Les représentations des guerres de Religion à travers la peinture d'histoire du XIXe siècle

Rémy Augustynowicz

▶ **To cite this version:**

Rémy Augustynowicz. Les représentations des guerres de Religion à travers la peinture d'histoire du XIXe siècle. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03126885

HAL Id: dumas-03126885
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03126885

Submitted on 1 Feb 2021

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.

Rémy AUGUSTYNOWICZ

Université de Picardie Jules Verne

UFR d'Histoire-Géographie

Master Histoire, Civilisations et Patrimoine – Parcours Pouvoirs et Sociétés

Les représentations des guerres de Religion à travers la peinture d'histoire du XIX^{e} siècle

Sous la direction de Mme Olivia CARPI, maîtresse de conférences en histoire moderne

Année universitaire 2019-2020

Les représentations picturales des guerres de Religion à travers la peinture d'histoire du XIX^{e} siècle

Sous la direction de Mme Olivia CARPI, maîtresse de conférences en histoire moderne

Illustration : Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, 1855, huile sur toile, 130 x 195 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.29.1.

Année universitaire 2019-2020

Sommaire

Remerciements 9

Table des abréviations 11

Introduction 12

Chapitre 1 : Genèse d'un corpus 44

I. La production picturale du XIX^e siècle sur les guerres de Religion 45

A. Inventaire des œuvres concernées 45

1) Méthodologie 45

2) Approche quantitative des œuvres 47

2.1) Nombre d'œuvres recensées 47

2.2) Les peintres et leurs productions 47

2.3) Une présence féminine relative 51

B. Un sujet inégalement traité par les peintres du XIX^e siècle 52

1) Évolution chronologique de la production 52

1.1) Des années plus prolifiques 52

1.2) Grandes tendances chronologiques 54

2) Une production sélective 56

2.1) Typologie des sujets 56

2.2) Corrélations entre sujet et date de réalisation 60

II. Présentation du corpus 63

A. Identification des œuvres étudiées 64

1) Caractéristiques matérielles 64

1.1) Nature des œuvres 64

1.2) Dimensions des toiles 66

1.3) Lieux et modalités de conservation 72

1.3.1) Grands centres de conservation 72

1.3.2) Liens entre les sujets représentés 74

2) Un engouement inégal pour les guerres de Religion 79
2.1) Chronologie des productions 79
2.1.1) Problèmes spécifiques de datation 79
2.1.2) Grandes tendances chronologiques 80
2.2) Sujets abordés dans les peintures 84
2.2.1) Typologie des sujets 84
2.2.2) Principaux personnages mis en exergue 86
2.2.3) Corrélations entre sujet et date de réalisation 88
2.3) Des peintres passionnés différemment 94
2.3.1) Un intérêt a priori homogène 94
2.3.2) Un reflet biaisé : l'effet de sources 95
2.3.3) Motifs de la spécialisation des artistes 98
B. Portrait collectif des artistes retenus 101
1) Une homogénéité socio-culturelle 101
1.1) Une formation similaire 101
1.2) Les relations maître-élève 103
1.3) Des artistes reconnus 106
2) Des disparités de parcours et de renommée 106
2.1) Une reproduction sociale à deux vitesses 106
2.2) Des artistes polymorphes 110
2.3) Des gratifications et une gloire inégales 113
Chapitre 2 : Les guerres de Religion dépeintes comme une geste princière 122
I. Des destins hors du commun 124
A. « Des rois maudits » 124
1) Le clan des Valois 125
1.1) Catherine de Médicis et Charles IX 125
1.2) Henri III et ses incontournables mignons 127
2) Des morts tragiques 131
2.1) La mort précoce des princes Valois 132

2.1.1) De jeunes vies fauchées 132
2.1.2) Un enjeu politique de taille : la succession dynastique 134
2.2) Une sinistre première : le régicide 139
B. Une nouvelle dynastie sur le trône 143
1) Le coût de la couronne 144
1.1) La conversion au catholicisme 145
1.2) L'entrée d'Henri IV dans Paris 150
2) « Le bon roi Henri » 154
2.1) Les diverses facettes d'Henri IV dans un cadre intime 154
2.1.1) L'enfance du roi 155
2.1.2) Le père de famille 157
2.1.3) Le Vert-Galant 158
2.1.4) Un roi simple 162
2.2) Un nouveau roi bâtisseur 164
II. Une lutte sans merci pour le pouvoir 167
A. Le recours aux armes 167
1) Le « roi de guerre » 167
1.1) Les batailles d'Henri IV 168
1.1.1) Coutras 168
1.1.2) Ivry 170
1.1.3) Fontaine-Française 174
1.2) Les sièges de places 175
1.2.1) 1589 : le camp des rois 175
1.2.2) 1590 : le blocus de la capitale 177
1.2.3) 1593 : le siège d'Aix 180
2) Le sacrifice des princes : l'assassinat de François de Guise 182
2.1) Un désastre familial et politique 182
2.2) Le jeune Henri de Guise, incarnation du renouveau d'une maison 184
B. Les « coups de majesté » 187

1) La Saint-Barthélemy 187
1.1) La prégnance de la dimension politique.....189
1.2) La responsabilité des Valois.....191
1.3) « Le théâtre des cruautés » 196
2) L'exécution des Guise.....198
2.1) Une euphémisation de la violence de l'événement.....199
2.2) La mise en exergue de la rivalité politique entre les Guise et Henri III .203
2.3) Une présentation manichéenne des protagonistes 209
2.3.1) Henri III, un roi lâche et fourbe 211
2.3.2) L'héroïsation des Guise 218
C. Le poids des affaires d'État.....221
1) L'exercice d'une « diplomatie intérieure » 222
1.1) Le colloque de Poissy.....222
1.2) L'entrevue de Toury.....225
1.3) La réception à la Cour 226
1.3.1) La rencontre de deux adversaires à l'apparence sereine.....227
1.3.2) Des réunions claniques 228
1.3.3) Des tensions atténuées par la médiation artistique 231
1.4) La réunion des États généraux 232
1.5) L'assemblée des notables de Rouen.....234
2) La conduite des relations internationales 238
2.1) Henri III à Venise 238
2.2) Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne 241
2.3) La signature du traité de Vervins.....243
Chapitre 3 : Une approche réductrice du conflit 245
I. Un terreau culturel fécond.....247
A. L'incidence des courants artistiques dominants.....247
1) Une peinture d'histoire transgressive.....247
2) L'influence prédominante de l'esprit romantique et « troubadour » 248

3) Des esthétiques évolutives 250
B. Les guerres de Religion, un thème à la mode au XIX^e siècle 252
1) Une prédilection pour une grande « Renaissance » 252
2) Une mine de sujets dramatiques et sanglants 254
3) La popularité du « bon roi Henri » 255
C. Intermédialité et intericonicité 257
1) Une ferveur intellectuelle générale 257
2) Une culture visuelle solide 258
3) D'œuvres inspirées à inspiratrices 274
II. Le poids des appartenances politiques 276
A. La proximité des artistes et de l'État 276
1) Des mercenaires du pinceau ? 276
2) Des ouvriers de l'État 278
3) Le principal commanditaire : l'État 280
B. L'intérêt des commanditaires 285
1) Des régimes en quête de légitimité 285
2) L'aide précieuse du premier Bourbon 287
3) Une décrédibilisation de la dynastie rivale 290
C. Une actualité sous-jacente 291
1) Un miroir des enjeux politiques contemporains 291
2) Une leçon civique et laïque 294
3) Des opinions personnelles ou imposées ? 299
III. L'art de l'histoire 303
A. Des créateurs érudits 304
1) Des peintres-historiens 304
2) Un retour à la source 306
3) Des conteurs avant tout 311
B. Des hommes de lettres 313
1) Un matériau littéraire 313

2) Une forte influence théâtrale....315
3) Une chaîne d'« historiens »....317
C. Une peinture positiviste ?....319
1) Des sources historiques de seconde main....319
2) Des historiens pas plus impartiaux....320
3) Une scientificité historique en élaboration....322
Conclusion....324
État des sources....328
Bibliographie....340
Corpus iconographique....383
Table des illustrations....444
Table des annexes....446

Remerciements

En premier lieu, je tiens à témoigner ma reconnaissance à la directrice de ce mémoire, madame Olivia Carpi, maîtresse de conférences en histoire moderne à l'UPJV, pour son aide et sa patience inestimables, le temps considérable passé à corriger mes productions et à répondre à mes interrogations pléthoriques, tout au long de ces deux années de recherche, qui furent un baptême intellectuel stimulant, sans être exempt d'embûches, parfois déroutantes. En dépit de ses nombreuses autres obligations, la passion communicative de madame Carpi, sa disponibilité ainsi que son implication professionnelle, mais aussi humaine, ont constitué autant d'appuis salutaires, qui m'ont particulièrement aidé à croire en ce projet et à me faire aimer toujours plus ce sujet que je suis fier d'avoir partagé avec elle.

Je souhaite également témoigner ma gratitude à madame Isaure Boitel, maîtresse de conférences en histoire moderne à l'UPJV, pour ses nombreux conseils substantiels, gracieusement délivrés au cours de ses séminaires, mais également sur son temps libre, au néophyte que je suis, notamment, mais pas exclusivement, à propos du matériau iconographique, qu'elle connaît particulièrement bien.

Je compte aussi manifester ma reconnaissance à l'ensemble des professeurs chargés des enseignements en Master, qui ont pu fournir des pistes de réflexion bénéfiques dans nos recherches personnelles. Je remercie particulièrement les enseignantes ayant assuré les séminaires méthodologiques, mesdames Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Marie Houllemare-Jettot, professeures en histoire moderne à l'UPJV, directrices du Master Histoire, Civilisations, Patrimoine. Les sages recommandations de madame Marie Houllemare-Jettot, lors de la correction de passages de ce travail, m'ont effectivement été profitables.

Mes remerciements s'adressent aussi à l'ensemble des conservateurs, des responsables de la documentation et de la diffusion d'images des musées, dans lesquels sont conservées les œuvres de ce corpus, pour le partage d'informations précises et précieuses sur ces dernières, ainsi que pour l'envoi de photos en haute résolution des tableaux étudiés, qui rendent le portfolio de ce travail bien plus agréable à utiliser.

Mes pensées se tournent également vers mes collègues de travail de la Bibliothèque Universitaire de la Citadelle d'Amiens, qui m'ont prodigué des conseils avisés, au cours de nos conversations, toutes aussi fructueuses et intéressantes les unes que les autres, et qui

m’ont permis de gagner un temps considérable dans cette recherche, grâce à leur expertise. Je n’oublie pas non plus mes camarades et amis de promotion, avec qui j’ai traversé les joies et les peines de ces deux années de Master, que nous avons toujours affrontées, de façon solidaire et avec panache.

Il me tient à cœur de réserver mes ultimes, mais non moins chaleureux, remerciements à ma famille, ma petite amie Alycia, mes meilleurs amis, ainsi que l’ensemble de mes proches et personnes qui ont, à nouveau, pu témoigner de leur soutien moral cette année, même à distance. Je n’oublierai pas le temps qu’ils ont tous pu m’accorder, sans compter, en m’aidant pour ce travail et en me rendant la vie plus facile, mais par-dessus tout, pour leur appui moral indéfectible, sans lequel je ne serais rien. Un grand merci à mes parents, mon frère et Alycia pour le temps qu’ils ont affectueusement consacré à la relecture de ce mémoire.

Table des abréviations

pl. = planche

p. # = référence n'ayant pas pu être consultée, à cause du confinement imposé par l'épidémie de la Covid-19.

s.d. = sans date

s.l. = sans lieu

Introduction

Dans une postface à l'édition du roman *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas, Éliane Viennot écrit ces mots :

> *La "vérité" que Dumas nous livre des grandes figures et des grands épisodes qu'il met en scène n'est autre qu'une série d'images d'Épinal revisitées, revitalisées, "réauthentifiées" par son talent de conteur – un ensemble de mythes auxquels il a contribué, plus que tout autre, à donner vie. Lui reprocher de nous "tromper" serait cependant absurde. D'abord parce que ces mythes, ces images d'Épinal, il ne les a pas créés ; il les a trouvés tout faits dans la culture commune, dans les livres d'histoire. Ensuite parce qu'il ne fut pas le seul à travailler à cette grande entreprise : tout le XIX^e^ siècle, traumatisé par la Révolution, a cherché dans le passé de quoi penser cet impensable, et s'est créé des mythes pour rendre raison du présent – Michelet ne fait pas autre chose. Enfin parce que Dumas est romancier, c'est-à-dire qu'il affiche d'emblée la part de création qui entre dans son récit de l'histoire – ce que ne fait pas Michelet, qui pourtant nous trompe tout autant*[1].

Cette historienne de la littérature, qui a travaillé sur la représentation des guerres de Religion dans ce champ disciplinaire[2], soulève dans cette analyse de l'esthétique dumasienne de nombreux enjeux qui vont également diriger ce mémoire.

En effet, les peintures d'histoire du XIX^e^ siècle, consacrées aux guerres de Religion, qui sont mises à l'honneur dans cette recherche, ne sont qu'une autre « série d'images d'Épinal revisitées » du passé, que les peintres et les littéraires regardent par le petit bout de la lorgnette. Bien que ce ne soit pas nécessairement effectué à dessein, à travers leur approche fragmentaire d'une période historique, ils contribuent à perpétuer et accentuer des stéréotypes, déjà ancrés dans l'imaginaire collectif. Quel que soit leur art ou le type de documents qu'ils travaillent, nombreux sont les érudits de cette époque qui se passionnent pour les guerres de Religion, plus généralement pour le Moyen Âge et la première modernité, et en offrent un point de vue partial. En outre, leurs réalisations peuvent avoir une influence sur les travaux des autres savants, avec lesquels ils sont en contact et qui forment un cercle lettré, partageant une même fascination pour ces périodes antérieures de l'histoire nationale.

[1] Éliane Viennot, « Postface », *La Reine Margot*, A. Dumas, Paris, Librairie Générale Française (coll. « Livre de Poche »), 1994, p. 726.
[2] Catherine Magnien-Simonin et Éliane Viennot (dir.), *De Marguerite de Valois à la reine Margot : autrice, mécène, inspiratrice*, Rennes, PUR, 2019 ; Éliane Viennot, « De la Reine Marguerite à La Reine Margot : les lectures de l'histoire d'Alexandre Dumas », *L'École des Lettres*, n° 13-14, 1994.

Néanmoins, comme l'énonce à juste titre Éliane Viennot, il serait injuste de blâmer « la part de création », la subjectivité voire les erreurs historiques que les littéraires ou les peintres peuvent commettre, car ce n'est pas leur méthodologie. C'est plutôt celle des historiens qui, à l'instar de Michelet, ont, toutefois, pu contribuer à fournir une approche partielle et orientée des guerres de Religion, dont on retrouve des traces dans les peintures de ce corpus ainsi que dans « la culture commune », du XIX^e^ siècle à nos jours. Ainsi, l'originalité de cette documentation iconographique réside dans leur faculté à véhiculer un double message. Elles constituent un témoignage d'une représentation à la fois visuelle, mais aussi mentale d'un conflit, et par extension du passé, qui s'avère mythifié, conformément à l'esthétique du genre de la peinture d'histoire, fortement influencée par le mouvement romantique. L'approche historique de ces sources, selon la méthodologie propre à cette science, permet d'apporter un regard neuf sur ces documents qu'il s'agit d'objectiver, en tentant de comprendre les fondements des poncifs que ces artistes retranscrivent, au moyen de leur pinceau.

Des entretiens tout à fait bénéfiques avec la directrice de ce mémoire, Olivia Carpi, ont rendu possible l'élaboration de ce sujet ainsi que la réalisation de cette recherche. L'attrait pour le cours sur les guerres de Religion que j'ai suivi en troisième année de licence, m'a donné envie de continuer à étudier cette période historique, ainsi que de travailler avec cette historienne primo-moderniste. Spécialiste de l'histoire religieuse et politique, en particulier de l'histoire municipale, ses travaux ont principalement porté sur les guerres de Religion françaises du XVI^e^ siècle[3], ainsi que sur la vie politique des villes françaises de la première modernité et particulièrement les villes picardes, telles qu'Amiens[4]. Plus récemment, ses travaux envisagent également les représentations mentales du conflit du XVI^e^ siècle, y compris dans des œuvres produites au-delà de la première modernité[5]. J'ai éprouvé un intérêt particulier pour l'éclectisme de ces travaux qui embrassent diverses

[3] Olivia Carpi (dir.), *Guerres et paix civiles de l'Antiquité à nos jours : les sociétés face à elles-mêmes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018 ; *Id*., *Les guerres de Religion. Un conflit franco-français (1559–1598)*, Paris, Ellipses, 2012.

