dans son château de Monte-Cristo, alors en construction à Port Marly¹⁶³, un extraordinaire salon mauresque. À ce sujet dans l'ouvrage *Les orientalistes*, Lynne Thornton écrit que les voyageurs firent escale à Tunis où on leur prêta deux artisans pour exécuter le stuc du salon mauresque. Elle dit également que Giraud et Boulanger auraient certainement participé à la décoration de style néogothique et orientale¹⁶⁴. Cet élément ne serait pas surprenant après ce que nous avons vu au cours de ce travail sur l'attraction du peintre pour les décors et les détails.

En 1852, Giraud «délaisse» ses compagnons et entreprend un voyage en Egypte accompagné de son frère Charles. Malheureusement nous n'avons que très peu de renseignements au sujet de ce séjour.

Un voyage similaire à l'Espagne ?

Pour le voyage en Espagne nous parlions de peintres qui s'étaient « faits espagnols pour connaître l'Espagne¹⁶⁵. » En Afrique l'imprégnation culturelle des français est limitée. Il est sûr qu'ils ne se sont pas « fait africains ».

¹⁶³ Cf. : Annexe 13

¹⁶⁴ THORNTON, Lynne, *op.cit*

¹⁶⁵ DESBAROLLES, Adolphe, *op.cit*, préface p. X ;

Il faut dire que le mode de transport des voyageurs sur un bateau officiel n'a pas facilité le rapprochement culturel. Le fait est que Dumas a été incité à entreprendre ce voyage au service d'une propagande coloniale lancée par le gouvernement français. Si la prise d'Alger est effective dès 1830, c'est seulement en 1840 qu'une colonisation est décidée. Le gouvernement cherche alors des artistes pour «faire connaître» l'Algérie aux Français et les inciter à y émigrer comme colons. C'est dans ce contexte que Dumas et ses compagnons voyagent aux frais du gouvernement, sur un bateau militaire, vivres, cuisinier et équipage fournis.

Néanmoins tout comme en Espagne, Giraud ne se sépare jamais de son crayon. Il croque à la moindre occasion. Dumas raconte l'anecdote amusante où les peintres Giraud et Desbarolles rencontrent pour la première fois un arabe : « Giraud et Boulanger, qui le suivaient, leur crayon à la main, s'arrêtèrent aussi ; c'était, comme moi, le premier Arabe qu'ils voyaient, et, à leur avidité à le croquer, on eût dit qu'ils craignaient de n'en point retrouver d'autres.¹⁶⁶ » L'Afrique est exotique et dépayant pour les peintres. Ainsi Dumas décrit un marché dans les rues de Tanger, « dans une enceinte contiguë au marché, chameaux et mulets étaient couchés pêle-mêle, presque aussi grave, mais beaucoup plus silencieux que leurs maîtres. De temps en temps seulement, sans doute lorsque quelque émanation connue venait jusqu'à lui, un chameau soulevait son long cou de serpent et jetait un cri aigu, qui n'a d'analogie avec le cri d'aucun autre animal. Ce spectacle mettait Giraud et Boulanger dans le ravissement. Ils étaient établis au milieu des marchands de figues et des marchands de dattes, couvrant leurs albums de croquis plus pittoresques les uns que les autres.¹⁶⁷ »

Folklore espagnol et folklore oriental : les thèmes choisis

En 1829, dans la préface des *Orientales*, Victor Hugo écrit « l'Espagne c'est encore l'Orient ; l'Espagne est à demi africaine. » Acquiescer cette affirmation c'est sous entendre que le folklore espagnole est semblable au folklore orientale. L'œuvre de Giraud permet de nuancer cette constatation un peu radicale. Certes des thématiques se retrouvent dans les peintures espagnoles ainsi que dans le cycle oriental, néanmoins certains sujets diffèrent.

¹⁶⁶ DUMAS, Alexandre, *Le Véloce*, chap. IV

¹⁶⁷ *Idem* chap. VI

Espagne et Orient si proches

Tout comme en ce qui concerne l'Espagne, la musique et la danse sont des thèmes fréquents dans l'orientalisme. Les instruments font l'objet d'études précises à l'image de celles de Delacroix lorsqu'il entend les musiciens de Mogador.

Giraud, réalise lui aussi des études d'instruments. En effet, le département des arts graphique au Louvre possède une feuille d'études au crayon noir sur papier blanc : *pieds et mains d'un musicien arabe* (Cat.66).

La musique et la danse sont des caractéristiques communes aux deux terres. Après avoir représenté les danseuses espagnoles, Giraud se consacre aux danseuses orientales.

Une Danseuse au Caire (Cat.65) exposée au Salon de 1866 fut achetée par le musée du Luxembourg (en dépôt au musée d'Art et d'archéologie de Toulon.)¹⁶⁸. Si nous n'avions pas le titre de l'œuvre précisant qu'il s'agit d'une danseuse au Caire, nous pourrions penser que cette jeune femme est issue d'une toile espagnole de l'artiste. En effet, avec son regard sombre et sa fleur dans les cheveux, elle rappelle les danseuses de *la Danse dans une posada de Grenade* (Cat.59).

En ce qui concerne le thème de la religion, il est difficile de dire s'il divise où réunit les deux terres.

Les scènes religieuses ont inspiré les peintres. Giraud consacre une peinture à la cérémonie de la circoncision dans *La procession de la circoncision au Caire*. Il ne reste que très peu d'informations sur cette toile, puisque l'œuvre a été détruite, dans des conditions que nous ignorons. Grâce à la base de données Joconde, nous avons quelques détails. Il s'agit d'une huile sur toile de 251 cm par 159 cm. Elle a été présentée au salon de 1864. La seule image, très médiocre qu'il nous reste de *la Circoncision au Caire* est une photographie du Salon.

Une description sommaire de Louis Auvray permet de se faire une brève idée de cette toile. À savoir, que ce tableau « nous prouve que les cérémonies de notre église ont encore quelques ressemblances avec celles pratiquées en Égypte. Cette composition nous donne aussi une idée exacte des mœurs et des coutumes modernes de ce pays, ainsi que de l'aspect pittoresque des rues du Caire. Les groupes y sont disposés avec art, et

¹⁶⁸ THORNTON, Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, Courbevoie, ACR, 1993, p.236

Monsieur Eugène Giraud a répandu sur cette toile une richesse de tons qu'autorise l'éclat du soleil d'Orient.¹⁶⁹ »

En Espagne, les processions sont nombreuses et font partie intégrante de la vie espagnole. En Orient comme en Espagne la religion a un rôle fondamentale, néanmoins cette religion n'est pas la même.