[4] *Id*. et Philippe Nivet (dir.), *Guerre et politique en Picardie aux époques moderne et contemporaine*, Amiens, Encrage, 2007 ; Olivia Carpi, *Amiens et la Ligue (vers 1550–1597). Genèse, modalités et enjeux d'une révolution municipale*, Lille, ANRT, 2001 ; *Id*., « Des vertus de l'oligarchie : la municipalité amiénoise au XVI^e^ siècle », in L. Coste, *Liens de sang, liens de pouvoir. Les élites dirigeantes en Europe occidentale et dans les colonies européennes (fin XV^e^-fin XIX^e^ siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 189-211 ; *Id*., « La quête de l'âge d'or. La vie municipale à Amiens dans le premier tiers du XVII^e^ siècle (1597–vers 1636) », *Revue du Nord*, n° 377, 2008, p. 795-816 ; *Id*., « Une réconciliation ratée ? Amiens au sortir de la Ligue », in M. de Waele, *Lendemains de guerre civile : réconciliations et restaurations en France sous Henri IV*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 39-68 et *Id*., *Une république imaginaire. Amiens pendant les troubles de religion, (1559-1597)*, Paris, Belin, 2005.

[5] Olivia Carpi, « L'art du stéréotype : la représentation des guerres de Religion dans la série Le Chevalier de Pardaillan de Josée Dayan (Antenne 2, 1988) », *TV/Series*, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2016, http://journals.openedition.org/tvseries/1921, consulté le 18 janvier 2019.

thématiques et périodes historiques et qui nécessitent de se nourrir d'autres approches disciplinaires telles que la littérature ou l'histoire de l'art, que j'affectionne également.

C'est pour cette diversité et cette résonance avec mes goûts personnels que l'approche historique des tableaux du XIX^e^ siècle, abordant les guerres de Religion, m'a d'emblée séduit. Ce sujet permet de travailler sur des logiques de production à l'époque contemporaine, en sachant que le contenu des œuvres rend compte d'événements qui se sont déroulés lors de la période moderne. De plus, une approche historique inédite de ces tableaux pouvait aisément faire l'objet d'un travail de recherche, étant donné le nombre non négligeable d'œuvres produites, au XIX^e^ siècle, concernant un événement du conflit du XVI^e^ siècle.

À ce jour, aucune monographie historique n'a été réalisée sur ces sources, même si elles sont connues des historiens qui peuvent y recourir en tant que sources secondaires, à des fins comparatives. C'est, par exemple, le cas d'Olivia Carpi qui voit en ces œuvres des sources d'inspiration pour les écrivains et les réalisateurs de films et de séries, comme ce fut le cas pour le roman de Michel Zévaco, *Le Chevalier de Pardaillan*, et l'adaptation sous forme de série historique qu'en a fait Josée Dayan[6]. Elle y établit des parallèles flagrants avec les peintures de Paul Delaroche, Charles Durupt et Hugues Merle, qui figurent dans le corpus de ce mémoire[7].

Toutefois, la plupart du temps, les peintures les plus connues de ce corpus ont simplement un rôle d'illustration dans des travaux universitaires, dont l'objet est tout autre. Par exemple, on retrouve, à nouveau, le tableau de Paul Delaroche[8], en couverture de la monographie de Jean-Marie Constant sur les Guise, auxquels l'historien consacre son étude[9]. Seule la partie droite du tableau apparaît, c'est-à-dire celle qui est précisément réservée à Henri, le troisième duc de Guise, gisant, à la suite de son assassinat orchestré par le roi Henri III. De même, l'essayiste et écrivain Joël Schmidt choisit le tableau de Joseph-Nicolas Robert-Fleury évoquant le colloque de Poissy[10], pour la couverture de son essai sur le massacre de la Saint-Barthélemy[11].

---

[6] *Ibid*., § 66.
[7] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1834, huile sur toile, 57 x 98 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 450 ; Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, 1832, huile sur toile, 91 x 72 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.880.5.1 et Hugues Merle, *L'Assassinat de Henri III*, 1863, huile sur toile, 280 x 362 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.5.1.
[8] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit.*
[9] Jean-Marie Contant, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984.
[10] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Le colloque de Poissy en 1561*, 1840, huile sur toile, 90,7 x 132 cm, Noyon, Musée Calvin, inv. MC D 2003.1.1.
[11] Joël Schmidt, *La Saint-Barthélemy n'aura pas lieu*, Paris, Albin Michel, 2011.

La publicité et la visibilité de ces peintures permettent également aux catalogues d'exposition de recourir à ces tableaux connus et appréciés du public, pour embellir leurs ouvrages. Ce fut notamment le cas du catalogue de l'exposition réalisée à Blois, à l'occasion du quadricentenaire de l'assassinat du duc de Guise commis dans le château de la ville, où l'on retrouve à nouveau le tableau de Charles Durupt portant sur ce thème[12], en face de la page de présentation de l'ouvrage[13]. Certains historiens de l'art recourent également à ces tableaux pour illustrer leurs ouvrages, à l'instar de François Pupil[14], qui utilise un tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres en l'honneur d'Henri IV, comme couverture de son livre[15].

Enfin, les revues de vulgarisation scientifique recourent également à ces tableaux particulièrement évocateurs de cette période et de ses protagonistes. C'est notamment le cas du *Figaro Histoire* qui consacre même un article complet aux tableaux du XIX^e^ siècle[16], ou bien du magazine *Secrets d'Histoire* qui utilise plusieurs des tableaux de ce corpus comme illustrations, dans l'article dédié aux Bourbons, faisant la une de la revue de surcroît[17]. Ainsi, on retrouve le même tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres qu'a utilisé François Pupil, en fond d'une double-page qui rapporte quelques expressions du « bon roi Henri »[18]. On y trouve aussi l'une des toiles d'Alexandre-Louis-Robert Millin du Perreux, d'Alexandre-Évariste Fragonard, de Pierre-Charles Comte ainsi que de Paul Delaroche[19], dont seule la partie gauche du tableau figure cette fois, celle qui représente les responsables du crime, Henri III et les Quarante-Cinq, à l'inverse de la couverture de l'ouvrage de Jean-Marie Constant[20]. De même, la toile d'Édouard Debat-Ponsan fait office de couverture[21], pour un ouvrage dont le titre est plutôt orienté[22].

---

[12] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.
[13] Martine Tissier de Mallerais, Jacqueline Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois : quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise*, Blois, Conservation du château et des musées, 1988, p. 2.
[14] François Pupil, *Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985.
[15] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, 1817, huile sur toile, 39,5 x 50 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris - Petit Palais, inv. PDUT1164.
[16] « Pompes et circonstances », *Le Figaro Histoire*, « Dans l'engrenage des guerres de Religion », n°42, février-mars 2019, p. 90-93.
[17] Coline Bouvard, Virginie Girod, Dominique Roger *et al*., « Du règne d'Henri IV à celui de Louis-Philippe. La folle Histoire des Bourbons », *Secrets d'histoire*, n°22, mai 2019, p. 20-31.
[18] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *op. cit*.
[19] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit.* ; Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, 1855, huile sur toile, 130 x 195 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.29.1.1 ; Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, 1836, huile sur toile, 179 x 133 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 4552 et Alexandre-Louis-Robert Millin du Perreux, *Vue du château royal où naquit Henri IV*, 1820-1822, huile sur toile, 188 x 280 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, inv. 876.4.1.
[20] Jean-Marie Constant, *Les Guise*, *op. cit.*
[21] Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre,* 1880, huile sur toile, 318 x 400 cm, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot, inv. 894.110.1.
[22] Renaud Thomazo, *Les pires décisions de l'Histoire de France*, Paris, Larousse, 2011.

Cependant, il est légitime de penser que ces œuvres iconographiques méritent un traitement approfondi, en tant que sources historiques à part entière, afin qu'elles dépassent leur position actuelle de simples illustrations ou outils d'apparat au sein d'une publication universitaire ou autre. C'est le souhait et l'ambition de cette étude qui, à partir d'un corpus iconographique produit au XIX^{e} siècle traitant du conflit confessionnel du XVI^{e} siècle, vient s'agréger aux différents travaux qui ont permis de donner une place aux images et aux différents types de représentation parmi les sources de travaux historiques ou plus généralement, dans les sciences humaines.

En cela, les travaux du sémiologue Louis Marin constituent un apport fondamental et novateur dans l'effort de définition de la notion de *représentation*. Dans son étude portant sur la figure royale, il réfléchit aux différentes portées de la représentation royale, à partir de l'exemple de Louis XIV, qui incarne parfaitement cette notion[23]. Ainsi, il distingue les deux sens que peut prendre le préfixe *-re* du verbe représenter : présenter à nouveau, dans une dimension temporelle, mais aussi présenter quelque chose à la place d'une autre, selon une logique davantage spatiale. Cette deuxième signification insiste sur la fonction singulière de la représentation qui, littéralement, donne à voir un objet, une personne, un événement, etc., en lui substituant une image capable de l'exprimer avec justesse. À propos de la figure royale, cette acception tendait également à mettre en évidence l'effet de légitimation sous-jacent à travers la représentation du roi, que l'on présentait publiquement sous un certain aspect, de façon éternelle, en lui donnant par ce procédé un pouvoir, alors même qu'il n'était pas présent physiquement. De ce fait, à travers cette signification, on distingue la dimension politique que renferme le terme de représentation.

L'étude de Louis Marin alimente les réflexions à propos du pouvoir des systèmes représentatifs, des notions d'image et d'imaginaire, au point d'inspirer de nombreuses disciplines. Cette notion d'image, en tant qu'outil de la représentation, souvent associée à une forme de pouvoir, a la particularité de renfermer différents sens qui ont une portée intéressante. En effet, on a désormais l'habitude de différencier deux types d'image : d'une part, on pense à l'image figurée, à un support matériel « qui se voit, se mesure, se touche », qui constitue l'objet d'étude des historiens de l'art, la plupart du temps[24]. D'autre part, on cite l'image mentale qui renvoie davantage à une construction psychique et à la notion d'imaginaire qui « traduit la manière dont un individu ou une collectivité (sociale ou nationale) donne sens au monde à travers un ensemble d'idées et de représentations

[23] Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
[24] Claude Gauvard et Jean-François Sirinelli*, Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, 2015, p. 386.

historiques »[25].

Après Louis Marin, cette notion de représentation a été développée dans la seconde partie du XX[e] siècle, par des universitaires et notamment des historiens de l'art et des littéraires, comme William J. T. Mitchell, au sein du nouveau champ disciplinaire s'intitulant les *visual studies*[26]. Dans son essai, William J. T. Mitchell cherche à démontrer qu'il est possible de ne plus considérer les images comme de simples objets, mais aussi comme des vecteurs de significations et d'idéologies politiques. Il met en évidence la construction sociale des images, les rapports qu'elles entretiennent avec la société, dans le but d'étudier les articulations qui peuvent être faites entre les images et les discours et ainsi abolir l'idée d'une domination des seconds sur les premières. Il profite également de la distinction lexicale en anglais entre *picture* et *image* – contrairement au seul terme ambigu « d'image » en français – pour attribuer le sens d'image figurée au premier terme, tandis que le second correspondrait plutôt à l'acception d'image mentale, virtuelle et poétique. Il souhaite que ces images mentales soient étudiées afin de rendre compte de réalités culturelles d'une époque donnée, au-delà des qualités artistiques de l'œuvre figurée.

Concernant les travaux historiques, l'histoire des représentations prend racine au sein de l'histoire des mentalités, c'est-à-dire un mouvement de pensée développé dans les années 1920-1930, qui arguait qu'il était nécessaire de concevoir l'histoire en s'intéressant aux formes de croyance, aux différentes manières des populations de penser et de ressentir, à un moment donné. L'École des Annales, avec l'œuvre de Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI[e] siècle*, publiée en 1942, plaçait déjà la notion d'outillage mental au cœur de l'investigation historienne. Il lançait donc les pistes de réflexion à propos de la notion de représentation mentale, d'autant plus que cette école de pensée constitue un jalon essentiel en ce qui concerne la valorisation dans les travaux historiques d'autres types de sources que les documents écrits, qui sont essentiels, mais ne détenant pas le monopole de la restitution du passé et de ses représentations mentales.

Néanmoins, après une période où dominaient les intérêts pour l'histoire économique et sociale, toujours sous l'impulsion de l'École des Annales, l'histoire des mentalités redevient une source d'inspiration pour les historiens, après les événements de 1968, jusqu'aux années 1980. Ces travaux permettent de mettre à jour l'existence d'une culture des élites face à une culture populaire avant que l'historien Roger Chartier ne propose une alternative devant les seuls critères réducteurs retenus dans ces études, à savoir les

[25] *Ibid*., p. 389.
[26] William John Thomas Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, [1986] trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.

paramètres sociaux. Plutôt que de faire une histoire sociale de la culture, il invite à faire une histoire vraiment culturelle, une histoire des représentations, qu'il définit en 1989[27]. Il substitue ainsi aux termes de mentalité, de comportement, de valeur, cette notion plus large de « représentation » qui permet une diminution de la focale.

De cette façon, l'historien essaie de s'éloigner d'une histoire globalisante ou réductrice, qui établit des portraits dits représentatifs d'un siècle entier, afin de se rapprocher de la diversité et de la complexité des phénomènes sociaux, étant donné que les représentations, et *a fortiori*, la réception d'un texte, d'un livre, d'une image, etc., sont diverses, y compris au sein d'un même groupe socio-culturel. En outre, cette nouvelle pratique historique revalorise les sources du for privé, ainsi que les sources iconographiques grâce auxquelles nous en apprenons beaucoup sur la façon dont les individus se représentent le monde et leur époque.

À titre d'illustration, l'ouvrage de Michel Vovelle, concernant les représentations de la mort à l'époque révolutionnaire, constitue une transition entre l'histoire des mentalités et l'histoire des représentations, à travers l'incorporation de sources iconographiques dans des travaux historiques[28]. Son étude permet de prouver l'utilité de l'image pour faire de l'histoire culturelle. Dès lors, à la suite des iconologues, les historiens entreprennent « de donner à l'analyse iconographique une dimension historique, en faisant de l'image une "source à part entière" de l'Histoire »[29]. Ainsi, de nombreux projets de recherche historique ont été menés dans cette optique, au cours des décennies 1980 et 1990, à l'instar des colloques qui se sont respectivement tenus en 1986 et l'année suivante, à Paris-Censier[30] et au Mans[31].

Depuis, les historiens ont réalisé de nombreuses études, si bien que l'histoire de l'image s'est considérablement développée, en s'attaquant à de plus en plus de sujets, ainsi qu'à toutes les époques historiques[32]. Les historiens de l'art et les historiens ont prouvé que l'imagerie ainsi que les représentations mentales d'une période étaient une dimension constitutive du politique, à l'instar des études de Gérard Sabatier ou de Diane Bodart[33]. Dans

---

[27] Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales. Economies, sociétés, civilisations, n°6*, 1989. p. 1505-1520.
[28] Michel Vovelle, *La Révolution française, images et récit*, Paris, Messidor-Livre Club Diderot, 1986, 5 vol.
[29] Annie Duprat et Michèle Ménard, *Histoire, images, imaginaires*, Le Mans, 1998, p. 12.
[30] Catherine Grünblatt et Jean-René Louvet (dir.), *Image et Histoire*, Paris, Éd. Publisud, 1987.
[31] A. Duprat et M. Ménard, *Histoire, images*, *op. cit*.
[32] Parmi d'autres travaux, on peut citer ceux de Marie-France Auzépy et Joël Cornette (dir.), *Des images dans l'histoire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008 ; Christian Delporte et Annie Duprat, *L'événement, histoire, mémoire, représentations*, Grâne, Créaphis, 2003 ; Martine Delwart, Jean-Louis Jadouille et Monique Masson (dir.), *L'histoire au prisme de l'image*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2002, 2 vol. ; A. Duprat et M. Ménard, *Histoire, images*, *op. cit*. ; C. Grünblatt et J.-R. Louvet (dir.), *Image et histoire*, Paris, Publisud, 1987 et Meyer Schapiro, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel,* Paris, Macula, 2000.
[33] Diane Bodart, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS-INHA, 2011.et Gérard Sabatier, *Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, *Revue de Synthèse*, vol. 112, n° 3-4, 1991.

le même champ de recherches, une thèse en histoire de l'art portant sur les stratégies de représentation d'Henri IV est actuellement entreprise par Juliette Souperbie[34]. Parmi les travaux les plus récents abordant ces thématiques, il est possible de citer l'ouvrage de Yann Lignereux, qui s'inscrit dans cette même quête de représentations mentales et de leur force politique, à travers des images qui traitent de la royauté, entre la période médiévale et la période moderne, en s'interrogeant uniquement sur le fonctionnement de l'imaginaire sur cette thématique[35]. En histoire moderne, la thèse d'Isaure Boitel s'inscrit également dans ce champ historiographique innovant, permettant de nuancer la légende dorée associée à Louis XIV, grâce à une grande variété de sources iconographiques, provenant de trois puissances européennes différentes, représentatives d'une imagerie critique et satirique, à l'égard du Roi-Soleil[36].

Depuis lors, l'histoire des représentations est devenue un instrument essentiel de l'histoire culturelle et revendique de pouvoir rapprocher les concepts, les objets ainsi que les propres représentations de l'historien à celles des contemporains qu'il observe. Ainsi, le détour par l'étude des prismes de l'imaginaire social, des systèmes de représentations collectives et de leur sédimentation dans l'histoire constitue une étape cruciale pour tenter de s'approcher de la façon dont les contemporains interprètent les événements auxquels ils assistent ou des épisodes du passé qui les intéressent et qu'ils se réapproprient, dans un but plus ou moins défini.

C'est l'intention de ce travail qui cherche à déceler ce que peuvent enseigner les images figurées abordant les guerres de Religion, au sein de la peinture d'histoire du XIX^{e} siècle, sur les artistes et la société qui ont produit ces dernières, en postulant que ces tableaux constituent des témoignages singuliers et révélateurs d'un groupe social restreint, à savoir le cercle d'artistes pratiquant ce genre, au XIX^{e} siècle. Dès lors, ce sujet de mémoire se situe à la confluence de différents champs historiographiques, mais plus précisément, à travers l'angle des représentations du conflit, il vient apporter une pierre à l'édifice de l'historiographie des guerres de Religion, dont les événements et les personnages les plus emblématiques sont abordés dans le corpus documentaire.

Depuis une trentaine d'années, l'historiographie des guerres de Religion elle-même bénéficie d'un renouvellement considérable, qui a permis l'étude de nouvelles thématiques

[34] Juliette Souperbie, *D'Henri III de Navarre à Henri IV : portraits d'un souverain*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Pascal Julien, Université Toulouse II Jean Jaurès, en cours (mentionnée in https://henri4.hypotheses.org/category/theses-et-travaux-en-cours#js, consulté le 29 mai 2020).
[35] Yann Lignereux, *Les rois imaginaires. Une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, PUR, 2016.
[36] Isaure Boitel, *L'image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016.

et de nouvelles sources pour approcher ce conflit. La particularité de cette historiographie novatrice tient au changement de paradigme, opéré par les historiens spécialistes, qui cherchent à élargir le champ de leurs investigations, afin de ne plus seulement s'attarder sur ses seuls aspects politiques, selon une vulgate bien établie depuis l'époque des faits elle-même. En effet, les premiers historiens des guerres de Religion ont eu d'emblée tendance à privilégier le mobile politique par rapport aux motivations religieuses, dans l'explicitation du conflit, à l'instar de l'allemand Johannes Sleidan dans ses *Commentaires sur l'État de la religion…* (1555) ou de Jacques-Auguste de Thou dans l'*Historia sui temporis* (1614). Ces derniers interprètent la guerre civile comme une lutte entre factions animées d'ambitions politiques et c'est bien cette vision politique du conflit, défendue par des érudits partisans de la coexistence religieuse, qui a influencé toute l'historiographie française, jusqu'au XX^{e} siècle.

C'est seulement à partir des années 1920, à la croisée de l'histoire socio-économique des *Annales* et de l'historiographie marxiste britannique, que le conflit civil est également analysé comme la résultante de déterminations sociales très fortes. Après la publication de nombreuses sources et l'établissement d'une chronologie précise, dans les années 1970 et 1980, les historiens ont pu développer de nouveaux champs de recherche sur les guerres de Religion et notamment une nouvelle histoire religieuse et politique. Un retour de balancier en faveur des aspects religieux, au détriment de la lecture politique monosémique du conflit civil, s'opère alors dans la manière d'appréhender ce dernier. En témoigne la thèse consacrée à Henri III et sa cour de Jacqueline Boucher, soutenue en 1977[37]. Néanmoins, à ce moment-là, l'impact de cette étude est encore mince, y compris dans le milieu académique, notamment à cause de sa publication par l'atelier des thèses de l'université de Lille et non par une maison d'édition commerciale, ce qui ne sera effectué qu'en 1981. Ouest France n'édite cette thèse dans une version compactée qu'en 1986, soit presque dix ans après sa soutenance[38].

Nonobstant, la thèse de Jacqueline Boucher initie une nouvelle branche de l'historiographie du conflit qui se nourrit de l'essor de l'anthropologie, dont les historiens se servent pour aborder la période des guerres de Religion. L'Américaine Natalie Zemon Devis fait partie des premiers représentants de ce mouvement, avec ses travaux sur les violences religieuses qu'elle distingue des heurts ordinaires par des actes qu'elle appelle « rites de violence » – titre du sixième chapitre de son ouvrage –, en raison de la signification

[37] Jacqueline Boucher, *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Champion, 2007.
[38] *Id*. et C. Zum Kolk, « Entretien avec Jacqueline Boucher », [En ligne], *Cour-de-France.fr*, mis en ligne le 1er novembre 2012, http://cour-de-france.fr/article2580.html, consulté le 26 mai 2019.

spécifique que donnent les émeutiers à leurs actes[39]. Les violences catholiques et protestantes ont aussi été décryptées par Denis Crouzet, qui poursuit l'entreprise de typologie des formes de combat entreprise par Natalie Z. Davis, dans sa thèse de doctorat[40]. En remontant aux années 1520, il décrit un imaginaire collectif où s'affrontent deux visions du salut et les moyens d'y parvenir.

Ce jalon historiographique accorde une place centrale aux violences extrêmes et en attribue la cause à des pulsions mystiques dans la dévotion catholique, déjà identifiées par le médiéviste Alphonse Dupront dans le contexte des croisades médiévales[41]. Dans la même lignée, Olivier Christin évoque la forme de défi ou d'appropriation de l'espace que comportent les actes de violence extrême de destruction d'images saintes par les protestants[42]. Il essaie également de relier les thématiques politique et religieuse en soulignant le phénomène de déconfessionnalisation partielle de l'État que des hommes de loi mettent en œuvre à travers toute l'Europe. Ceux-ci renoncent, au moins dans l'immédiat, à restaurer la concorde chrétienne et admettent un pluralisme confessionnel, quoique limité, pour préserver ou restaurer la paix civile. Des travaux plus récents s'inscrivent également dans cette logique historiographique, tels que ceux de Jean-Marie Constant, de Denis Crouzet ou de Janine Garrisson, pour ne citer que les plus renommés[43].

Dès lors, l'historiographie actuelle tente de ne pas exclure un champ d'enquête, en se penchant à la fois sur les fondements politiques, socio-économiques, religieux ou idéologiques du conflit civil. Par ailleurs, des synthèses complètes, embrassant toutes ces thématiques, ont été réalisées récemment. Après la référence que constitue le collectif d'historiens réunis autour d'Arlette Jouanna[44], il est possible de citer les ouvrages de Nicolas Le Roux ou d'Olivia Carpi, pour les plus récentes[45].

De même, les travaux actuels des historiens permettent de nuancer la vision très pessimiste et réductrice de la dynastie des Valois, ayant cours depuis le XVI^{e} siècle. En effet, l'histoire du règne de ces derniers est associée à une légende noire tenace, qui est présente de façon presque unanime, dès l'époque des guerres de Religion, chez les premiers historiens

[39] Natalie Zemon Davis, *Les Cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^{e} siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1979.
[40] Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de Religion, vers 1525 – vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Époques »), 1990
[41] Alphonse Dupront, *Le mythe de croisade*, Paris, Gallimard, 1997.
[42] Olivier Christin, *Une Révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
[43] Jean-Marie Constant, *Les Français pendant les guerres de Religion,* Paris, Hachette, 2002 ; Denis Crouzet, *Dieu en ses royaumes, une histoire des guerres de Religion*, Seyssel, Champ Vallon, 2008 et Janine Garrisson, *Guerre civile et compromis 1559 – 1598* (Nouvelle Histoire de la France moderne, t. II), Paris, Seuil, 1991.
[44] Arlette Jouanna *et al.*, *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, R. Laffont, 1998.
[45] O. Carpi, *Les guerres de Religion., op. cit.* et Nicolas Le Roux, *Les guerres de Religion (1559 – 1629)*, Paris, Belin, 2009.

de ce conflit. Dans son article, Pierre-Jean Souriac évoque « les scrupules à évoquer la guerre civile », que ressentent les historiens de l'époque, dont le nombre a d'ailleurs crû de façon inégalée lors de ce siècle, et dont les réflexions relancent substantiellement la manière même d'écrire l'histoire[46]. Pierre-Jean Souriac explique ces « scrupules » par le fait que mentionner cette guerre intestine serait, pour ces historiens, une marque de déshonneur pour le royaume. Dès lors, le règne des Valois est assimilé à cette phase de l'histoire de France que l'on n'ose même plus mentionner. Selon les commentateurs de l'époque, tels Palma-Cayet, le tort d'Henri III « fut d'être contraint de suivre les Guise, et donc d'avoir manqué d'autorité pour imposer ses choix »[47]. À l'inverse, dès cette époque, Henri IV est décrit comme « le roi de Raison »[48], « celui qui a ramené la paix en éloignant du royaume les violences des passions religieuses et politiques »[49]. Selon les mots de l'historien, la guerre civile apparaît alors comme un « moyen de révélation de la grandeur du prince »[50].

Quelques voix plus modérées à l'égard des Valois se sont tout de même manifestées, dès le XVI^e^ siècle, comme celle de Pierre de L'Estoile qui, dans le *Journal* qu'il tient à Paris tout au long du règne du dernier Valois, rend hommage à Henri III en écrivant qu'il aurait été « un très bon prince s'il eût rencontré un "bon siècle" »[51]. Néanmoins, ces concessions sont très minoritaires et le récit des guerres civiles demeura univoque, après le XVI^e^ siècle, perpétuant l'image négative des Valois autour des thèmes suivants : la critique de Catherine de Médicis, le mépris à l'égard d'Henri III et, à l'inverse, l'apologie d'Henri IV. Les historiens officiels de la monarchie du XVII^e^ siècle, nommés historiographes, se sont effectivement attachés à noircir généreusement le règne des derniers Valois, en vue de valoriser d'autant plus celui du premier Bourbon. Ces historiens se font les chantres de la monarchie absolue et de la royauté bourbonienne fondée par le même Henri IV qu'ils encensent. C'est pourquoi ce dernier est canoniquement présenté comme un prince viril – à l'instar d'Henri II dont il rappelle le souvenir –, chevaleresque, messianique, sauveur de la monarchie et du royaume tandis que la mémoire des enfants d'Henri II et de sa femme fait l'objet d'une « réprobation générale » au point qu'on leur attribue « vices et maladies dégénérescentes, les conduisant à

[46] Pierre-Jean Souriac, « Juger la guerre civile. Écrire l'histoire des troubles religieux dans la deuxième moitié du XVI^e^ siècle », *Cahiers du GRHis*, 2008, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00492394/document consulté le 3 mai 2019, p. 4.
[47] *Ibid*, p.8.
[48] D. Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de Religion, vers 1525 – vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Époques »), 1990 ; Denis Crouzet, « Les fondements idéologiques de la royauté d'Henri IV », *in Henri IV : le roi et la reconstruction du royaume*, Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1990, p. 176.
[49] P.-J. Souriac, « Juger la guerre civile… », art. cit., p. 7.
[50] *Ibid*., p. 8.
[51] Pierre L'Estoile (de), *Journal des choses mémorables advenues durant tout le règne de Henri III, roi de France et de Pologne,* Paris, Gallimard, éd. 1943.

des excès de toutes sortes qui aggravent la situation de la France à cette époque de guerres civiles »[52].

Cette période est dépeinte comme un moment de chaos absolu et toute une série de clichés se crée autour de la famille régnante avec une violence assez inédite. L'origine de cette « ligne abâtardie de rois faibles, malades, névrosés » est attribuée à la reine-mère, Catherine de Médicis, qui aurait engendré des hommes incapables, tant d'un point de vue mental que physique[53]. On dresse le portrait d'une femme de basse extraction, à qui on s'en prend à cause de ses origines italiennes. La reine est perçue comme vénale, fourbe, vicieuse, d'autant plus qu'elle resta longtemps sans avoir d'enfants et une fois nés, ils furent de faible constitution, ce que confirme leur longévité réduite. De même, Henri III est présenté comme un prince oisif, nonchalant, dépensier, aux allures féminines et soumis à ses favoris. La comparaison régulière de cette famille avec celle des Atrides, notamment en raison des dissensions présentes en son sein, est également porteuse de sens[54].

La légende noire des Valois se poursuit donc jusqu'au XIX^e^ siècle, dans les productions des historiens qui perpétuent la vision canonique de la période des guerres civiles, notamment en raison du contexte de Restauration monarchique encore incarnée, dans un premier temps, par la même dynastie, les Bourbons. Les écrits des historiens romantiques, tels que Jules Michelet, ne proposent pas un autre discours. C'est seulement à la fin du siècle et au début du suivant que le discours historique commence à se nuancer à l'égard de la légende noire des Valois ou de celle dorée du roi Bourbon, à travers les figures de la génération positiviste qui appuient leur démonstration sur le dépouillement et l'usage de nouvelles sources. Ces travaux sont synthétisés par un de leurs illustres représentants, Ernest Lavisse, dirigeant la rédaction d'une *Histoire de France*, qui paraît au tout début du XX^e^ siècle. Les volumes traitant des guerres de Religion sont rédigés par Jean-Henri Mariéjol, qui se démarque notamment de ses prédécesseurs dans son traitement plus nuancé de la figure de Catherine de Médicis, qu'il essaie d'extraire de sa légende noire habituelle. Lucien Romier adopte également un jugement modéré au sujet de la reine mère dans sa monographie intitulée *Royaume de Catherine de Médicis,* datant de 1925.

Dans leur lignée, les historiens des guerres de Religion se sont appliqués à réaliser de nombreuses monographies plus objectives sur les protagonistes du conflit civil. Janine Garrisson résume cette entreprise dans l'un de ses ouvrages, consacré aux derniers

[52] Janine Garrisson, *Les derniers Valois*, Paris, Fayard, 2001, p.10.
[53] *Ibid.*, p. 10.
[54] *Ibid*., p. 283

représentants de la dynastie Valois, en écrivant à leur propos : « Leur siècle les a rejetés. Incompris de leur temps, ils le demeurent de nos jours encore ». C'est la raison pour laquelle elle déclare vouloir se livrer « non pas à une réhabilitation mais à un réexamen de leurs motivations et de leur manière d'envisager leur fonction royale dans les circonstances auxquelles ils furent condamnés »[55]. En ce qui concerne Catherine de Médicis, son action a pu être relue plus objectivement par des auteurs tels que Denis Crouzet, Jérémie Foa et Nicolas Vidoni, Jean-François Solnon, Robert J. Knecht ou bien encore Thierry Wanegffelen, pour les monographies les plus récentes[56]. En outre, un état des recherches récentes au sujet de l'œuvre politique et culturelle de la reine mère a fait l'objet d'un colloque international, qui s'est récemment tenu à Blois et à Chaumont-sur-Loire, à l'occasion du cinq-centième anniversaire de la naissance de Catherine de Médicis[57]. Même s'il a suscité moins d'intérêt, Charles IX a aussi reçu les éclairages du collectif des historiennes Luisa Capodieci, Estelle Leutrat et Rebecca Zorach, ainsi que de Jean-François Labourdette et de Michel Simonin[58].

De la même façon, une image très neuve d'Henri III a été esquissée par la thèse de Jacqueline Boucher puis par la biographie de Pierre Chevallier[59]. Robert Sauzet a également brossé un portrait du roi et de son temps avant que Nicolas Le Roux revisite complètement le règne d'Henri III dans sa thèse, ainsi que la vision de son assassinat dans un ouvrage plus tardif[60]. Plus récemment, d'autres historiens ont poursuivi cette entreprise de revalorisation du souverain comme Xavier Le Person, Michel Pernot ou Jean-François Solnon[61]. De même, l'apologie henricienne tout aussi réductrice, a également été remise en chantier et réajustée par Janine Garrisson, puis par Emmanuel Leroy-Ladurie, Jean-Pierre Babelon, Jean-Marie

[55] *Ibid.*, p. 13.
[56] Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2005 ; Jérémie Foa et Nicolas Vidoni, *Catherine de Médicis : un destin plus grand que la prudence*, Paris, Éd. Garnier, 2012 ; Robert Jean Knecht, *Catherine de Médicis*, Bruxelles, Le Cri, 2003 ; Jean-François Solnon *Catherine de Médicis*, Paris, Perrin, 2009 et Thierry Wanegffelen, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, Paris, Payot, 2005.
[57] *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître.
[58] Luisa Capodieci, Estelle Leutrat et Rebecca Zorach, *Miroirs de Charles IX : images, imaginaires, symbolique*, Genève, Droz, 2018 ; Jean-François Labourdette, *Charles IX, un roi dans la tourmente des guerres civiles, 1560-1574*, Paris, Champion, 2018 et Michel Simonin, *Charles IX*, Paris, Fayard, 1995.
[59] J. Boucher, *Société et mentalité, op. cit.* et Pierre Chevallier, *Henri III : roi shakespearien*, Paris, Fayard, 1985.
[60] Nicolas Le Roux, *La faveur du roi : mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 – vers 1589)*, Seyssel, Champ Vallon, 1997 ; *Id*., *1er août 1589. Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, Paris, Gallimard (coll. « Les journées qui ont fait la France »), 2006 et Robert Sauzet, *Henri III et son temps*, Paris, J. Vrin, 1992.
[61] Xavier Le Person, *Practiques et practiqueurs. La vie politique à la fin du règne de Henri III [1584-1589]*, Genève, Droz, 2002 ; Michel Pernot, *Henri III, le roi décrié*, Paris, Éd. de Fallois, 2013 et Jean-François Solnon, *Henri III : un désir de majesté*, Paris, Perrin, 2007.