La barrière de la méditerranée

Car une frontière existe entre ces deux terres : la méditerranée.

Un des premiers éléments qui diffère entre le répertoire espagnol et le répertoire oriental est le bestiaire. Le bestiaire incarne particulièrement l'étrange, les bizarreries et l'ailleurs. Il est clair que le bestiaire espagnol est complètement différent des chameaux, léopards et autres dromadaires que l'on retrouve en Afrique. Cet élément pittoresque n'intéresse pas particulièrement Giraud, qui se concentre sur la représentation humaine. Néanmoins nous retrouvons une bête sauvage dans l'une de ses aquarelles : *L'Odalisque allongée*, (Cat.67) Dans cette aquarelle, une femme est allongée sur une peau de lion.

Les images d'odalisques fleurissent dans les tableaux orientalistes. Il faut dire que la grande « nouveauté » fondamentale que les peintres trouvent en l'Orient et pas en l'Espagne est le harem. À cette époque, la représentation picturale de la nudité est choquante si elle n'est pas justifiée. Or, le Harem se veut être l'expression d'un ailleurs inconnu. Les mœurs y seraient différentes et certaines pratiques tolérées (telles que l'esclavage, la polygamie, le bain public...). Cette tolérance entraîne en Europe un phénomène de fascination ou de répulsion pour le harem, lieu de despotisme sexuel par excellence du sultan. En effet, le Harem, si éloigné des mœurs et de la culture européennes de l'époque fait l'objet de nombreuses interrogations. Le harem se transforme en l'un des lieux privilégié de l'imagination orientaliste où les images d'odalisques, de sultanes déploient leurs charmes souvent dénudés.

Le thème de la femme est récurrent dans l'œuvre orientale de Giraud, puisqu'il constitue la majorité des sujets picturaux.

¹⁶⁹ AUVRAY, Louis, *op.cit*, p. 38

La femme comme protagoniste

La femme dans la peinture orientale occupe une place de choix. Lynne Thornton lui consacre même un ouvrage entier¹⁷⁰. Selon elle, les peintres ont interprété l'image de la femme du harem, après la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland (1646-1715), à partir de 1704. Elle explique également cette quantité de production féminine par l'importance accordée au nu. Ainsi les artistes glissent du nu mythologique au nu oriental, permettant d'échapper à la routine et qui autorise les accessoires exotiques agréables à l'œil¹⁷¹.

Les femmes d'Alger

En 1859, Eugène Giraud présente au Salon la peinture, *Femmes d'Alger, intérieure de cour* (Cat.68), aujourd'hui conservée au musée des Beaux Arts de Tours. Ce titre évoque bien évidemment le très célèbre *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Cat.69) réalisé en 1834 par Delacroix. « Monsieur Eugène Giraud a des Femmes d'Alger qui rappellent singulièrement par la composition sinon par la couleur, le tableau du même titre de Monsieur Delacroix. En examinant de près cette toile, on s'aperçoit bien vite que Monsieur Eugène Giraud sait peindre en très habile praticien, et qu'il est passé maître dans l'exécution matérielle, dont il surmonte les difficultés comme en jouant. Pourquoi donc ce parti pris d'aspect papillotant et léger, cette peinture pailletée et tout ce clinquant de faux alois qui peuvent abuser sur la solidité de sa pâte et la sûreté de sa touche ?¹⁷² »

Les femmes d'Alger de Delacroix suscite auprès des peintres l'intérêt le plus vif. L'œuvre a été acquise au salon de 1834 par Louis-Philippe et présentée à l'exposition universelle de 1855. Le tableau de Giraud peut faire échos aux femmes orientales que présente Delacroix.

Mais contrairement au maître, Giraud choisit de représenter les femmes dans une cour. Un des rares moments de liberté en plein air où les femmes pouvaient sentir la fraîcheur de la brise, s'attarder ou faire la sieste. Lors du salon de 1859, durant lequel a été présentée l'œuvre, des critiques ont reproché à ce tableau cependant gracieux, « une certaine roideur dans le maintien des personnages.¹⁷³ » Il faut dire que Giraud a

¹⁷⁰ THORNTON, Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, Courbevoie, ACR, 1993.

¹⁷¹ THORNTON, Lynne, 1993, *op.cit.*, p. 34

¹⁷² s.n., Le salon de 1859, in, *Le Correspondant*, n°47, Paris, 1859, p.161 162.

¹⁷³ *Idem*

présenté des œuvres bien meilleures. Certain voit même dans cette scène « un exotisme de pacotille doublé d'un érotisme frelaté¹⁷⁴. » Il est vrai qu'en analysant la peinture de plus près, nous remarquons que nous sommes bien éloignés de l'harmonie et la douceur qui jaillissaient de la *Devisa* (Cat.61)

En effet, dans cette composition la lumière est blafarde, ce qui ne donne que très peu de relief est de consistance aux personnages. Ces femmes se confondent presque avec la couleur des pierres du mur sur lequel elles sont appuyées. Quant nous contemplons la musculature et le volume corporel du danseur espagnol de *La danse dans une posada de Grenade* (Cat.59), il semble difficile à croire que ces frêles créatures algériennes, *quasiment* transparentes soient du même auteur. Cette transparence est amplifiée par une utilisation excessive des voiles. Peut-être pourrions-nous supposer que cette profusion d'étoffes est un choix volontaire de l'artiste. Veut-il insister sur l'aspect anonyme et secret de ces femmes, qui doivent leur pâleur au fait de vivre dans l'ombre la majeure partie de leur vie ?

Là où Delacroix représentait des femmes exotiques et langoureuses avec des tons chaud et chaleureux, Giraud offre une toile aux couleurs froides et à l'aspect parfois vulgaire. La femme debout, appuyée contre le mur, ressemble davantage à une gitane aguicheuse qu'à une princesse des *Mille et une nuits*. Giraud montre des femmes de la rue. Delacroix et Giraud proposent chacun deux visions différentes de la femme algérienne tout en contribuant à développer un orientalisme quelque peu anecdotique.