Constant, Danièle Thomas ou encore Christian Desplat[62]. La famille des Guise n'est pas restée à l'écart de ce nouvel élan monographique. Pierre Duhamel et Jean-Marie Constant ont initié le mouvement à leur sujet avant d'être suivis par d'autres historiens, à l'instar d'Yvonne Bellenger ou d'Éric Durot[63].

De la même manière, d'autres personnages plus secondaires, faisant aussi l'objet de ce mémoire, ont également pu jouir d'une étude nouvelle. Tel est le cas de Jeanne d'Albret, étudiée par Nancy Roelker et plus récemment par le collectif d'Évelyne Berriot-Salvadore, Philippe Chareyre et Claudie Martin-Ulrich, accompagné de littéraires pour la direction de cet ouvrage[64]. Le duc de Sully a reçu la même attention d'historiens comme Bernard Barbiche et Ségolène de Dainville-Barbiche[65]. Enfin, certains événements emblématiques des guerres de Religion ont aussi pu être relus à l'aune des découvertes récentes et en prenant compte de la réhabilitation scientifique de leurs protagonistes. À ce titre, on pense naturellement au massacre de la Saint-Barthélemy, que l'on n'attribue plus d'emblée à Catherine de Médicis ou à Charles IX que sa mère aurait manipulé[66].

Le renouvellement de l'historiographie des guerres de Religion a également pu se pratiquer en accord avec l'intérêt porté à l'histoire des représentations, en mettant en lumière l'imaginaire ainsi que le système de représentation du monde des contemporains. Philip Benedict en est la parfaite illustration, lorsque l'historien retrace et étudie les dessins réalisés par Jean Perrissin et gravés par Jacques Tortorel, dans le recueil qu'ils intitulent *Quarante tableaux, ou Histoires diverses qui sont memorables touchant les guerres, massacres et troubles advenus en France en ces dernieres annees*[67]. De même, dans sa thèse, Denis Crouzet offre une nouvelle vision des guerres de Religion, où il perce l'univers religieux et mystique complexe du XVI^{e} siècle en cherchant les constructions de l'imaginaire pluriel de différents types d'individus[68]. L'historien a pu recourir à des sources d'époque originales

[62] Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, Paris, Fayard, 2009 ; Jean-Marie Constant, *Henri IV, roi d'aventure*, Paris, Perrin, 2010 ; Danièle Thomas, *Henri IV : images d'un roi entre réalité et mythe*, Bizanos, Héraclès, 2010 ; Christian Desplat, *Henri IV, roi de la paix*, Pau, Éd. Cairn, 2010 ; Janine Garrisson, *Henry IV*, Paris, Seuil, 1984 et Emmanuel Leroy-Ladurie, *Henri IV, l'ouverture*, Paris, Bayard, 2005.
[63] Yvonne Bellenger, *Le Mécénat et l'Influence des Guises*, Paris, Champion, 1997 ; J.-M. Constant, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984 ; Pierre Duhamel, *Henri de Guise : le roi de Paris*, Paris, Perrin, 1974 et Éric Durot, *François de Lorraine : duc de Guise entre Dieu et le Roi*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
[64] Évelyne Berriot-Salvadore, Philippe Chareyre et Claudie Martin-Ulrich, *Jeanne d'Albret et sa cour*, Paris, Champion, 2004 et Nancy Roelker, *Jeanne d'Albret, reine de Navarre*, Paris, Imprimerie nationale, 1979.
[65] Bernard Barbiche et Ségolène Dainville-Barbiche (de), *Sully, l'homme et ses fidèles*, Paris, Fayard, 1997.
[66] Jean-Louis Bourgeon, *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, Genève, Droz, 1995 ; Denis Crouzet, *La nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994 et Arlette Jouanna, *La Saint-Barthélemy : les mystères d'un crime d'État*, Paris, Gallimard, 2007.
[67] Philip Benedict, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genève, Droz, 2007.
[68] D. Crouzet, *Dieu en ses royaumes*, *op. cit*.

jusqu'alors pour un historien, telles que des sources littéraires ou des tableaux, comme ceux d'Antoine Caron[69].

Ces sources ont longtemps été écartées des corpus historiques à cause de leur prétendu manque de légitimité, en tant que témoignage historique valide. Ce postulat, poussé à l'extrême à l'époque des historiens positivistes du XIX^e^ siècle, qui vouaient un culte presque exclusif au seul médium textuel – en excluant les productions littéraires –, n'est remis en chantier qu'avec l'École des Annales, à partir du deuxième quart du XX^e^ siècle. Les historiens recherchent alors de nouvelles sources ou tentent de lire des sources méconnues, différemment de ce qui se pratiquait par le passé. De la même façon, l'examen des représentations des guerres de Religion, aux époques ultérieures à celles-ci, devient un sujet d'étude stimulant pour les historiens qui se plaisent à se pencher sur les mutations de constructions artistiques et mentales élaborées autour de ce conflit, ainsi que sur les phénomènes de mémoire et de légendes, qui se créent autour de ce dernier.

Dans cet esprit, l'approche du littéraire Claude Aziza semble pionnière pour ce champ de recherches, dans le cadre de son étude de l'imaginaire artistique de l'Antiquité qu'il réalise en utilisant des sources variées, telles que le roman, la bande-dessinée ou les productions cinématographiques, produites à partir du début du XIX^e^ siècle, et qui traitent de l'Antiquité, à de nombreux siècles d'intervalle avec les événements considérés[70]. Sous une apparente fantaisie, ces médias sont les produits d'artistes et d'écrivains qui véhiculent, sciemment ou non, une certaine image du passé que l'universitaire décode. Il constate alors que l'Antiquité, montrée à travers le thème de la mythologie et de la Rome impériale, figure parmi les : « périodes très précises […] qui ont les faveurs des romanciers, des cinéastes, des auteurs de BD »[71].

Ce constat est également valable pour les guerres de Religion, si bien qu'il a été possible d'étendre la méthode et la réflexion de Claude Aziza à ce conflit civil. Plus généralement, la collaboration de l'historien Didier Masseau et du littéraire Jean-Jacques Tatin-Gourier a cherché à étudier des représentations du XVI^e^ siècle, à des époques ultérieures[72]. Les historiens spécialistes des guerres de Religion ont également expérimenté cette autre démarche historique et ont davantage travaillé sur la mise en image des guerres de Religion dans le monde du septième art, à travers les épisodes les plus emblématiques du

[69] À titre d'exemple, on peut citer son œuvre la plus connue : Antoine Caron, *Les massacres du Triumvirat*, 1566, huile sur toile, 116 x 195 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1939-28.
[70] Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire, roman, cinéma, bande dessinée*, Paris, Les Belles lettres, 2008.
[71] *Ibid*., p. 14.
[72] Didier Masseau et Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Les Représentations du XVI^e^ siècle et de la Renaissance aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Tours, Université de Tours-U.F.R. de Lettres, 2002.

conflit, tels que la Saint-Barthélemy ou le meurtre des Guise. C'est notamment le cas de plusieurs universitaires qui ont analysé le film *la reine Margot*, réalisé par Patrice Chéreau et sorti en 1994, à l'instar de l'historien moderniste Thierry Wanegffelen, Gaspard Delon et Sandra Provini ou de l'archiviste Violette Rouchy, qui a également consacré un article aux liens entre la confession protestante et le cinéma[73]. Christophe Gauthier a, quant à lui, cherché à réhabiliter le film *L'Assassinat du duc de Guise*, réalisé par André Calmettes et Charles Le Bargy et sorti en 1908, qui avait subi de nombreuses critiques[74]. L'historien spécialiste de la période, Nicolas Le Roux, est également sorti du cadre de ses recherches habituelles, au cours d'une conférence dédiée à cette thématique audiovisuelle[75].

Des travaux ont également été consacrés à l'étude de représentations filmiques des guerres de Religion, en s'intéressant plus particulièrement à un personnage au sein d'une filmographie donnée. À titre d'exemple, parmi les dernières communications des actes du colloque *L'image d'Henri IV à travers les siècles*, Yohann Chanoir s'occupe de l'examen de la figure d'Henri IV dans les productions audiovisuelles[76]. Des mémoires de master ont aussi eu l'intention de réaliser la monographie d'une figure particulière comme ce fut le cas de Julien Centrès, à propos de Marguerite de Valois[77], ou bien de Marion Philippe, au sujet de Catherine de Médicis[78].

Puis, avec la même démarche historique, Olivia Carpi procède à l'analyse du traitement des guerres de Religion dans un autre type de support audiovisuel qu'est la série télévisée, à partir de l'exemple de la série *Le Chevalier de Pardaillan,* réalisée par Josée Dayan[79]. D'ailleurs, la spécialiste des guerres de Religion remarque que ce conflit et la

---

[73] Gaspard Delon et Sandra Provini, *Les représentations du conseil du roi à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy : des témoignages contemporains à* La Reine Margot *de Patrice Chéreau (1994)*, in X. Bonnier et A. Ferry, *Dramaturgies du conseil et de la délibération*, Publications numériques du CÉRÉdI, n° 16, 2016, consulté le 10 avril 2020, URL: http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-representations-du-conseil-du.html ; Violette Rouchy, *La Reine Margot de Patrice Chéreau. Genèse et réalisation d'un film historique*, Thèse de doctorat en histoire, Paris, École Nationale des Chartes, 2006 ; *Id*., « Protestantisme et cinéma français », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, n°154, avril-mai-juin 2008 et Thierry Wanegffelen, « La Reine Margot de Patrice Chéreau », *Etudes*, n°1-2, juillet-août 1994.

[74] Christophe Gauthier, « Histoire d'un crime. Vies et morts du Duc de Guise », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 56, 2008, consulté le 6 avril 2020, URL : http://journals.openedition.org/1895/4069 ; DOI : 10.4000/1895.4069.

[75] Nicolas Le Roux, « Sexe, violence et histoire. Un XVI^{e} siècle de cinéma », conférence du 18 janvier 2012 au séminaire FRAMESPA, *Lieux de construction du rapport au passé (médias, fiction, internet),* www.blogs.univ-tlse2.fr, ne peut plus être consulté.

[76] Yohann Chanoir, « Henri IV : le roi (bien) mal-aimé des écrans », *in* G. Champeaud et C. Piot (dir.), *L'image d'Henri IV à travers les siècles*, Villematier, Éditions d'Albret, 2011.

[77] Julien Centrès, *Les représentations de Marguerite de Valois / La reine Margot dans les fictions audiovisuelles françaises de 1910 à 1994*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire), sous la direction de M. Tsikounas, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

[78] Marion Philippe, *Catherine de Médicis : représentations d'une légende noire dans la fiction cinématographique et audiovisuelle française*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire), sous la direction de M. Tsikounas, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

[79] O. Carpi, « L'art du stéréotype… », art. cit.

période historique dans laquelle il s'insère n'ont pas bénéficié du même sort que d'autres périodes historiques plus en vogue, s'agissant des séries télévisées historiques. Pourtant, l'historienne argue qu'une série se fondant sur cette époque comporterait « tous les ingrédients qui en font habituellement le succès : histoires d'amour, intrigues, trahisons mettant aux prises des personnages phares de l'histoire, entourés des légendes les plus folles »[80]. Mise à part cette étude, le huitième art n'a pas fait l'office d'une attention spécifique, tout comme le neuvième art.

Enfin, l'analyse audiovisuelle de cet affrontement guerrier a aussi pu attirer l'attention des historiens de l'art, en atteste le mémoire de recherche de Wendy Jaunet[81]. Pareillement, les questions d'imaginaire et de représentations des guerres de Religion ont également retenu l'attention de nombreux littéraires, qui ont pu étudier l'impact de certaines œuvres de l'époque du conflit civil, dans des périodes ultérieures, à l'instar des travaux de Ronsard[82], de Christopher Marlowe, mais surtout d'Agrippa d'Aubigné[83]. Leurs interrogations ont notamment tourné autour de la représentation des guerres de Religion dans des travaux littéraires postérieurs au conflit, tels que le roman historique et les œuvres imprégnées de l'univers dumasien, qui véhicule de nombreux stéréotypes relatifs aux guerres de Religion[84]. Plus récemment, Caroline Trotot s'est intéressée à la représentation de

[80] *Ibid*., § 2.
[81] Wendy Jaunet, *Les guerres de Religion au cinéma*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire et histoire de l'art), sous la direction de S. Gal, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017.
[82] Caroline Trotot, *Ronsard, « Les Amours »*, Neuilly, Atlande, 2015.
[83] Laurent Avezou, « Agrippa d'Aubigné, un mythe sans légende, du XVII[e] au XXI[e] siècle », *Albineana*, 28, 2016, p. 23-37 (numéro spécial : *La fabrique du grand homme*, éd. M.-M. Fragonard et J. Goeury) ; Gilles Banderier, « Agrippa d'Aubigné, personnage de fiction et d'histoire », in F. McIntosh-Varjabédian *et alii*, *La Postérité de la Renaissance*, Villeneuve d'Asq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007, p. 307-316 et *Id*., « La réception d'Agrippa d'Aubigné, hier et aujourd'hui », *Albineana*, XIII, 2001, p. 241-255.
[84] Stéphane Arthur, « La représentation du XVI[e] siècle dans le théâtre de la période romantique : des scènes historiques au drame romantique », *Studi francesi*, 164, 2011, p. 335-345 ; Jacques Bailbé, « La Saint-Barthélemy dans la littérature française », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 73, 1973, p. 771-777 ; Janice Best, « Le massacre de la Saint-Barthélemy : autocensure et idéologie », in *Id*., *La Subversion silencieuse : censure, autocensure et lutte pour la liberté d'expression*, Montréal, Les Éditions Balzac, 2001, p. 89-115 ; Frédéric Bidouze, « Autour du *François II* du Président Hénault (1747) », in G. Lahouati et P. Mironneau, *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 ; Clarence D. Brenner, « Henri IV on the French Stage in the Eighteenth Century », *Proceedings of the Moderne Language Association*, XLVI/2, 1931, p. 540-553 ; Keith Cameron, « Satire, dramatic stereotyping and the demonizing of Henry III », in A. Pettegree, *The Sixteenth-Century French Religious Book*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 157-176 ; Nicole Cazauran, « Sur l'apologie balzacienne de la Saint-Barthélemy », Revue d'Histoire littéraire de la France, 73, 1973 ; *Id*., *Catherine de Médicis et son temps dans* La Comédie humaine, Genève, Droz, 1976 ; Michel Delon, « 1800 ou la fin des Guerres de religion », in J. Berchtold et M.-M. Fragonard, *La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830)*, Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II ; *Id*., « La Saint-Barthélemy et la Terreur chez Mme de Staël et les historiens de la Révolution au XIX[e] siècle », *Romantisme*, 31, 1981, p. 49-62 ; Claude Duchet, « La Saint-Barthélemy : de la scène historique au drame romantique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 73, 1973, p. 845-854 ; Claire-Éliane Engel, « La figure de Coligny dans la littérature », in *L'Amiral de Coligny et son temps*, Paris, Société de l'histoire du protestantisme français, 1974, p. 377-388 ; Jacques Jarry, « Les guerres de Religion dans le roman français », *Études de langue et de littérature françaises de l'Université de Hiroshima*, n° 1, 1991 ; Gérard Lahouati et Paul Mironneau, *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au*

Catherine de Médicis dans les *Mémoires* de sa fille[85]. Dans un article de *L'Histoire*, Claude Aziza a fait la synthèse de toutes les œuvres romanesques et théâtrales des XIX^e^ et XX^e^ siècles, dans lesquelles les guerres de Religion sont abordées[86]. Au sein de cette littérature prolifique figurent, entre autres, Alexandre Dumas et ses épigones tels Maurice Maindront ou Michel Zévaco, dont le premier cycle des *Pardaillan* constitue la base de l'adaptation en série télévisée, *Le Chevalier de Pardaillan,* analysée par Olivia Carpi. Christian Desplat a également consacré un article au rôle qu'a joué le genre théâtral dans l'élaboration du mythe henricien, au XVIII^e^ siècle[87].

L'historien Nicolas Le Roux fait un point sur le traitement des guerres de Religion, dans la littérature du XIX^e^ siècle, en insistant sur le fait que les romanciers concourent considérablement à la perpétuation d'une grille de lecture réductrice du conflit[88]. En premier lieu figure Alexandre Dumas, qui compose une trilogie consacrée aux guerres de Religion – *La Reine Margot* (1845), *La dame de Monsoreau* (1846) et *Les Quarante-Cinq* (1848) –, et qui pérennise l'image scandaleuse de la cour des Valois. Cependant, au-delà d'une esthétique de l'exagération empreinte de subjectivité, propre au mouvement romantique, Nicolas Le Roux salue la méthode de recherche des informations qu'a réalisée l'écrivain, « bien informé grâce à la lecture des historiens et des mémoires de l'époque » pour écrire ses fictions. De même, Nicolas Le Roux fait aussi mention de l'écho de l'œuvre de Prosper Mérimée, qui essaie également de percer le sens de la violence religieuse de l'affrontement du XVI^e^ siècle,

---

tournant des Lumières (1760-1830), Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 65-79 ; Gabrielle La Tour d'Auvergne (de), *Marguerite de Valois et la Saint-Barthélemy dans un siècle de violence. Imaginaire et créations picturales, romanesques et filmiques du XVI^e^ au XX^e^ siècle*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2011 ; Raymond Lebègue, « La littérature française et les guerres de Religion », *The French Review*, vol. 23, n° 3, janvier 1950, p. 205-213 ; *Le XIX^e^ siècle, lecteur du XVI^e^ siècle*, colloque organisé par Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine, Strasbourg, 22-24 mars 2018, actes à paraître ; C. Magnien-Simonin et É. Viennot (dir.), *De Marguerite de Valois à la reine Margot : autrice, mécène, inspiratrice*, Rennes, PUR, 2019 ; Fiona McIntosh-Varjabédian *et alii*, *La Postérité de la Renaissance*, Villeneuve d'Asq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007 ; Sarah Mombert, « Les frères ennemis du roman historique. Sur quelques romans des XIX^e^ et XX^e^ siècles consacrés aux guerres de religion », *in* M. Bertaud, *Travaux de littérature*, Paris, Klincksieck, 1997, t. X ; Yannick Portebois et Nicholas Terpstra, *The Renaissance in the Nineteenth Century. Le XIX^e^ siècle renaissant*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2003 ; É. Viennot, « De la Reine Marguerite à La Reine Margot : les lectures de l'histoire d'Alexandre Dumas », *L'École des Lettres*, n° 13-14, 1994 et *Id*., « Le corps signifiant des souverains dans La Reine Margot d'Alexandre Dumas », *in* Jean-Marie Roulin, *Corps, littérature, société, 1789-1900*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

[85] Caroline Trotot, « Catherine de Médicis, figure miroir des *Mémoires* de Marguerite de Valois », *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître.

[86] Claude Aziza, « Romanciers : le goût du sang », *L'Histoire*, hors-série n°17, « Violence au nom de Dieu. Les guerres de Religion », octobre 2002.

[87] Christian Desplat, « Le rôle du théâtre dans la constitution du mythe du "bon roi Henri" au XVIII^e^ siècle », in G. Lahouati et P. Mironneau, *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.

[88] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 512.

à travers sa *Chronique du règne de Charles IX*, publiée en 1829, où il analyse notamment la Saint-Barthélemy comme une révolte populaire « improvisée »[89].

Il est vrai que ces auteurs bénéficient de la publication de nombreuses sources historiques inédites d'historiens, de mémorialistes ou d'écrivains tels que Brantôme, de Thou, Pierre de L'Estoile ou Agrippa d'Aubigné, à compter de 1820, mais surtout à partir de la deuxième partie de la décennie 1830. Ces auteurs leur permettent, littéralement, de redécouvrir le XVI[e] siècle. Toutefois, il s'agit de sources narratives ou polémiques subjectives, où l'on peut retrouver l'approche manichéenne des guerres de Religion, en défaveur des Valois, délivrée par les partisans de la nouvelle dynastie bourbonienne, qui passent ensuite le témoin aux historiographes officiels. Autrement, ces sources proviennent d'écrivains qui laissent libre-cours à leur point de vue partial, à l'égard de tel camp politique et/ou religieux[90].

Comme le rappelle Olivia Carpi dans son article, « c'est au premier degré, sans y appliquer les règles de la critique auxquelles s'astreint l'historien de métier que ces sources sont lues et reprises par Dumas et ses émules »[91]. C'est cette méthode de lecture des sources qui explique, effectivement, la perpétuation d'une vision quelque peu caricaturale de cette période, par des écrivains tels qu'Alexandre Dumas, d'autant plus que le roman commence à prendre son essor, à cette époque. Il devient un vecteur d'images d'Épinal, de « *topoï* et d'images-icônes », caractéristiques d'une culture de masse, selon l'expression de Jacques Migozzi[92]. C'est que l'exactitude des faits n'est pas la finalité de ces écrivains « qui y ont puisé ce qu'elles contenaient de plus spectaculaire et de dramatique, sans remettre en question leur objectivité et qui ont projeté cet amalgame sur le public, en y ajoutant les enflures et les fioritures propres à la sensibilité de leur époque »[93].

Néanmoins, au-delà des recoupements de sources réalisés par historiens et littéraires, force est de constater que les spécialistes des guerres de Religion ne se sont pas penchés sur la mise en image picturale de ce conflit, au XIX[e] siècle[94]. Daniel Maira regrettait de ne pas avoir pu traiter « l'image du XVI[e] siècle dans les beaux-arts » dans son étude, qui abordait

---

[89] *Ibid*.
[90] *Ibid*., p. 489-499.
[91] O. Carpi, « L'art du stéréotype… », art. cit., § 65.
[92] Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations génétiques*, Limoges, Pulim, 2000.
[93] Philippe Joutard *et al.*, *La Saint-Barthélemy ou les résonances d'un massacre*, Neufchâtel, Delachaux et Niestlé, 1976, p. 126.
[94] On relève seulement deux articles consacrés aux peintures du XIX[e] siècle, au sujet du seul Henri IV. Se référer à Lucie Abadia, « Le thème Henricéen dans les peintures de salon de 1750 à 1880 », in Paul Mironneau et Pierre Tucoo-Chala, *La Légende d'Henri IV*, Biarritz-Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1995, p. 323-352 et Denise Turrel, « Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV au XIX[e] siècle », *Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, 1, 2012 URL : http://lrf.revues.org/408 ; DOI : 10.4000/lrf.408 (consulté le 10 mai 2020).

déjà un « chantier immense et inexploré » qu'est la fabrique de la Renaissance, dans la littérature du XIX[e] siècle[95]. Sans tenir compte de l'apport profitable de ces images, en tant que représentations artistiques et mentales de cette période historique, les historiens peuvent les mentionner occasionnellement, en reconnaissant leur rôle de vecteur de la mémoire du conflit ainsi que d'inspiration pour d'autres sources dont on privilégie l'étude, telles que les œuvres audiovisuelles. Cependant, la plupart du temps, elles sont simplement utilisées comme des illustrations, si elles ne sont pas totalement tombées dans le domaine de l'oubli, à l'image de certains peintres très connus de leur temps, qui sont presque tous oubliés de nos jours.

Ces sources, à part entière, ont davantage été traitées par les historiens de l'art, mais selon une visée propre à leur discipline et dans des études plus globales, à propos du genre de la peinture d'histoire, par exemple, et non sur les seules représentations des guerres de Religion, à proprement parler. Ainsi, pour la peinture d'histoire du XIX[e] siècle, il est nécessaire de nous référer aux travaux essentiels de Marie-Claude Chaudonneret, Stephen Bann, Pierre Sérié ou Michaël Vottero, entre autres[96]. En outre, une thèse relative à la peinture d'histoire en France, sous le Second Empire, a récemment été rédigée par Oriane Hébert, ce qui témoigne parfaitement de la continuité de l'intérêt porté à ces tableaux à sujet historique, en histoire de l'art[97].

De même, les littéraires ont cherché à mettre en lien le contenu de ces peintures avec les sources manuscrites de l'époque de réalisation des tableaux, ainsi qu'avec les sources antérieures qui ont pu inspirer les peintres d'histoire et les écrivains du XIX[e] siècle. À titre d'exemple, c'est l'entreprise que mène Florence Ferran, dans le collectif de Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard, où l'autrice expose les sources d'inspiration dont dispose Joseph-Benoît Suvée pour peindre l'une des œuvres traitant des guerres de Religion les plus connues, intitulée *L'Amiral de Coligny en impose à ses assassins*[98], qui figure même

---

[95] Daniel Maira, *Renaissance romantique : mises en fiction du XVI[e] siècle, 1814-1848*, Genève, Droz, 2018, p. 20.

[96] Stephen Bann, Stéphane Paccoud et Magali Briat-Philippe, *L'Invention du passé. Gothique mon amour… 1802-1830, Malakoff*-Bourg-en-Bresse, Hazan-Monastère Royal de Brou, 2014, 2 vol., t. I ; Marie-Claude Chaudonneret, « De la peinture d'histoire à l'illustration, "le genre anecdotique" », *Eugène Devéria, 1805-1865*, RMN, 2006 ; *Id*., « Du "genre anecdotique" au "genre historique". Une autre peinture d'histoire », *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris, RMN, 1996 ; Pierre Sérié, *La Peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014 et M. Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, PUR, 2012.

[97] Oriane Hébert, *La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de J.-P. Bouillon, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand 2, 2016.

[98] Joseph-Benoît Suvée, *L'Amiral de Coligny en impose à ses assassins*, 1787, huile sur toile, 324 x 260 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. MR 24958. Cette œuvre ne figure pas dans l'état des sources de ce corpus, en raison de sa date de réalisation, légèrement antérieure aux peintures étudiées, ayant toutes été produites au XIX[e] siècle, bien que l'on perçoive des similitudes de style avec les œuvres présentes de ce mémoire, notamment.

en couverture des actes du colloque[99]. Parmi les influences de Joseph-Benoît Suvée, l'historienne de la littérature cite notamment la *Henriade*, poésie héroïque voltairienne, et de nombreuses gravures ayant pour sujet les guerres de Religion et non d'autres tableaux étant donné que Florence Ferran rappelle que celui de Joseph-Benoît Suvée est « le premier tableau d'histoire et même la première œuvre à représenter au Salon un épisode des Guerres de religion »[100].

D'une façon générale, le colloque dans lequel s'insère l'analyse de Florence Ferran porte sur la mémoire des guerres de Religion, en s'interrogeant sur les différentes modalités de transmission de celle-ci, au cours des siècles, en portant une attention particulière aux différents types de sources littéraires et/ou historiques qui ont pu être mobilisés, si bien que cette étude se revendique comme une « double approche, historiographique et littéraire[101]. Ainsi, les deux volumes étudient des documents, dont les dates de rédaction s'étendent de l'époque des événements eux-mêmes jusqu'aux années 1830[102]. Cependant, dans ce large inventaire, si elles peuvent être évoquées dans certaines communications à titre d'exemple ou d'anecdote, les sources iconographiques ne font cependant pas l'objet d'une étude ad hoc. Quand Jacques Berchtold écrit : « À côté des formes littéraires séquentielles bien connues, d'autres terrains d'observations s'ouvrent, et d'autres modèles de la diffusion de la mémoire des guerres », nous pourrions ainsi inclure dans ces « autres modèles » les sources iconographiques, qui constituent également des témoignages artistiques et historiques précieux, participant également à la mémoire de ces guerres et dont le contenu informatif et représentatif tend à être revalorisé par ce mémoire[103].

Par conséquent peu de travaux semblent avoir été réalisés à propos de ce qui apparaît, néanmoins, comme l'une des matrices de cet imaginaire des guerres de Religion et qui a nourri les historiens, écrivains et artistes du XIX^{e} siècle, à savoir les peintures d'histoire de cette même ère chronologique, qui n'ont pas encore été étudiées pour ce qu'elles représentent, ainsi que pour la façon dont les événements et thématiques sont représentés par les artistes. Pourtant, ces derniers peuvent être assez célèbres et constituer des modèles pour tous ces érudits, qui brassent des références primo-modernistes communes. En effet, ces

[99] Florence Ferran, « *L'Amiral de Coligny en impose à ses assassins* exposé par Joseph-Benoît Suvée au Salon de 1787. Entre tableau d'histoire nationale, peinture religieuse et scène de chasse », *in* J. Berchtold et M.-M. Fragonard*, La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830)*, Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II.
[100] *Ibid*., p. 203.
[101] Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard, *La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830)*, Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II., p. 10.
[102] *Id*., *La mémoire des guerres de religion : la concurrence des genres historiques, XVI^{e}-XVIII^{e} siècles*, Genève, Droz, 2007, 2 vol., t. I ; *Id., La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques*, *op. cit*.
[103] *Ibid*., p. 18.

savants appartiennent généralement au même monde socioculturel et peuvent se connaître ou, tout au moins, s'inspirer mutuellement pour leurs travaux, si bien qu'on peut parler d'une véritable intermédialité, régissant ce cercle d'intellectuels.

Dès lors, à partir de ce corpus iconographique, il paraît pertinent d'interroger les liens que les représentations artistiques des guerres de Religion peuvent entretenir avec les représentations littéraires de celles-ci, mais aussi avec l'historiographie de ce conflit, en vigueur au XIX^e^ siècle. En conséquence, cela amène à analyser la manière dont on dépeint les guerres de Religion dans les tableaux de ce corpus, selon une approche historique qui apporterait un regard au moins original, sinon complémentaire aux travaux littéraires réalisés sur les représentations de la période moderne, d'autant plus que les œuvres littéraires du XIX^e^ siècle peuvent elles-mêmes être des sources d'inspiration pour les peintres. Comme ce siècle est lui-même tributaire de tout un héritage historiographique qui prend sa source à l'époque même des faits, où s'élabore une sorte de version canonique des guerres de Religion, il semble donc intéressant d'évaluer l'éventuelle concordance de discours entre ces différentes sources, c'est-à-dire entre le contenu des peintures historiques de cette époque, les images véhiculées par la littérature et l'historiographie traditionnelle des guerres de Religion.

D'une façon plus générale, les spécialistes de la littérature se sont penchés sur la représentation du passé que renferment les œuvres littéraires et notamment celles du XIX^e^ siècle, à l'instar de Maurice Samuels[104]. Ainsi, la période médiévale fournit de nombreux fantasmes et sujets d'inspiration aux écrivains du XIX^e^ siècle[105]. La même entreprise a été menée par Daniel Maira au sujet de la Renaissance et du XVI^e^ siècle[106].

En somme, l'étude du traitement de l'histoire plus ou moins lointaine a été engagée par littéraires et historiens en ce qui concerne la littérature, y compris à propos de l'époque des guerres de Religion, mais pas à propos des peintures d'histoire. À l'image d'Olivia Carpi qui a cherché à *«* mettre en lumière la relation que le contenu de la série entretient avec le passé, en particulier la présentification, la construction et la perception d'une période sinistrement connotée dans la mémoire collective » dans la série *Le Chevalier de Pardaillan*[107], ce mémoire ambitionne d'établir la représentation des guerres de Religion, dans la peinture d'histoire française du XIX^e^ siècle. Il s'agit également d'interroger le rôle

[104] Maurice Samuels, « Illustrated Historiography and the Image of the Past in Nineteenth-Century France », *French Historical Studies*, vol. 26, n°2, 2003.
[105] Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert (éd.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e^ siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e^ siècle, Paris,* Champion, 2006 et Laura Jean Kendrick, Francine Mora-Lebrun et Martine Reid, *Le Moyen âge au miroir du XIX^e^ siècle : 1850-1900*, Paris, L'Harmattan, 2003.
[106] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*
[107] O. Carpi, « L'art du stéréotype… », art. cit., § 19.

que jouent ces tableaux dans la perpétuation voire l'amplification d'une vision partielle du conflit et de ses agents, en tant que vecteurs d'images visuelles et mentales à leur propos. En outre, il semble nécessaire de comprendre la nature des motivations des peintres et/ou des commanditaires de ces œuvres, venant également influencer la façon de figurer et de se figurer les guerres de Religion.

Ce sont ces lacunes que ce travail entend essayer de combler, en cherchant à mettre en valeur ces tableaux qui ont, une grande importance, au regard de leur popularité à l'époque de leur réalisation. Leur réputation est telle que certaines de ces peintures figurent même dans les livres d'histoire et ont été vues dans des expositions, qui se sont tenues du XIX[e] siècle à nos jours[108]. De surcroît, ces peintures ont pu constituer des références et servir de modèles pour les cinéastes ou les réalisateurs de séries, les dessinateurs de bande-dessinée, les romanciers et même les historiens. En outre, ces toiles ont contribué à la création de certains stéréotypes concernant les guerres de Religion, les Valois ou Henri IV, dans l'imaginaire collectif ainsi que la culture commune des Français. C'est le constat que dresse Janine Garrisson, quant au souvenir des Valois, au début de l'étude qu'elle consacre à ses membres décriés, lorsqu'elle écrit : « Si, de nos jours, les historiens ont remis de la raison dans cette période incontestablement noire de notre histoire, il n'en reste pas moins, dans les images mentales et les concepts plus élaborés, des traces de cette construction édifiée voilà plus de quatre siècles »[109]. En effet, c'est cette même vision caricaturale des guerres de Religion et de ses protagonistes, que l'on retrouve dans les manuels scolaires, jusqu'à aujourd'hui, comme l'a établi le mémoire de recherche de Rémi Upravan[110]. À nouveau, les poncifs qui persistent et transparaissent dans ce matériel pédagogique, ne sont finalement que les traces lointaines d'une historiographie traditionnelle du conflit, pratiquée pendant près de trois siècles, réactivée et amplifiée par les différents artistes du XIX[e] siècle, les peintres de ce corpus en tête de file.