Il n'est pas toujours facile de trouver un modèle féminin. Dans la religion musulmane la représentation des êtres animés, de peur de l'idolâtrie, est défendue. Les femmes ne se prêtent pas toujours au désir des peintres, souvent retenues par quelques scrupules religieux. C'est pour cette raison que de nombreux peintres, dont sans doute Giraud, peignent des femmes sorties directement de l'imaginaire oriental ou de la littérature.

L'Odalisque rouge

En effet, le vers de Théophile Gautier, « La Georgienne indolente avec son souple narguilé étalant sa hanche opulente un pied sous l'autre replié, Voici la beauté dans l'amour¹⁷⁵ rappelle clairement *L'Odalisque en rouge* (Cat. 70) dont nous ignorons

¹⁷⁴ *Idem*

¹⁷⁵ Ce vers est issu *Du poème de la Femme*, publié dans le recueil de Gautier, *Emaux et camées* en 1852 ;

la date, mais qui est très certainement postérieur au voyage en Afrique. En revanche est-elle postérieure au poème de Gautier ? Cela nous ne le savons pas, néanmoins, si c'est le cas nous pourrions nous demander si Giraud s'est inspiré d'une femme réelle ou d'un poème comme celui de Gautier.

En effet, cette femme ne semble pas refléter la réalité. La couleur de cette toile conservée au Musée Calvet à Avignon est éclatante et la composition est très distincte des *Femmes d'Alger*. Le peintre consacre sa toile à une seule protagoniste. Les teintes sont chaudes, essentiellement composées d'ocre, de marron et de rouge. Dans cette œuvre, l'écarlate vivant du costume tranche vraiment avec la pose lascive de l'esclave. La couleur de sa tenue contraste avec le fond sombre de la pièce dans laquelle elle se trouve.

Giraud montre une femme dans ce qui semble être l'intérieur d'un harem. Elle est à demi allongée sur une banquette couleur ocre. Un de ses coudes est appuyé sur un coussin, lui permettent de retenir sa tête d'une main, de son autre main elle tient l'extrémité d'un tuyau de narguilé. Elle est richement parée de colliers, bracelets et boucles d'oreilles. Ses yeux regardent en direction du spectateur. Sa tenue est précieuse, elle porte une étole, finement travaillée, telle une enluminure.

Son environnement est constitué de divers éléments propres à la culture orientale. Derrière la banquette le peintre a représenté un narguilé, et au premier plan nous retrouvons un plateau de thé, il semble entièrement ciselé, ainsi que de l'encens dégageant de la fumée. Cette fumée participe à donner un aspect envoûtant et sensuel à la composition. La source de lumière qui entre par la fenêtre au dessus d'elle, illumine son visage d'une manière délicate, lui conférant un aspect irréel, fantasque. Comme un rêve, elle paraît inaccessible. Cette distance est alimentée par la composition un peu surprenante de la toile. En effet, le spectateur à l'impression de la regarder à travers une ouverture en forme d'ogive, une sorte de barrière qui coupe la composition dans les angles supérieurs et inférieurs gauche.

L'Orientale

L'Orientale (Cat.71) est une autre toile consacrée à la représentation féminine. Le décor est minime et toute l'attention se porte sur une femme en train de fumer assise sur un divan. Encore une fois, la date de l'œuvre nous est inconnue.

Tout comme pour les *Femmes d'Alger* la palette est froide, essentiellement constituée de blanc et d'écru. Néanmoins l'impression de transparence que nous avons dans les *Femmes d'Alger* ne se retrouve pas dans la protagoniste de cette toile, son visage brun tranche sur le mur clair. Les yeux fermés, les jambes croisées, elle semble détendue et apprécier la cigarette qu'elle tient de la main droite dans un geste élégant. Si elle n'était pas aussi exotique, elle pourrait rappeler certaines représentations des femmes émancipées de la belle époque. Son voile transparent parvient tout juste à cacher sa poitrine sans impliquer aucun érotisme. Tout comme *Aline la mulâtresse* (Cat.72), de Delacroix, qui elle aussi a la poitrine dénudée, elle est parée d'un imposant collier de perles et de boucles d'oreilles.

Dans cette toile, Giraud montre l'ambiance élégante de l'intérieur du harem.

Cette œuvre paraît différente de toutes les autres toiles que nous avons analysées de Giraud. Il semble avoir un changement pictural. Non pas en ce qui concerne le thème choisit mais plutôt au niveau de la facture. En effet, pour ce qui est du thème, rien de bien surprenant puisque Giraud, portraitiste accompli, axe sa toile sur une figure féminine. De plus, encore une fois il prône l'aspect anecdotique de la scène. Ce qui est original c'est la technique picturale employée.

En effet, Giraud, le peintre académique est habitué à faire des contours précis et nets. *L'Orientale* semble presque vaporeuse, Serait-ce l'effet de la lumière diffusée par les jalousies qui donne ce résultat *quasi* évanescent ? Le muret sur lequel sont disposés les coussin est lui aussi étonnant. Giraud utilise d'épais aplats de peinture où l'on peut distinguer les coups de pinceau. Serait-il erroné de voir dans cette toile quelques éléments caractéristiques à l'impressionnisme ou du moins à certains peintres que nous dirons plus « modernes » ?

Les marques de pinceau sont apparentes et l'artiste travail la lumière par taches, comme le montrent les empruntes beiges sur le visage de l'orientale. Les ombres sur le pantalon virent vers une teinte bleutée, tout comme sur le coussin vert, donnant de véritables nuances de blanc à la tenue.

Ces jeux de blancs dont la matière picturale est travaillée grâce à d'épaisses couches de peinture, rappellent la manière de travailler de nombreux peintres, annonciateurs de l'impressionnisme. Nous pensons notamment Berthe Morisot (1841-1895) dont les jeux de blancs sont particulièrement caractéristiques des ses peintures.

Bien entendu, il est exagéré de qualifier cette peinture d'impressionniste. Mais l'artiste a essayé quelque chose dont il ne nous avait pas habitué par le passé.