*

Le corpus iconographique retenu est composé de soixante-cinq peintures, réalisées par quarante-cinq artistes différents, traitant des guerres de Religion et de ses acteurs principaux. Après avoir commencé à inventorier toutes les œuvres ayant un rapport avec ce

[108] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, Paris, Hazan, 2014, 2 vol., t. II.
[109] J. Garrisson, *Les derniers Valois*, *op. cit*., p. 13.
[110] Rémi Upravan, *Le discours scolaire sur les guerres de Religion dans les manuels d'histoire du primaire de 1947 à 2018*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire), sous la direction de O. Carpi, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2018.

sujet, l'état des sources commençait à être trop volumineux, en couvrant des bornes chronologiques très larges. En effet, certaines œuvres ont été produites au XVIII[e] siècle, dans un esprit préromantique, tandis que d'autres datent du début du XX[e] siècle, où quelques peintres continuent à pratiquer la peinture d'histoire classique ou romantique, quoiqu'elle ne soit plus le style de peinture dominant, à cette période.

Il a aussi été nécessaire de limiter le cadre spatial de localisation des tableaux, dans une quête d'unité du cadre géographique de diffusion des toiles, puisque certaines ont été retrouvées jusqu'en Pologne ou en Russie[111]. Si de prime abord, il peut sembler curieux de retrouver des tableaux abordant les guerres de Religion dans ces États d'Europe de l'Est, les thèmes évoqués permettent de mieux comprendre leur localisation. En effet, les peintures polonaises centrent leur attention sur le bref passage dans le pays d'Henri de Valois, roi de Pologne avant de revenir en France et d'en devenir le roi, sous le nom d'Henri III, à la mort de son frère Charles IX. Quant à la toile russe, elle évoque la Saint-Barthélemy, dont on peut constater la dimension internationale de sa renommée.

L'abondance des sources tenait également à la diversité des supports iconographiques rencontrés, créant un problème d'unité du corpus, d'autant plus que se posait la question de la réception de ces œuvres, qui diffère nécessairement, selon la nature du document. Chaque type d'œuvre d'art n'est, effectivement, pas destiné à la même catégorie de public et ces différences revêtent des enjeux politiques, sociaux, économiques ou culturels propres.

Dès lors, l'unité du corpus réside dans plusieurs paramètres. Tout d'abord, la nature des œuvres est similaire : ce sont des peintures à l'huile, très majoritairement des huiles sur toile, mais quelques huiles sur bois ont aussi été recensées. Ainsi, les autres supports tels que les gravures, estampes, faïences, aquarelles, etc., n'ont pas été retenues, afin de se cantonner aux seules peintures à l'huile. Ce type de production se destine à un public éclairé assez restreint, qui fréquente les salons où sont exposées les œuvres. De ce fait, une forme d'homogénéité sociale entre producteurs et destinataires de ces œuvres peut être mise en exergue, de même que la pratique des mêmes espaces et manifestations culturels.

Ensuite, l'unité du corpus est d'ordre chronologique, puisque cette étude s'est uniquement focalisée sur les peintures produites au XIX[e] siècle, qui représentent déjà une production considérable, près de trois cents œuvres recensées dans les catalogues des Salons, dont le dépouillement et les résultats sont présentés en détails *infra*.

[111] Par exemple, on peut citer les œuvres de Artur Grottger, *La fuite d'Henri de Valois de Pologne*, 1860, huile sur toile, 100,3 x 158,7 cm, Varsovie, Musée national de Varsovie, inv. 35754 MNW ; Karl Gun, *La Saint-Barthélemy*, 1870, Moscou, Galerie Tretiakov et Jan Matejko, *Potęga Rzeczypospolitej u zenitu – Złota wolność – Elekcja r.p. 1573* (« Le pouvoir de la République au zénith – La liberté d'or – Élection de l'an 1573 »), 1889, huile sur toile, 72,5 x 113 cm, Varsovie, Musée national de Varsovie, inv. MP 5057 MNW.

Concernant les soixante-cinq tableaux retenus dans l'état des sources de ce mémoire, ils sont tous localisés dans des institutions de France métropolitaine, dans des musées de nature et de taille variées. L'œuvre de Marguerite-Virginie Ancelot est la seule peinture qui n'est pas localisée avec précision, n'étant référencée dans aucune base de données et doit, vraisemblablement, relever d'une collection privée[112].

Enfin, les sources de ce travail ont toutes été produites par des peintres français qui ont pratiqué le genre de la peinture de Salon, à l'exception d'Henri Decaisne qui est un peintre belge, né à Bruxelles, mais qui a travaillé la plus grande partie de sa vie à Paris, où il expose ses œuvres ainsi qu'à Bruxelles[113].

Outre la consultation très utile de nombreux catalogues d'exposition[114], j'ai principalement eu accès à ces sources, via Internet. En effet, après avoir découvert les peintures, au gré de lectures textuelles et numériques, la consultation de plusieurs bases de données de musées ou d'autres institutions s'est montrée fructueuse. D'une part, la base Joconde, mise à disposition par le Ministère de la Culture, qui recense une immense partie de collections des musées de France, a constitué une mine d'informations essentielle à cette recherche[115]. D'autre part, des bases de données régionales ou propres à chaque musée ont également pu être mobilisées. À titre d'exemple, j'ai pu fréquenter, de façon régulière, les base de données des musées de la région Centre ou du château de Versailles, étant donné que de nombreux tableaux, concernant les guerres de Religion, sont conservés aux musées des châteaux de Blois[116] et de Versailles[117].

Étant donné que les différentes œuvres du corpus sont conservées dans dix-huit villes françaises différentes, de Nantes à Nice, en passant par Mâcon ou Clermont-Ferrand, je n'ai pas pu me rendre, physiquement, dans chacun des musées, pour des raisons temporelles et financières. Toutefois, de nombreux musées m'ont gracieusement envoyé, par courriel, des références bibliographiques ainsi que des documents présents dans les dossiers d'œuvre des tableaux qui attiraient mon attention. Parfois, ce fut même un moyen de découvrir de nouvelles sources, tout comme la lecture de dossiers d'œuvres. En effet, je me suis déplacé dans trois des quatre villes qui concentrent la majorité des sources du corpus, afin de

[112] Marguerite-Virginie Ancelot, *Henri IV et Catherine de Médicis*, 1819, huile sur toile, Collection privée.
[113] Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1976, t. II, p. 450.
[114] Parmi les principaux catalogues d'exposition utilisés, on peut citer Pierre-Gilles Girault et Mathieu Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance : la cour d'Henri III*, Paris-Blois, Somogy éditions d'art, 2010 ; S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. I, *op. cit.* ; *Id*., *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit.* et M. Tissier de Mallerais, J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit*.
[115] http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm.
[116] http://musees.regioncentre.fr/.
[117] http://collections.chateauversailles.fr/#21c7d7db-7da1-4b7d-8f19-8ed40887f848.

consulter, directement, les dossiers d'œuvre des tableaux conservés dans les musées du château de Blois, du château de Versailles ainsi que du Louvre et du Petit Palais. Quatorze œuvres sont, effectivement, localisées à Blois, neuf à Versailles et quatre à Paris, réparties entre les deux musées cités. J'aurais aimé avoir l'opportunité de me rendre à Pau, qui constitue le deuxième centre de conservation des tableaux du corpus, dont onze œuvres sont réparties entre le musée du château et le musée des Beaux-Arts de la ville.

Enfin, une recension de l'ensemble des peintures produites au XIX^e^ siècle, traitant des guerres de Religion, a été menée dans le cadre de cette recherche[118], à partir des catalogues de Salon[119], qui ont été intégralement dépouillés[120]. Ces catalogues ont l'inconvénient de ne pas renseigner la localisation actuelle des œuvres, ce qui a représenté un frein, dans la quête de l'ensemble des tableaux recensés à l'échelle du siècle. Dès lors, je n'ai pas pu accéder aux près de trois cents peintures répertoriées, réalisées par près de deux cents peintres différents, dont une analyse est toutefois proposée dans le premier chapitre de ce travail. En ce qui concerne les soixante-cinq œuvres du corpus, dont il a été possible de trouver un visuel, une fiche de dépouillement a été utilisée pour chaque peinture, afin d'établir un certain nombre de critères permettant d'identifier l'auteur et l'œuvre, de l'analyser et de l'interpréter[121]. Ce sont ces différents éléments qui ont servi de base à l'élaboration du plan de ce mémoire, ainsi qu'à la rédaction du contenu des trois chapitres.

La majorité des œuvres a été exposée au fameux Salon tenu à Paris, où l'on présente les productions des artistes de l'École des Beaux-Arts, qui peuvent profiter de cette publicité non négligeable, leur permettant de vendre leurs œuvres mais aussi de recevoir des commandes, des récompenses voire la demande d'acquisition par l'État. Plus généralement, l'entrée au Salon constitue un tremplin crucial dans la carrière d'un artiste. C'était même une condition *sine qua non* pour véritablement réussir dans le métier, d'autant plus qu'ils pouvaient profiter du caractère international du Salon parisien qui n'était égalé par aucune autre manifestation artistique ailleurs en Europe.

Les artistes qui exposent au Salon pratiquent ce que l'on appelle la peinture de Salon, soit un genre pictural, propre au XIX^e^ siècle, qui assure la continuité des traditions d'atelier, c'est-à-dire des lieux où se transmettait l'héritage technique et stylistique des grands maîtres académiques. Ce mouvement promeut un réalisme expressif, ayant pour but de présenter des

[118] Cette recension est présentée dans l'Annexe 1, p. 446-471.
[119] Pierre Sánchez et Xavier Seydoux, *Les catalogues des Salons. 1801-1901*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999-2010, 19 vol.
[120] La consultation des deux derniers catalogues des Salons, relatifs aux Salons qui se sont tenus les quatre dernières années du XIX^e^ siècle, n'a physiquement pas été possible à cause du contexte du confinement, imposé par l'épidémie de la Covid-19. Dès lors, la base Salons du musée d'Orsay a été une alternative cruciale afin d'achever cette recension. Voir http://salons.musee-orsay.fr/ (consulté le 6 avril 2020).
[121] Le modèle de cette fiche de dépouillement figure dans l'Annexe 2, p. 472.

épisodes sensationnels, même si les peintres cherchaient à se démarquer des centaines d'œuvres présentes au Salon, avec l'objectif de plaire à un public important et varié. Les qualités picturales elles-mêmes passaient en seconde position, si bien qu'on attribue souvent une forme d'insincérité à ces œuvres qui renferment une forme d'immobilisme stylistique, finissant par lasser les spectateurs. Ainsi, on en vient à qualifier ces peintres de « techniciens experts », dont le but principal est de capter l'intérêt d'un « public volage », au point que les membres de l'Académie finissent même par statuer en fonction de la réception de l'œuvre par l'opinion publique, et non par rapport à la beauté de celle-ci[122].

Néanmoins, ces artistes de Salon apparaissent aussi comme de véritables conteurs, ambitionnant de devenir des poètes, des philosophes et de rivaliser avec les romanciers et les auteurs dramatiques. On cite l'exemple emblématique de Paul Delaroche, dont le talent résidait notamment dans sa capacité à « condenser l'histoire en anecdotes théâtrales, empruntant ses sujets à la littérature populaire et exploitant l'engouement de l'époque pour l'histoire de l'Angleterre », comme il a également pu le faire au sujet des guerres de Religion[123]. Les Salons étaient organisés tous les deux ans, jusqu'en 1833, puis chaque année, à l'exception de la période allant de 1852 à 1863, où l'on revint à un système biennal. Sous l'ancienne monarchie, ils accueillaient les seuls membres de l'Académie, mais la Révolution permit à tous les artistes d'y exposer, ce qui fit augmenter le nombre d'œuvres exposées de façon substantielle. Cependant, sous la Monarchie de Juillet, les décisions prirent un caractère partisan et visèrent à l'exclusion systématique de certains artistes ou de certaines tendances artistiques, afin de privilégier une forme d'entre-soi artistique, si bien que les Salons étaient remaniés par les Académiciens, en fonction de leurs intérêts et de ceux qui les élisaient.

Les quarante-cinq peintres évoqués dans ce travail jouissent d'une renommée variable, mais ils appartiennent tous aux hautes sphères de la société, à l'élite économique et intellectuelle du monde parisien, dont l'onomastique peut témoigner, par ailleurs, par la présence de nombreuses particules. Ils ont souvent suivi une formation académique classique et selon les peintres, leur esthétique correspond soit au néoclassicisme, soit au romantisme qui le supplante, en sachant que certains artistes peuvent pratiquer un style puis l'autre, au gré des commandes. Les néoclassiques se situent dans la lignée directe de Jacques Louis David, qui est l'initiateur d'une école de peinture portant son nom. Ses ouailles apprennent sa manière de peindre qu'ils reproduisent ensuite, dans son atelier, qui a vu passer pas moins de quatre cents élèves durant toute sa carrière. Ils figurent parmi les artistes les plus

[122] Lorenz Eitner, *La peinture du XIX^e siècle en Europe,* Paris, Hazan, 2007, p. 508.
[123] *Ibid*., p. 499.

prestigieux d'Europe, dans le premier quart du XIX^{e} siècle, grâce au patronage de Napoléon Bonaparte[124]. Cette protection explique la forte politisation des Salons sous l'Empire, en faveur de l'empereur. Cette école commence à décliner avec la chute du régime, mais cette forme de mécénat se poursuit sous la Restauration. Les Bourbons sont même plus généreux et politiquement moins contraignants que Napoléon. Ils accordent récompenses et titres de noblesse et effectuent de nombreuses commandes, souvent aux mêmes peintres qui ont servi précédemment Bonaparte, à l'exception de Jacques Louis David, contraint de s'exiler, après avoir été définitivement proscrit du royaume de France, par la loi du 12 janvier 1816[125].

Profitant du climat plus libéral sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, celle qui est considérée comme la troisième génération de la peinture de Salon incarne un tournant décisif dans l'art des Salons et contribue au déclin du néoclassicisme, à la suite d'une « révision des valeurs »[126]. Ainsi, l'École de David est supplantée par le mouvement romantique, à cause de son absence d'inspiration. Quoique crainte pour son éventuelle dimension subversive, l'école romantique n'est pourtant pas empêchée d'exposer ses œuvres aux Salons par les jurys. Ce sont ceux de 1824 et 1827 qui marquent le triomphe du mouvement, avec des artistes tels que Paul Delaroche, qui se situe dans la lignée de Jacques Louis David et du baron Gros. Néanmoins, c'est la génération suivante qui permet à la peinture de Salon, ainsi qu'au romantisme d'atteindre leur apogée, avec des représentants tels que Thomas Couture, Jean-Léon Gérôme ou Alexandre Cabanel. Tous ces peintres cumulent les récompenses et sont glorifiés par différents honneurs, médailles ou grand-croix officiels[127].

À la suite des règles intransigeantes imposées par l'Empire et le néoclassicisme qui entendaient effacer les apports de la Révolution, le Romantisme entreprend, lui, de ruiner l'ordre instauré. Ce mouvement « démuselait et jetait à son assaut toutes les intensités passionnelles, au nom de cette liberté que la Révolution n'avait opposée qu'à l'organisation sociale et qu'il étendait à son tour aux manières de sentir, de s'exprimer et de vivre »[128]. Des esthétiques nouvelles illustrent le changement radical que renferme l'esprit romantique en essayant de remettre les expériences individuelles à l'honneur. De même, dans l'art, la nouveauté peut se manifester à travers les sources d'inspiration des peintres qui privilégient, désormais, des sujets issus du Moyen Âge ou de la Renaissance pour montrer leur différence

[124] *Ibid*., p. 18-19.
[125] *Ibid*., p. 22-23.
[126] René Huyghe et Jean Rudel, *L'Art et le monde moderne 1880-1920*, Paris, Larousse, 1970, vol. 1, p. 33-34.
[127] L. Eitner, *La peinture du XIX^{e} siècle*, *op. cit*., p. 504-506.
[128] R. Huyghe et J. Rudel, *L'Art et le monde moderne*, *op. cit.*, p. 35.

avec les néoclassiques, qui puisent essentiellement leur inspiration dans l'Antiquité. C'est clairement dans ces choix artistiques que s'inscrivent les peintres romantiques de ce corpus, qui réalisent des productions où sont, notamment, incarnés « nostalgie et sens du sacré, lyrisme politique », autant de caractéristiques du romantisme, qui entrent en écho avec les bouleversements politiques contemporains[129].

En effet, le romantisme comporte des traductions artistiques, mais aussi politiques, sociales et culturelles, comme l'a souligné l'histoire des mentalités. C'est là où les regards artistiques, littéraires et historiques s'avèrent complémentaires, à propos des représentations de cette période, même si le romantisme a souvent constitué « ce point de cristallisation emblématique de l'embarras de l'historien face à la "littérature" », en raison d'une méfiance à l'égard d'un premier XIX^e^ siècle « prisonnier de lectures téléologiques de l'histoire ou de visions investies par les nostalgies royalistes »[130]. Cette vision suspicieuse des historiens à l'égard du concept romantique est atténuée grâce aux travaux du littéraire Paul Bénichou, qui apporte une réflexion innovante autour du romantisme[131], conçu, selon lui, comme :

> *Un double bouleversement : par l'avènement, d'une part, d'un magistère spirituel revendiqué par les écrivains, et en particulier les poètes, dans un vaste mouvement de "dignification de la littérature profane" ; sous le coup, d'autre part, d'un sentiment d'inquiétude provoqué par la conscience aiguë d'une accélération de l'histoire et d'une perte d'évidence du cours du temps*[132].

À la suite des travaux de ce spécialiste de la littérature, le romantisme est mobilisé dans toutes les disciplines, y compris l'histoire, notamment à propos de l'historiographie de cette époque et de sa réflexion spécifique sur la science historique. En effet, comme les peintres et les littéraires, les historiens de l'époque sont « profondément marqués par la continuité révolutionnaire, soucieux de reconstruction sensible du passé, attentifs à l'avènement des masses sur la scène historique, fascinés par Walter Scott et par le Moyen Âge », de sorte qu'il semble intéressant de comparer les différentes sources consultées par ces érudits avec celles utilisées par les peintres[133]. En outre, même si l'on fait communément débuter le romantisme dans les dernières années du XVIII^e^ siècle, et que l'on situe son déclin, aux lendemains de 1848, certains universitaires comme Alain Vaillant arguent que le courant

[129] C. Gauvard et J.-F. Sirinelli, *Dictionnaire de l'historien*, *op. cit*., p. 624-625.
[130] *Ibid*., p. 623-624.
[131] Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977 ; *Id*., *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004.
[132] C. Gauvard et J.-F. Sirinelli, *Dictionnaire de l'historien*, *op. cit*., p. 624.
[133] *Ibid*.

et ses influences peuvent être ressentis, tout au long du XIX^{e} siècle, ce que tend à confirmer le traitement de l'histoire des guerres de Religion réalisé dans de nombreuses sources de ce mémoire[134].

Au-delà des clivages entre le néoclassicisme et le romantisme, tous les peintres représentés dans ce mémoire s'inscrivent, d'une façon générale, dans le genre de la peinture d'histoire. L'architecte, publiciste et historien de l'art français André Félibien considérait déjà la peinture d'histoire comme le genre le plus noble, lorsqu'il formula ses théories du classicisme dans la Préface des *Conférences de l'Académie*, publiées en 1668. Ce style de peinture, qui recourt à un matériau historique, mythologique ou biblique afin d'exprimer les idéaux et les émotions propres à une époque, est toujours autant apprécié des cercles artistiques et intellectuels, un siècle et demi plus tard, si bien qu'il demeure l'un des fondements de l'enseignement académique. Les peintres y voient toujours la possibilité d'exprimer, selon leur sensibilité, leur attachement pour la précision historique et la reconstitution d'un événement, d'une scène ou d'une ambiance, tirés du passé.

Dès lors, ces prises de position sont l'occasion de laisser transparaître une connotation politique et idéologique propre à la pensée de l'artiste et/ou du commanditaire des tableaux. Ainsi, les néoclassiques utilisent ce genre dans le but d'exalter des vertus, des héros, en vue d'illustrer une leçon de morale et de stigmatiser les mœurs de leur temps, en accord avec l'idéologie du régime impérial. Quant aux romantiques, ils insistent sur les sentiments ressentis par les personnages de l'époque, dont on essaie de se rapprocher le plus possible, conformément à l'esprit lyrique de ce courant d'idées. C'est ce deuxième style artistique qui permet de lutter contre la baisse de popularité du genre, tout au long du siècle, notamment après la Restauration, en raison de sa « dimension pompeuse et idéalisante qui l'éloignait du grand public »[135]. C'est bien « par un assouplissement des frontières entre les genres et par la contamination de la peinture de genre » que la peinture d'histoire a pu se maintenir, en s'adaptant aux goûts évolutifs du public[136]. Cette mutation permit à la peinture de se démocratiser et, par conséquent, de ne plus seulement toucher un public éclairé, assez limité. Les artistes cherchent alors à rendre le genre pictural moins élitiste, « par le biais du réalisme archéologique et de l'expression des sentiments humains »[137]. Paul Delaroche fait office d'initiateur de cette esthétique et constitue un véritable chef de file du mouvement, avec

[134] Alain Vaillant, *Le romantisme : dictionnaire*, Paris, CNRS Éditions, 2012.
[135] Charlotte Denoël, « L'art académique et la peinture d'histoire », *Histoire par l'image* [En ligne], mis en ligne en février 2011, http://www.histoire-image.org/fr/etudes/art-academique-peinture-histoire, consulté le 18 novembre 2018.
[136] *Ibid*.
[137] *Ibid*.

Jean-Léon Gérôme principalement.

En outre, le genre connaît l'influence du style troubadour, mis à l'honneur par l'exposition pionnière organisée au musée de Bourg-en-Bresse, en 1971, reprise en 2014 et éclairée, la même année, par son catalogue d'exposition[138] . Ce genre pictural se développe sous la Restauration et prospère jusqu'à la fin de la Monarchie de Juillet. Les artistes privilégient le recours aux sujets médiévaux, dans une quête de redécouverte de la période et de son atmosphère, tout en s'opposant clairement aux sujets choisis par les néoclassiques.

La peinture d'histoire évolue jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle vers un style toujours plus intimiste et anecdotique, se rapprochant des scènes de genre de plus en plus prosaïques. Les meilleurs représentants de ce « genre anecdotique » sont Fleury Richard qui initie le mouvement, puis Jean-Antoine Laurent et Pierre Révoil, dont certaines œuvres sont présentes dans le corpus[139]. Jean-Auguste-Dominique Ingres est également attiré par les anecdotes historiques et entreprend de concilier le style troubadour avec le « grand style », comme le prouve son tableau *Henri IV jouant avec ses enfants*, également traité dans ce mémoire[140].

Le XVI^e^ siècle français, et notamment les guerres de Religion, ont facilement trouvé leur place au sein du genre artistique de la peinture historique qui, en lien avec l'esprit romantique, ne pouvait que profiter des sujets riches de la période moderne, qui correspondaient parfaitement aux critères du genre. En effet, ce conflit antérieur de près de trois siècles était pourvu de personnages hauts en couleurs, de pittoresque tragique et de sentiments exaltés, offrant un matériau considérable d'épisodes connus ou anecdotiques, exploités par les artistes durant tout le XIX^e^ siècle et même au-delà. La force évocatrice de ces nombreuses peintures explique aussi leur large diffusion par les manuels d'histoire jusqu'à aujourd'hui et la place qu'elles tiennent encore dans l'imaginaire collectif des guerres de Religion, si bien qu'elles sont finalement davantage connues que les représentations du XVI^e^ siècle de ces événements[141].

*

Dès lors, nous nous efforcerons de démontrer que l'étude des œuvres picturales traitant des guerres de Religion, produites au XIX^e^ siècle, permet de dévoiler une image

[138] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, t. I, op. cit.*
[139] Pierre-Henri Révoil, *Henri IV jouant avec ses enfants*, 1817, huile sur toile, 51 x 58 cm, Pau, Musée national du château de Pau, inv. P.86.18.1 et Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, vers 1810-1812, huile sur toile, 65 x 57 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. 1988-4-III-4.
[140] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *op. cit*.
[141] « Pompes et circonstances », art. cit., p. 91.

visuelle et mentale du conflit civil du XVI^{e} siècle. Cette image plurielle s'avère à la fois tributaire et constitutive d'un imaginaire collectif des guerres de Religion, auquel ces tableaux empruntent les stéréotypes traditionnels. Ainsi, ces peintures d'histoire semblent contribuer à créer, à forger, voire à renforcer ce discours idéologiquement marqué, dont est imprégné l'imaginaire des guerres de Religion, de sorte qu'on peut encore percevoir leur influence, dans les représentations actuelles du conflit.

Il conviendra de consacrer la première partie de ce travail à l'analyse externe des sources du corpus. Il s'agit de comparer ces documents ainsi que leurs auteurs, d'une façon quantitative, selon de multiples critères, avant de constater si ces résultats sont représentatifs de l'ensemble de la production picturale du XIX^{e} siècle, à propos des guerres de Religion, à partir de l'examen de la recension des catalogues des Salons. Le deuxième temps de cette réflexion sera dédié à l'analyse interne des différentes peintures du corpus documentaire, afin d'établir les diverses thématiques abordées par les artistes, celles qui sont davantage mises en exergue et sous quel aspect, en faisant une priorité de l'historicisation du contenu proposé dans ces tableaux. Enfin, le dernier chapitre entend identifier les multiples raisons et intentions qui amènent les artistes à présenter les guerres de Religion, selon un prisme subjectif et connoté.

Chapitre 1 : Genèse d’un corpus

Dans ce premier temps, il s'agit d'interroger ce corpus de documents iconographiques d'une manière quantitative, en effectuant une analyse comparative de leurs différentes caractéristiques, selon des critères aussi différents que leur nature, leur date de réalisation, leur sujet, ainsi que leur lieu d'exposition actuel. De même, la confrontation des différents peintres à l'origine de ces toiles permettra un éclairage intéressant au sujet de leurs motivations éclectiques à représenter les guerres de Religion. Une mise en perspective de ces données est rendue possible par leur rapprochement avec celles de la recension de l'ensemble des peintures traitant des guerres de Religion, exposées dans les salons parisiens au XIX^{e} siècle.

I. La production picturale du XIX^{e} siècle sur les guerres de Religion

Cette étude statistique débute par l'étude de la recension de l'ensemble des peintures produites au XIX^{e} siècle, afin de tenter d'en déceler de grandes tendances chronologiques et thématiques, ainsi que les principaux artistes qui se passionnent pour les guerres de Religion.

A. Inventaire des œuvres concernées

1) Méthodologie

En parallèle de la recherche détaillée des soixante-cinq œuvres du corpus, correspondant aux peintures qu'il a été possible de visualiser, une recension de toutes les peintures produites au XIX^{e} siècle, traitant des guerres de Religion, a été entreprise à partir des catalogues des Salons[142]. Ces sources ont constitué une mine d'informations essentielles car aucune monographie, à ce jour, ne répertorie l'ensemble des peintures du XIX^{e} siècle qui abordent le conflit du XVI^{e} siècle. Néanmoins, les inventaires de Stéphane Paccoud et de Pierre Sérié ont pu servir de base à cette investigation, puisque les deux historiens de l'art ont respectivement répertorié les peintures à sujets historiques exposées aux Salons, entre 1802 et 1850, ainsi que dans les années 1860-1900[143]. Toutefois, afin que cette étude soit

[142] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, 19 vol.
[143] S. Paccoud, « Répertoire des peintures exposées au Salon… », art. cit. et P. Sérié, *La Peinture d'histoire en France, op. cit*.

exhaustive, les catalogues des Salons ont été intégralement dépouillés, selon les bornes chronologiques du sujet, et ce sont les résultats de cette enquête qui sont retranscrits et analysés *infra*.

Cependant, cette recherche a été freinée par le fait que les catalogues des Salons possèdent l'inconvénient de ne pas fournir d'informations relatives à la localisation des peintures, contrairement aux dictionnaires biographiques d'histoire de l'art, quoique les informations ne soient parfois plus correctes, en raison des mouvements des œuvres. En cela, l'avantage du travail de Pierre Sérié est que, pour chaque œuvre, est également indiquée sa localisation actuelle ou si celle-ci est inconnue[144]. D'ailleurs, certaines œuvres du corpus ont été découvertes par le biais de cette étude précieuse.

Dès lors, l'accès à l'ensemble des œuvres inscrites dans les catalogues des Salons a été impossible, mais ces derniers permettent, néanmoins, de répertorier de nombreuses informations, telles que les auteurs des peintures, le titre des œuvres, leur date de réalisation, ainsi que la nature du document – bien que cette étude ne se consacre qu'aux peintures, de nombreux autres supports sont référencés[145]. Ainsi, près de trois cents peintures ont été recensées, pour l'ensemble du XIX^e^ siècle[146]. En outre, il est possible de noter qu'une partie des soixante-cinq peintures mises à l'honneur dans le corpus ne figure pas dans la recension issue des catalogues des Salons, notamment les toiles qui posent un problème de datation[147]. Par conséquent, il est légitime de penser qu'il existe d'autres peintures traitant des guerres de Religion, n'ayant pas été exposées aux Salons, mais qui ont également pu être produites au cours du XIX^e^ siècle, à l'instar des œuvres du corpus non recensées dans ces catalogues. Par conséquent, les catalogues des Salons n'incluent pas d'autres productions éventuelles traitant du conflit civil du XVI^e^ siècle, n'ayant pas profité de la publicité de cette institution, à l'image de certaines œuvres du corpus. De ce fait, ce mémoire ne peut pas offrir un point de vue exhaustif de l'ensemble des œuvres du XIX^e^ siècle portant sur les guerres de Religion,

[144] *Id*., *La Peinture d'histoire en France, op. cit*.
[145] En outre, ces notices sont parfois assorties d'une description du contenu du tableau voire de la source d'inspiration des artistes.
[146] Voir Annexe 1, p. 446-471.
[147] Il s'agit des peintures de Maximilien-Théodore Chrétin, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, *ca* 3^e^ quart XIX^e^ siècle, huile sur toile, 115 x 175 cm, Nérac, Musée du Château, inv. 957.01.01 ; Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *ca* 3^e^ quart XIX^e^ siècle, huile sur toile, 25,6 x 35,2 cm, Blois, Musée du Château, inv. 87.5.1 ; Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, *op. cit.* ; Jean-Charles Tardieu, *Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry*, 1802 ou 1807, huile sur toile, 54,5 x 65,3 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.83.2.2 ; Nicolas-Antoine Taunay*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, 1^er^ quart XIX^e^ siècle, huile sur toile, 190 x 180 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 81.19.1 ; *Id*., *Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590*, 1821, huile sur toile, 180 x 280 cm, Pau, Musée du Château, inv. D.P.83.1.1 et Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Scène historique / Sortie d'église*, 1857 ou 1858, huile sur bois, 26 x 40 cm, Blois, Préfecture, inv. 84.20.1.

mais il permet d'en donner un aperçu assez représentatif, comme le montre le deuxième temps de ce chapitre.

2) Approche quantitative des œuvres

2.1) Nombre d'œuvres recensées

L'étude des catalogues des Salons a permis de répertorier deux cent quatre-vingt-dix-huit peintures, soit près de cinq fois plus que le nombre d'œuvres comptabilisées dans le corpus, qui comprend soixante-cinq tableaux[148].

2.2) Les peintres et leurs productions

Ces toiles ont été réalisées par près de deux cents artistes différents, qui se sont intéressés aux guerres de Religion, comme le démontre le tableau suivant.

[148] L'ensemble des tableaux répertoriés figure dans l'Annexe 1, p. 446-471.

Figure I.1 : Nombre de peintures recensées par auteur

Nombre de tableaux par peintre	Nombre de peintres identifiés	Nom des peintres
11	1	Comte
8	1	Millin du Perreux
5	5	Bakalowicz, Detouche, Ingres, Scheffer A., Vafflard
4	6	Devéria, Fragonard, Révoil, Robert-Fleury, Rouget, Saint-Évre
3	4	Bergeret, Caisne (de), Johannot, Taunay
2	33	Alaux, Aublet, Bachereau, Besnard-Ulysse, Bourgeois, Buffet, Capdebos, Chavet, Coroënne, Delaroche, Delaval, Dunant, Durupt, Gaston, Gide, Giraud, Hesse, Hoguer, Huhn, Isabey, Jacquand, Labouchère, Lafond de Fenion, Le Comte, Lemasle, Leray, Lordon, Mélingue, Menjaud, Midy, Navier, Rivey, Tardieu
1	150	Abel, Accard, Adam, Ancelot, Baillet, Beaume, Beauquesne, Béroud, Berthet, Bès, Bezard, Biard, Bitter, Blairsy, Bonington, Bourbon-Leblanc, Bourdet, Bourgoin, Boyenval, Buguet, Chasselat, Chatillon (de), Cornet, Couder, Cuny, Darondeau, David, Debacq, Debat-Ponsan, Debay, Debon, Delfosse, Déportes, Desmoulins, Despagne, Detti, Devy, Dubouloz, Dumont, Duplat, Dupuis, Dusaulchoy, Eustache-Lorsay, Fanelli-Semah, Fichel, Franchet, Franquelin, Frapart, Garnier A., Garnier É.-B., Gérard, Gibert, Gigoux, Gose, Gosse, Goze, Granet, Grenier de Saint-Martin, Grison, Gué, Guichard, Guillemard, Hamman, Hautier, Herbé, Herbsthoffer, Hermann-Léon, Hersent, Hoffbauer, Housez, Hue, Huot, Jonnès, Julien de la Rochenoire, Keller, Kienlin, Lacaze, Lagrange, Larcher, Latil, Laurent P., Laurent J.-A., Le Barbier, Lebel, Lecomte, Le Duc, Leman, Lesage, Lesaint, Lestang-Parade, Loutrel, Maignan, Mallet, Marc, Marcel, Marie, Marigny, Mauzaisse, Médine (de), Mercier, Merle, Monchablon, Monvoisin, Morlon, Niquevert, Pallière, Paradis, Parant, Pastier, Pécrus, Philippoteaux, Pichio, Picot, Pille, Pils, Querena, Raffort, Ravel, Richard, Richard-Cavaro, Rimbault-Borrel, Rivière, Rivoulon, Robert, Ronmy, Roqueplan, Rousseau E., Rousseau L., Roybet, Scheffer H., Schneider, Schnetz, Schopin, Servières, Sichel, Sidney, Specht (de), Steuben, Sulmont, Terral, Thibeaudeau, Thomas, Truchot, Valin, Vallin, Vauthier, Vermay, Vetter, Watelet, Wichmann

Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[149].