Néanmoins, Jusqu'à la fin de sa vie Giraud fait partie des peintres que l'on nomme « académiques ». Peut-être s'est-il laissé séduire par certains aspects de la peinture de ses contemporains. N'oublions pas que l'un des traits principaux de son caractère est la curiosité et il ne parait pas étonnant qu'il tente de nouvelles expériences picturales.

L'œuvre de Giraud au retour des voyages

Nous ne nous attarderons pas sur cette partie, puisqu'au retour des voyages, le peintre travaille essentiellement aux œuvres hispaniques et orientales que nous venons d'analyser.

En dehors de ces travaux, Giraud se consacre pleinement aux caricatures. En effet, c'est après l'Espagne, qu'il devient fortement actif lors des soirées du Louvre¹⁷⁶. Entre deux peintures orientales, le peintre produit par la suite essentiellement des portraits. Ce goût pour le portrait le suit jusqu'à la fin de sa vie.

Parmi les nombreux portraits, nous comptons celui au pastel de la *Princesse Mathilde* (Cat.77) daté de 1861. C'est d'après elle, le seul portrait qui lui « ressemble et ne soit pas calomnie »¹⁷⁷. Il est intéressant de constater que l'influence orientale L'influence orientale ne s'exprimer pas ici. En effet, L'ambiance est davantage classique qu'orientale. L'ambiance est davantage classique qu'orientale. Néanmoins, un élément rappelle le folklore espagnol, à savoir l'éventail que la Princesse tient de sa main droite. Cet objet se distingue très mal, puisque sa couleur blanche se confond avec celle de la robe.

Toute la précision de Giraud que nous avons analysé au cours de cette étude¹⁷⁸ se retrouve dans cette toile, à commencer par la minutie avec laquelle il traite les dentelles de la robe.

¹⁷⁶ Cf : Chapitre 5 : « Giraud aux salons du Louvre

¹⁷⁷ Princesse Mathilde *op.cit.*, p. 32

¹⁷⁸ Cf. : Chapitre 6 : « L'attention accordée aux détails »

Tout comme à ses débuts¹⁷⁹, Giraud représente à nouveau *Henri IV* (Cat.76). Ce portrait de profil est daté de 1861 et il est conservé au musée national du Château de Pau. Dans ce médaillon, la palette utilisée par Giraud est sombre, essentiellement composée de noirs et de gris. Ces teintes rappellent celles utilisées par les grands maîtres espagnols comme Velázquez et notamment Goya. Les différents jeux de noirs sur les plis du costume du roi peuvent faire échos à la couleur de la robe portée par la jeune femme évanouie dans *La mort du toréador* (Cat.61).

Ces détails rappelant les voyages restent minimes. Peut-être que tout simplement l'artiste ne trouve pas d'intérêt à orientaliser en quelque manière qu'il soit les sujets qui n'ont pas lieu d'être exotiques.

¹⁷⁹ Cf Cat. 1

Conclusion

Humoristique et tragique, authentique et à la fois idéalisée, l'Espagne que propose Eugène Giraud est abondante en contradictions, tout comme son style dont nous avons eu parfois quelques peines à définir. Il faut dire que l'artiste a traversé un siècle fécond en courants artistiques. Inconsciemment ou non, son art s'est enrichi de nouvelles inspirations. Malgré ces ambiguïtés, une chose est certaine c'est que Giraud présente une Espagne humaine. Ce qu'il retient des voyages ce ne sont pas les paysages ou les monuments mais les visages, toutes ces personnes qui donnent une âme au pays. Cet intérêt pour les portraits accompagne le peintre tout au long de sa vie.

Giraud fait parti des voyageurs curieux et aventuriers qui n'hésitent pas à loger chez l'habitant pour « vivre le pays ».

Malgré cet effort d'imprégnation, l'artiste a vu l'Espagne et l'Orient à travers un « voile » culturel. En a-t-il pour autant manqué de relativisme culturel ? Il ne semble pas, car malgré quelques aspects comiques où il s'amuse de certains espagnols, ses peintures sont empruntes de respect. Nous ne pouvons lui reprocher d'avoir tourné à la dérision certains points de la culture hispanique. Après tout, la caricature n'était-elle pas une de ses spécialités, ne rigolait-il pas également de ses compatriotes ?

Bien que caricaturiste, Giraud se laisse séduire par une subjectivité poétique. En effet l'Espagne et l'Orient qu'il peint sont vus à travers une vision romantique parfois chimérique. Les effets de théâtralisation sont nombreux et ses odalisques sont issues d'un univers fantasque comme échappées d'un conte oriental. Son académisme a grandement participé à ce que nous pourrions appeler une idéalisation de l'Orient où la beauté et l'esthétisme pictural semblent l'emporter sur le réalisme.

A plusieurs reprises, nous avons retrouvé des similitudes entre l'œuvre de Giraud et celle du peintre espagnol, Francisco de Goya. La manière de traiter le thème de la corrida, l'utilisation de certaines couleurs, notamment les nuances de noirs, sont des éléments qui dans la production des deux artistes, se font échos.

Nous ne saurons peut-être jamais avec exactitude si Giraud connaissait réellement ou non l'œuvre de Goya. Néanmoins, la galerie espagnole de Louis-Philippe ou encore le développement de la lithographie laissent supposer que le maître espagnol

n'était plus un inconnu pour les français du XIXe siècle. Il serait tout à fait probable que Giraud ait trouvé en Goya une nouvelle source d'inspiration.

Comme le prouve le catalogue, la production hispanique et orientale de l'artiste n'est pas négligeable. D'ailleurs, après 1847, c'est-à-dire l'année du retour en France, de Giraud, nous ne comptons *quasiment* plus que des œuvres exotiques ainsi que des portraits. En effet, la fin de sa carrière est surtout employée à retranscrire sur toile ses souvenirs de voyages, ainsi qu'à la réalisation d'une quantité considérable de portraits et de caricatures.

Du fait du peu de renseignements qu'il existe au sujet de Giraud notre étude comporte quelques lacunes. En effet, des œuvres ont disparu (nous pensons notamment à *La permission de dix heure* ou à la *Procession d'une circoncision au Caire*), d'autres ne sont pas datées, et il est probable que nous ignorions l'existence de certaines. En effet, il ne serait pas étonnant de retrouver encore des travaux du peintre, dispersés dans quelques collections particulières.

Quant au voyage en Égypte de l'artiste, il est aussi, auréolé d'un certain « mystère ». Si ce n'est la date de son départ en 1852, les détails du voyage nous sont encore ignorés. Notre travail étant essentiellement axé sur les œuvres espagnoles, et le séjour dans la Péninsule, nous n'avons donné qu'un aperçu, le plus complet qu'il soit, du voyage en Afrique. Il pourrait aujourd'hui être intéressant de faire des recherches plus précises et de s'attarder plus longuement sur les œuvres orientales de Giraud.

Bibliographie

Dictionnaires et encyclopédies

BERNARD, Edina, CABANNE, Pierre et al. *Histoire de l'Art du Moyen Age à nos jours*, Paris, Larousse, 2003, 947 p.

PEREZ-EMBED, Florentina (dir.), *Enciclopedia de la cultura española*, Madrid, Editora Nacional, D.L., 1963, 5 vols.

Monographies, articles, catalogues et documents numériques

ALAOUI, Brahim ben Hossain (dir.), *Delacroix, le voyage au Maroc, exposition organisée par l'Institut du monde arabe, Paris, 27 septembre 1994-15 janvier 1995*, Paris, Institut du monde arabe, Flammarion, 1999, 234 p.

ABOUT, Edmond, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Librairie de L'Hachette et Cie, 1858, 380 p.

ABOUT, Edmond, *Paris-Guide: par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Découverte, 1983, 243 p.

ACHARD, Amédée, *Un mois en Espagne*, Paris, Elibron classics, 1846, 263 p.

Alexandre Dumas, Le voyage en Espagne, Musée Goya, Castres, 22 juin – 21 octobre 2001, Castres, Imprimerie Contigraph 81, 60 p.

AUVRAY, Louis, *Exposition des Beaux-Arts salon de 1864*, Paris, A. Lévy fils, 1863, 122 p.

Consulté en ligne le 24 mars 2008 :

<gallica.bnf.fr/>

AYMES, Jean-René, *L'Espagne romantique, témoignages de voyageurs français*, Paris, A.M. Métaillé, 1983, 211 p.

BARIDON, Laurent ; GUEDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, 303 p.

BARJOT, Dominique, CHALINE, Jean-Pierre, ENCREVE, André, *La France au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 5^{ème} édition corrigée, 2002, 655p.

BATICLE, Jannine, MARINAS, Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1948*, Paris, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1981, 312 p.

BENCHIKOU, Koudir ; BRAHIMI, Denise ; THORNTON, Lynne, *Les orientalistes*, Paris, Paris ACR, 1983.

BENNASSAR, Bartolomé, *Historia de los espanoles, T.2 siglo XVIII-XX / Trad.du catalan* par Bernart Hervas, Barcelona, Critica, 1989, 380 p.

BENNASSAR, Bartolomé, *Le voyage en Espagne: anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, 1276 p.

BENNASSAR, Bartolomé, *Los espanoles : actitudes y mentalidades, desde el s. XVI al s. XIX*, Madrid, Swan, 1985, 258 p.

CARRASCO, Raphaël ; DÉROZIER, Claudette, MOLINIÉ-BERTRAND, Annie, *Histoire et civilisation de l'Espagne Classique, 1492-1808*, Paris, Nathan Université, 1991, 383 p.

CHARTON, Edouard, Le salon de 1864 in *Le magasin pittoresque*, 1867, n°33, Paris, Aux bureaux d'abonnement et de vente Page 153

Consulté en ligne le 12 mars 2008 :

<<http://books.google.fr/books?q=charton+1864+magasin>>

CHERBULIEZ, Joël, *Revue critique des livres nouveaux publiés dans l'année 1840*, Paris, A.B. Cherbuliez et Cie Librairie, 1840

DAGUERRE de HUREAUX, Alain ; GUEGAN, Stéphane. *L'ABC daire de Delacroix et l'Orient*, Paris, 1998 : Institut du monde arabe, Paris, Flammarion. 59 p.

DE HOEFER, Jean Chrétien Ferdinand, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1857.

DELACROIX, Eugène, *Viaje a Marruecos y Andalucia*, Paris, Les Beaux-Arts, E.G. Van Oest, 2002, 34 p.

DESBAROLLES, Adolphe, *Les deux artistes en Espagne*, Paris, G. Barba, 1865, 344 p.

DES CARS, Jean. *La Princesse Mathilde : l'amour, la gloire et les arts*. Paris, Librairie académique Perrin, 1988, 515 p.

DIZY CASO, Eduardo, *Les orientalistes de l'école espagnole*, Courbevoie (Paris), ACR, D.L., 1997, 288 p.

DU CAMP, Maxime, *Le Salon de 1861*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861.

Consulté en ligne le 10 mars 2008.

<<http://books.google.fr/books?id=4DkGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=de+Maxime+Du+Camp+-+1861>>

DUMAS, Alexandre, *Impressions de voyage : De paris à Cadix*, Paris, Somogy, 2001, 333 p.

DUMAS, Alexandre, *Impressions de voyage, Le Véloce*

Consulté en ligne :

<<http://www.dumaspere.com/pages/biblio/sommaire.php?lid=v7>>

FOCILLON, Henri, *La peinture au XIXe siècle*, T. 1, Paris, Flammarion, 1991, 562 p.

FOCILLON, Henri, *La peinture au XIXe siècle*, T. 2, *Du Réalisme à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, 530 p.

FOULCHE DELBOSC, Raymond, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Madrid, Julio Ollero, 1991, 349 p.

GABET, Charles, *Dictionnaire des artistes de l'école française, au XIXe siècle peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographies et compositions musicales*, Paris, chez Madame Vergne librairie, 1831, 715 p.

Consulté en ligne le 12 février 2008 :

<<http://books.google.fr/books?q=GABET%2C+Charles%2C+Dictionnaire+des+artistes+%&btnG=Chercher+des+livres>>

GAUTIER, Théophile, *Abécédairé du salon du 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, 417 p.

GAUTIER, Théophile, *Les Beaux Arts en Europe 1855*, s.l., M. Levy frères, 1856.

GAUTIER, Théophile, Les Soirées du Louvre, in *L'Artiste*, tome III, 31 janvier 1858, 5^e livraison, pp. 69-70

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Garnier Flammarion, 1999, 445 p.

GERARD POWELL, Véronique, RESSORT, Claudie, *Ecoles espagnole et portugaise : catalogue*, Paris, réunion des musées nationaux, 2002, 443 p.

GIRAULT, René, *Peuples et nations d'Europe au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1996, 63, p.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Los viajeros de la ilustración*, Madrid, Alianza, D.L., 1974, 181 p.

GONCOURD, Edmond et Jules, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, pp. 148 et 244-245

GRUNCHEC, Philippe, *Les concours des Prix de Rome, 1797-1863*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, D.L., 1986-1989, 383 p.

HAGEN, Rose-Marie et Rainer, *Goya*, Madrid, Taschen, 2005, 95 p.

HOFFMANN, Léon-François, *Romantisme Espagne : L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, 202 p.

HOUSSAYE, Arsène, in *Revue de Paris*, 1843, Tome 15, Paris, bureau de la Revue de Paris, 45-46.

Consulté en ligne le 23 février 2008

<http://books.google.fr/books?q=houssaye+ars%C3%A8ne+eug%C3%A8ne+giraud>

LICHT, Fred, *Goya*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2001, 356 p.

MAISON, Françoise, *Le comte de Nieuwerkerke, art et pouvoir sous Napoléon III*, Château de Compiègne, 6 octobre 200-8 janvier 2001, Paris, RMN, 2000

Consulté en ligne le 12 février 2008 :

<www.musee-chateau-compiegne.fr/documents/dp_nieuw.pdf>

Manet-Vélaquez : la manière espagnole au XIX^e siècle, Paris, musée d'Orsay, 16 septembre, réunion des musées nationaux, 2002, 414 p.

MARTIN-FUGIER, Anne, *Les salons de la III^e République : art, littérature, politique*, Paris, Perrin, 2003, 378 p.

PARDO, Arcadio, *La vision del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones, D.L. 1989, 672p.

PELTRE, Christine, *Les orientalistes*, Paris, Hazan, 1997, 293 p.

Princesse Mathilde, *Eugène Giraud*, Paris, 1884 : Quantin. 45 p.

RENONCIAT, Annie, *La vie et l'oeuvre de Gustave Doré*, Paris, ACR édition internationale, 1983.

REYERO, Carlos, *Paris y la crisis de la pintura española, 1799-1889: del museo del Louvre a la Torre Eiffel*, Madrid, Universitaria Autónoma de Madrid, 1993, 287 p.

SERULLAZ, Maurice, *Delacroix*, Paris, F. Nathan, 1981, 207 p.

THORNTON, Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, Courbevoie, ACR, 1993, 264 p.

THORNTON, Lynne, *Les orientalistes peintres voyageurs 1828-1908*, Paris, Courbevoie ACR, 1983, 192 p.

TUNON de LARA, Manuel, *La España del siglo XIX : (1808-1914)*, Paris, Libreria Espanola, D.L, 1996, 429 p.

VAN CLEEMPUTTE, Adolphe, SIMOND, Charles, *La vie parisienne à travers le XIX^e siècle : d'après les estampes et les mémoires du temps*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1901, 144 p.

VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, L. Hachette et Cie, 1858, 1802 p.

VAUGHAN, William, *L'art du XIXe siècle, 1780-1850*, / Trad. de l'anglais par Thiollet, Cristiane, Paris, Citadelles, cop. 1989, 624 p.

S.n., Le salon de 1859, in, *Le correspondant*, 1848, n°49, Paris

Autres documents

Catalogue des collections des musées de France : Base Joconde :

< <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>>

Bibliothèque numérique de la BNF : Gallica :

< <http://gallica.bnf.fr/>>

Site du musée d'Orsay :

< <http://www.musee-orsay.fr/fr/accueil.html>>

Site du musée du Louvre :

< www.louvre.fr/>

Conseils méthodiques pour la rédaction et l'organisation du mémoire :

<http://sh.upmf-grenoble.fr/09898600/0/fiche_pagelibre/>

Annexes

ANNEXE 1 ADOLPHE DESBAROLLES	96
ANNEXE 2 ALEXANDRE DUMAS	97
ANNEXE 3 ALEXANDRE DUMAS FILS	98
ANNEXE 4 AUGUSTE MAQUET.....	99
ANNEXE 5 LOUIS BOULANGER	100
ANNEXE 6 AMÉDÉE ACHARD.....	101
ANNEXE 7 <i>L'IMMACULÉE CONCEPTION</i> PAR MURILLO.....	102
ANNEXE 8 PHOTOGRAPHIE DE EUGÈNE GIRAUD.....	103
ANNEXE 9 <i>ENTRÉE À MADRID DES DUCS DE MONTPENSIER ET D'AUMALE</i> PAR KARL GIRARDET	104
ANNEXE 10 PHOTOGRAPHIE DE AUGUSTE MAQUET	105
ANNEXE 11 <i>LE COMTE DE NIEUWERKERKE</i> PAR EUGÈNE GIRAUD	106
ANNEXE 12 <i>L'ATELIER D'EUGÈNE GIRAUD</i> PAR CHARLES GIRAUD.....	107
ANNEXE 13 LE CHÂTEAU DE MONTE-CRISTO.....	108

Annexe 1

Adolphe Desbarolles

Adolphe Desbarolles, Paris, 1801- ID., 1886

Peintre, lithographe, écrivain, élève de Picot et Hersent ; il figura au Salon de 1836 à 1853.

Dumas trace son portrait : « Desbarolles est un composé de l'artiste, du voyageur, mais de l'artiste et du voyageur parisien. Il tire l'épée comme Grisier, le bâton comme Fanfan, la savate comme Lacour. Cette multiplicité d'exercices, sans compter ceux du crayon et de la plume, auxquels il se livre dans ses moments perdus, à fait contracter à ses amis l'habitude d'une multiplicité de gestes presque toujours dévastateurs. En outre Desbarolles est distrait. »

Peintre associant la méthode de l'Arpentigny (qui élabore un classement des types de mains) à celle de la chiromancie, on lui doit en 1859 le volumineux ouvrage sur les Mystères de la main expliqués et révélés qui fut célèbre et édité plus de treize fois.

Source : *Alexandre Dumas, Le voyage en Espagne*, Musée Goya, Castres, 22 juin – 21 octobre 2001, Castres, Imprimerie Contigraph 81, 60 p.

Annexe 2

Alexandre Dumas

Alexandre Dumas, Villers-Cotterêts, 1802- Dieppe, 1870

Alexandre Davy de la Pailleterie, dit Alexandre Dumas, est né à Villers-Cotterêts en 1802. Fils du général Alexandre Davy Dumas (1762-1806), il devient à l'âge de 14 ans, clerk de notaire, puis vient chercher fortune à Paris, à partir de 1822. Il est d'abord expéditionnaire dans les bureaux de la chancellerie du duc d'Orléans. Mais son rêve reste de connaître le succès littéraire.

A vingt-cinq ans, premier succès avec une pièce de théâtre, *La chasse et l'amour*, écrite en collaboration avec Leuven. Dumas a écrit des centaines de pièces, nouvelles, romans et journaux auxquels il collaborait chaque semaine.

Il a été l'un des écrivains les plus prolifiques de son temps, même s'il ne dédaignait pas réécrire des textes plus anciens et s'entourer de collaborateurs dont Auguste Maquet.

Ses romans les plus célèbres ne sont pas profonds, mais contiennent des aventures époustouflantes, et des personnages attachants. Dans ses nombreux romans historiques il n'hésite pas à prendre toute liberté avec la vérité pour réussir son histoire ; il n'a d'ailleurs jamais revendiqué l'historicité déclarant : « L'Histoire n'est jamais qu'un clou auquel j'accroche mes romans. »

Source : *Alexandre Dumas, Le voyage en Espagne*, Musée Goya, Castres, 22 juin – 21 octobre 2001, Castres, Imprimerie Contigraph 81, 60 p.

Annexe 3

Alexandre Dumas fils

Alexandre Dumas fils, Paris, 1824, Marly-le-Roy, 1895

Fils d'Alexandre Dumas et de sa voisine de palier, Catherine Laure Labay (1793-1868), il fut placé très tôt en pension. Il fut déclaré enfant naturel, de père et de mère inconnus. Ses parents le reconnurent en mars 1831, à l'âge de sept ans.

Parvenu à l'âge adulte, Dumas fils noue avec son père des relations complexes, mêlant complicité dans la vie brillante et galante des cercles littéraires parisiens et répulsion du fils envers le mode de vie dissolu de son père : ce dernier est prodigue, Dumas fils épargnera consciencieusement ; l'auteur de Monte-Cristo est débauché, son fils se fera moraliste ; Dumas père demeure toute sa vie, à force d'excentricités et de "mauvais goût", en marge de la bonne société, Dumas fils entrera à l'Académie française... Là où le grand Dumas faisait œuvre d'imagination, son fils - tout en vouant à l'œuvre paternelle une admiration profonde - se veut écrivain réaliste, psychologique et social.

Source : *Alexandre Dumas, Le voyage en Espagne*, Musée Goya, Castres, 22 juin – 21 octobre 2001, Castres, Imprimerie Contigraph 81, 60 p.

Annexe 4

Auguste Maquet

Auguste Maquet Paris, 1813, Saint-Mesme (Seine-et-Oise), 18886

Principal des nombreux collaborateurs de Dumas, Auguste Maquet a été souvent utilisé par les ennemis de l'écrivain pour appuyer la thèse selon laquelle Dumas n'écrivait pas ses livres.

Professeur au lycée Charlemagne, il écrivit en 1839 un drame, *Bathilde*, que Dumas remania. Le fait est que Maquet a joué un rôle important dans la rédaction des principaux chefs d'œuvre de Dumas, depuis la série des *Mousquetaires* jusqu'à celle de la reine Margot, en passant par *Monte-Cristo*. Il n'en demeure pas moins que son rôle apparaît clairement circonscrit : après une élaboration conjointe du plan d'un roman, Maquet se chargeait des recherches historiques nécessaires et rédigeait un premier jet, à partir duquel Dumas écrivait ensuite le texte que l'on connaît. Après des années de collaboration fructueuse, la relation des deux hommes s'acheva sur un procès en 1851, en raison des sommes dues par Dumas à Maquet. Les œuvres propres de ce dernier sont des romans : *La belle Gabrielle* (1855), *La route de Lavernie* (1854-55), *La maison du baigneur* (1856). Il écrivit aussi du théâtre, *Valéria* (1851), ou des livres d'opéra, *La Fronde* (1853), *La Dame de Montsoreau* (1860).

Source : *Alexandre Dumas, Le voyage en Espagne*, Musée Goya, Castres, 22 juin – 21 octobre 2001, Castres, Imprimerie Contigraph 81, 60 p.

Annexe 5

Louis Boulanger

Louis Boulanger Piémont, 1806- Dijon, 1867

Peintre, lithographe et poète, il reçoit une formation académique. Elève de Guillaume Guilon Lethière (1760-1832) et d'Achille Déveria (1800-1857), il expose au Salon de 1827 à 1864. Louis Boulanger prit une part active au mouvement romantique et fut ami intime de Victor Hugo. Son œuvre, essentiellement d'inspiration littéraire et historique, comporte également des portraits, notamment ceux de Balzac et Hugo, Dumas en Circassien.

Ses plus grands succès en peinture son *Mazeppa* (Salon de 1827), le *Triomphe de Pétrarque*, les *Trois Amours poétiques*, *Ugolin et ses fils* (1858).

Source : *Alexandre Dumas, Le voyage en Espagne*, Musée Goya, Castres, 22 juin – 21 octobre 2001, Castres, Imprimerie Contigraph 81, 60 p.

Annexe 6 **Amédée Achard**

Louis Amédée Eugène, Marseille, 1814, Paris, 1875

Après un court séjour près d'Alger, où il dirige une ferme, puis à Toulouse au cabinet du Préfet, Amédée Achard est journaliste à Marseille au "Sémaphore" pour lequel il écrit nombre d'articles, billets et chroniques.

Arrivé à Paris il écrit pour le "Vert-Vert" puis à l'"Entracte", au "Charivari" et enfin pour le journal l'"Époque". Achard écrit énormément pour lui et même pour ses collègues journalistes en panne d'inspiration.

Il collabore ensuite au journal satyrique "le Pamphlet". Il provoque en duel un dénommé Fiorentino qui l'avait diffamé. Au cours de ce duel, il est gravement blessé. Encore convalescent il part en Italie avec l'armée française pour couvrir la guerre pour le "Journal des Débats".

Achard écrit énormément. En plus de son activité (surabondante) de journaliste, il trouve le temps d'écrire une trentaine de pièces de théâtre et une quarantaine de romans. Amédée Achard est connu pour ses romans de cape et d'épée. Il était admiré en cela par Alexandre Dumas.

Outre ces romans d'action, Achard a aussi beaucoup écrit de romans populaires de mœurs, considérés aujourd'hui comme des romans à l'eau de rose.

Source : *Alexandre Dumas, Le voyage en Espagne*, Musée Goya, Castres, 22 juin – 21 octobre 2001, Castres, Imprimerie Contigraph 81, 60 p.

Annexe 7
***L'Immaculée conception* par Murillo**



Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682)

L'Immaculée Conception

Vers 1650 - 1655

H. : 0,37 m.- L. : 0,26 m.

© Musée du Louvre/A.Dequier – M. Bard

Source : Site du musée de Louvre : < www.louvre.fr/ >

Annexe 8

Photographie d'Eugène Giraud



Photographie d'Eugène Giraud, Disdéri André-Alphonse-Eugène (1819-1889),
photographe, musée d'Orsay.

Hauteur : 0,850 m.

Largeur : 0,600m

Crédit photographique : © RMN (Musée d'Orsay), Hervé Lewandowski

Source : Gallica,

Annexe 9
***Entrée à Madrid des Ducs de Montpensier et d'Aumale* par Karl Girardet**



Eugène Karl GIRARDET (1813-1871)
Entrée à Madrid des Ducs de Montpensier et d'Aumale
Aquarelle et gouache.- H : 0,228 m – L : 0,327 m. Signé et daté en bas au centre : Karl
Girardet 1847
Musée Goya, Castres.
Photo : © Musée Goya, cliché J.-C. Ouradou.

Source : *Alexandre Dumas, Le voyage en Espagne*, Musée Goya, Castres, 22 juin – 21 octobre 2001, Castres, Imprimerie Contigraph 81, 60 p.

Annexe 10
Photographie d'Auguste Maquet



Auguste Maquet
1845, Bibliothèque nationale de France

Source : Site Dumas père : www.dumaspere.com/pages/vie/proches/maquet.html,
consulté le 25 mars 2008

Annexe 11
Le comte de Nieuwerkerke par Eugène Giraud



Le Comte Emilien de Nieuwerkerke, Eugène Giraud, 1854, Lithographie sur papier Japon contrecollé sur papier Chine, Hauteur en cm (feuille) 62.2 ; Largeur en cm (feuille) 47.5

Source : Base Joconde : < www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/pres.htm >

Annexe 12
L'Atelier d'Eugène Giraud par Charles Giraud



L'atelier d'Eugène Giraud, Charles Giraud, 3^e quart du XIX^e siècle, huile sur toile
Compiègne, musée national du château de Compiègne.

Source : Base Joconde:< www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/pres.htm>

Annexe 13

Le château de Monte-Cristo

Le château de Monte-Cristo, demeure et parc d'Alexandre Dumas, se situe sur la colline de Port-Marly, entre Marly-le-Roi et Saint-Germain-en-Laye. Les façades sont entièrement sculptées.

Au premier étage du château, une pièce revêt un caractère particulier, un authentique salon mauresque. Les murs présentent un décor de sculptures et d'arabesques finement ciselées dans du stuc.



Le Salon mauresque

Source: site du Château de Monte-Cristo: <<http://www.chateau-monte-cristo.com>>, consulté le 17 mai 2008.

Mots-clés :

Eugène Giraud, Peinture XIXe siècle, voyage, Espagne, orientalisme, illustrations, Salons.

Résumé :

Eugène Giraud (1806-1881) est un peintre, lithographe et caricaturiste français qui a voyagé en Espagne avec Alexandre Dumas en 1846.

En Espagne, l'artiste rencontre une culture nouvelle, des couleurs différentes mais surtout il y découvre ou redécouvre les artistes locaux. Tout cela va lui inspirer une multitude de dessins ainsi que des peintures aux sujets pittoresques.

Il est intéressant d'analyser la vision que les étrangers ont de l'Espagne au XIXe siècle. En avril 1808, Napoléon Ier (1769-1821) impose son frère comme roi d'Espagne. Il croit ainsi régler les problèmes politiques internes d'une puissance jusque là alliée à la France. Mais l'Espagne entière se soulève et provoque une guerre d'indépendance. Cette guerre fera « manquer » au pays sa modernisation. Alors que le reste de l'Europe est en plein essor industriel, la Péninsule semble vivre dans le passé. Delacroix (1798-1863) n'écrira-t-il pas après son bref séjour andalou, qu'il a retrouvé en Espagne « toute une civilisation comme elle était il y a trois cent ans » ? Ce décalage culturel confère au pays une authenticité et un pittoresque qui attirent les voyageurs

Cette étude a pour but de resituer le périple dans la vie du peintre Eugène Giraud et d'établir un catalogue de ses œuvres de voyage. À travers ces œuvres nous nous demanderons ce qu'Eugène Giraud décide de montrer de l'Espagne. En effet, les travaux du peintre soulèvent de nombreuses questions. Que choisit-il de représenter ? Comment interprète-t-il le folklore espagnol ? Quels éléments pourraient qualifier son style ? Le cycle espagnol annonce-t-il la suite de ses créations ?

Nous nous intéressons également à son séjour en Orient, sur les pas d'Eugène Delacroix. De l'Algérie à l'Égypte Giraud va ramener des peintures que l'on nomme véritablement orientalistes.