En effet, les deux cent quatre-vingt-dix-huit toiles ont été réalisées par cent quatre-vingt-dix-neuf artistes différents et deux artistes anonymes, soit environ deux cents peintres. Si l'on exclut ces deux derniers, on peut remarquer que trois-quarts des artistes n'ont peint qu'un seul tableau, ce qui prouve que la présentation au Salon d'une œuvre traitant des

[149] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, 19 vol.

guerres de Religion est majoritairement un exercice parmi d'autres pour les peintres d'histoire, qui n'ont pas forcément d'attrait particulier pour une période.

Cependant, le dernier quart de l'échantillon se montre particulièrement concerné par ce conflit civil. En effet, trente-trois peintres ont produit deux tableaux en rapport avec les guerres de Religion. Parmi les artistes les plus productifs, on retrouve, à trois exceptions près, des peintres présents dans le corpus de ce mémoire. Cette découverte prouve bien que ce sont eux les spécialistes des guerres de Religion.

Dès lors, Pierre-Nolasque Bergeret[150], Henri Decaisne[151], Alfred Johannot[152] et Nicolas-Antoine Taunay[153] ont produit trois peintures sur le sujet. Eugène Devéria[154], Alexandre-Évariste Fragonard[155], Pierre Révoil[156], Joseph Robert-Fleury[157], Georges

[150] *Henri IV et Gabrielle*, Salon de 1810 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Henri IV exposé sur son lit de mort le lendemain de son assassinat*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et *Henri IV exposé sur son lit de mort le lendemain de son assassinat*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

[151] *Henri de Lorraine, duc de Guise, au milieu des ligueurs, au château d'Eu*, Salon de 1835 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; *Le chancelier de l'Hospital pendant la Saint-Barthélemy*, Salon de 1850 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. V) et *Marguerite de Valois, femme d'Henri IV, sauve la vie à un protestant ; scène de la Saint-Barthélemy*, Salon de 1827 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

[152] *Anne d'Este, femme du duc de Guise, vient à la cour de Charles IX*, Salon de 1837 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; *François de Lorraine, duc de Guise, après la bataille de Dreux*, Salon de 1836 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) et *Henri II, roi de France, Catherine de Médicis, et leurs enfans*, Salon de 1835 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III).

[153] *Henri IV et le paysan*, Salon de 1804 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Henri IV et le paysan*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et *Sujet tiré de l'Histoire de Henri IV*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

[154] *Combat de Fontaine-Française, 5 juin 1595*, Salon de 1838 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; *Les quatre Henri dans la maison de Crillon, à Avignon*, Salon de 1857 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; *Naissance de Henri IV*, Salon de 1827 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et *Une scène de famille du temps de Henri IV*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

[155] *Henri IV et Gabrielle*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux*, Salon de 1827 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; *La leçon d'Henri IV*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, Salon de 1836 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III).

[156] *Henri IV et ses enfants*, Salon de 1817 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *La mère de Henri IV*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Marie Stuart séparée de ses fidèles serviteurs*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et *Le duc d'Albret enseignant à son petit-fils Henri IV à tirer de l'arbalète*, Salon de 1843 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IV).

[157] *Colloque de Poissy en 1561*, Salon de 1840 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; *Henri IV rapporté au Louvre*, Salon de 1836 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; *Installation des Juges Consuls par le Chancelier de l'Hôpital ; 1563*, Salon de 1869 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IX) et *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, Salon de 1833 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

Rouget[158] et Gillot Saint-Évre[159] en ont réalisé quatre. Ladislas Bakalowicz[160], Laurent-Didier Detouche[161], Jean-Auguste-Dominique Ingres[162], Arnold Scheffer[163], Pierre Vafflard[164] ont, respectivement, effectué cinq peintures. Enfin, on retrouve Alexandre Millin

[158] *Abjuration de Henri IV*, Salon de 1833 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; *Henri IV et ses enfants*, Salon de 1850 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. V) et *Henri IV pardonnant à des paysans qui avaient fait entrer des vivres dans Paris*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

[159] *Charles IX et Marie Touchet*, Salon de 1827 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; *Éducation de Marie-Stuart à la cour de Henri II*, Salon de 1839 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; *Marie Stuart*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et *Signature du traité de Vervins, 2 mai 1598*, Salon de 1837 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III).

[160] *Épisode de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572*, Salon de 1877 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XI) ; *Henri III et ses bouffons*, Salon de 1882 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XIII) ; *Henri III, ses mignons et Buci d'Amboise assistent aux fêtes du mariage de Saint-Luc*, Salon de 1878 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XII) ; *Une distraction de Henri III*, Salon de 1873 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. X) ; *Une fête à la cour de Henri III*, 1881 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XIII).

[161] *Catherine de Médicis chez Cosme Rugieri*, Salon de 1847 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. V) ; *La mort de Coligny*, Salon de 1865 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII) ; *Les derniers Valois*, Salon de 1866 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII) ; *Les remords de Charles IX*, Salon de 1859 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VII) et *Sully, encore enfant, échappe aux massacres de la Saint-Barthélemy à l'aide d'un missel*, Salon de 1846 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. V).

[162] *Don Pedro de Tolède*, Salon de 1814 et 1855 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I et VI) ; *Henri IV jouant avec ses enfants, au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, Salon de 1824 et 1855 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II et VI) et *L'épée d'Henri IV*, 1855 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI).

[163] *Charles IX et sa mère*, Salon de 1866 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII) ; *Henri III à Saint-Cloud ; commencement du siège de Paris ; 1589*, Salon de 1869 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IX) ; *Henri III reçoit à Chartres l'ambassade des ligueurs*, Salon de 1863 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VII) ; *La duchesse de Nemours réclame de Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, Salon de 1864 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII) et *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, Salon de 1868 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IX).

[164] *Henri IV à l'église Notre-Dame, le jour de son entrée dans Paris*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Henri IV et Fleurette*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Henri IV et l'abbesse de Montmartre*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; *L'Abjuration d'Henri IV*, Salon de 1810 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) et *Marie Stuart se communiant*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

du Perreux en deuxième position, avec huit toiles à son actif[165], et Pierre-Charles Comte détient le record d'œuvres produites sur le sujet, avec onze toiles à son actif[166].

2.3) Une faible présence féminine

Si Marguerite-Virigine Ancelot est la seule femme artiste dont une œuvre figure dans l'état des sources de ce travail, elle figure, cependant, parmi les quatorze femmes qui s'intéressent aux guerres de Religion, à l'échelle du siècle[167]. Pourtant, les hommes restent

---

[165] *Intérieur de la cour du château de Villebon, Vue prise sur le portail du pont-levis*, Salon de 1817 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Le château et les jardins de Nérac, ancien séjour de la cour de Navarre*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Vue de la maison de la nourrice de Henri IV, située au village de Billières*, *a l'extrémité du parc de Pau, où ce Prince passa les premières années de son enfance,* Salon de 1817 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Vue du château de Fontainebleau, tel qu'il était sous Henri IV ; vue prise au bout de l'étang. Henri IV et Sully*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Vue du château de Pau, où naquit Henri IV*, Salon de 1806 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Vue du château de Pau, prise du grand parc*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Vue du château royal de Pau où naquit Henri IV*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et *Vue du moulin de Barbaste, à une lieue de Nérac, sur la route des Landes. Henri IV et son Meûnier,* Salon de 1817 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I).

[166] *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le Balafré, de venger son père, assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré, le 24 février 1563*, Salon de 1864 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII) ; *Arrestation du Cardinal de Guise et de d'Espignac, archevêque de Lyon, après l'assassinat du duc de Guise*, Salon de 1855 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; *Catherine de Médicis faisant de la magie dans sa chambre au château de Chaumont*, Salon de 1857 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; *Coligny blessé par Maurevert*, Salon de 1853 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; *Conseil tenu avant la Saint-Barthélemy*, Salon de 1853 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; *Henri III et le duc de Guise*, Salon de 1855 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; *Henri III pendant l'assassinat du duc de Guise*, Salon de 1867 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII) ; *Henri III visitant sa ménagerie de singes et de perroquets*, Salon de 1857 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; *Jeanne d'Albret, accompagnée de son fils Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, vient acheter chez René, parfumeur de Catherine de Médicis, les gants qui l'ont empoisonnée*, Salon de 1852 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; *La Mie du Roy*, Salon de 1887 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XV) et *Visite de Charles IX à Coligny, blessé deux jours avant la Saint-Barthélemy*, Salon de 1850 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. V).

[167] Il s'agit des artistes et des œuvres suivantes : Émilie Bès (M^lle^), *Henri et Fleurette revenant de la fontaine*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Alexandrine Delaval, *Henri et Fleurette*, Salon de 1831 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Félicie Frapart, *Marie Stuart à la cour de France*, Salon de 1835 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; Sophie Guillemard, *Traité de Clémence de Henri IV*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Eugénie Hautier, *Catherine de Médicis chez René-le-Florentin*, Salon de 1863 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VII) ; Louise-Marie-Jeanne Hersent, *Visite du duc de Sully à la reine, le lendemain de la mort d'Henri IV*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Lucie Hoguer (M^lle^), *Sully, considérant l'image de Henri IV*, Salon de 1812 et *Sully contemple le portrait de Henri IV*, Salon de 1814 (mentionnés in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Aurore-Etiennette Lafond de Fenion (de), *Fleurette à la fontaine de la Garenne*, Salon de 1822 et *Fleurette et Henri à la fontaine de la Garenne*, Salon de 1824 (mentionnés in P. Sánchez et

les principaux artistes intéressés par ce sujet, ainsi que le principal genre à pratiquer cette activité de façon générale, à l'époque. En effet, les femmes ne représentent que 7 % de l'échantillon total, soit une faible part, et elles n'ont réalisé qu'un seul tableau sur le sujet, à l'exception de Lucie Hoguer et d'Aurore-Etiennette de Lafond de Fenion.

B. Un sujet inégalement traité par les peintres du XIX^{e} siècle

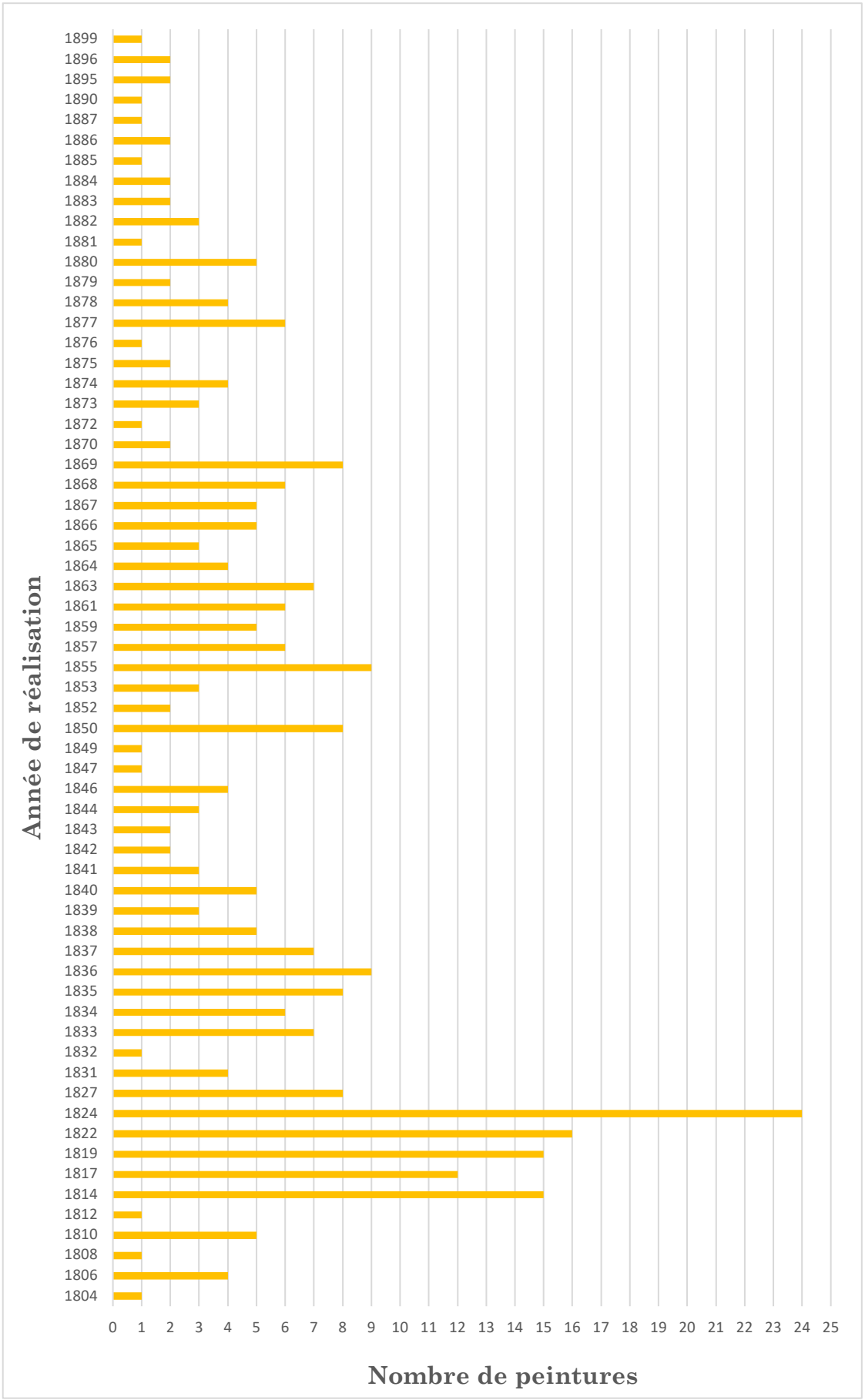
1) Évolution chronologique de la production

1.1) Des années plus prolifiques que d'autres

Le tableau qui suit recense le nombre de peintures répertoriées par année, dans le but de déceler les années les plus prolifiques de tout le XIX^{e} siècle.

X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Eugénie Latil (née HENRY), *Adieux de Gabrielle d'Estrées et de Henri IV*, Salon de 1842 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IV) ; Le Duc (M^{lle}), *Traité de bonté de Henri IV*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Louise Mercier (M^{lle}), *L'oratoire de Catherine de Médicis*, Salon de 1884 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XIV) ; Anna Rimbault-Borrel, *Catherine de Médicis et Marie Stuart chez Nostradamus*, 1840 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; Rivière (M^{lle}), *Henri IV, quittant Gabrielle*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) et Eugénie-Marguerite-Honorée Léthière Servières, *Marie Stuart*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

Figure I.2 : Nombre de peintures de la recension par date de réalisation



Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[168].

Soixante-trois millésimes différents ressortent du graphique avec des différences fortes entre certaines années. Un cinquième des millésimes ne renvoie à la production que d'un seul tableau et un autre cinquième à la réalisation de deux tableaux, essentiellement vers la fin du siècle. Pourtant, pour la moitié des années répertoriées, on dénombre plus de 4 tableaux associés.

En outre, cinq années sont dignes d'être remarquées car plus de douze tableaux ont été réalisés, au cours de ces années. Il s'agit des années 1817, 1819, 1814, 1822, et 1824, pendant lesquelles ont été respectivement effectués douze, quinze, quinze, seize et vingt-quatre peintures. Par conséquent, ces toiles ont la particularité d'avoir toutes été conçues pendant la restauration monarchique, et même plus précisément, sous le règne de Louis XVIII. En effet, quatre-vingt-deux peintures ont été produites sous son règne, tandis que seulement huit l'ont été sous celui de son frère, Charles X, soit dix fois moins.

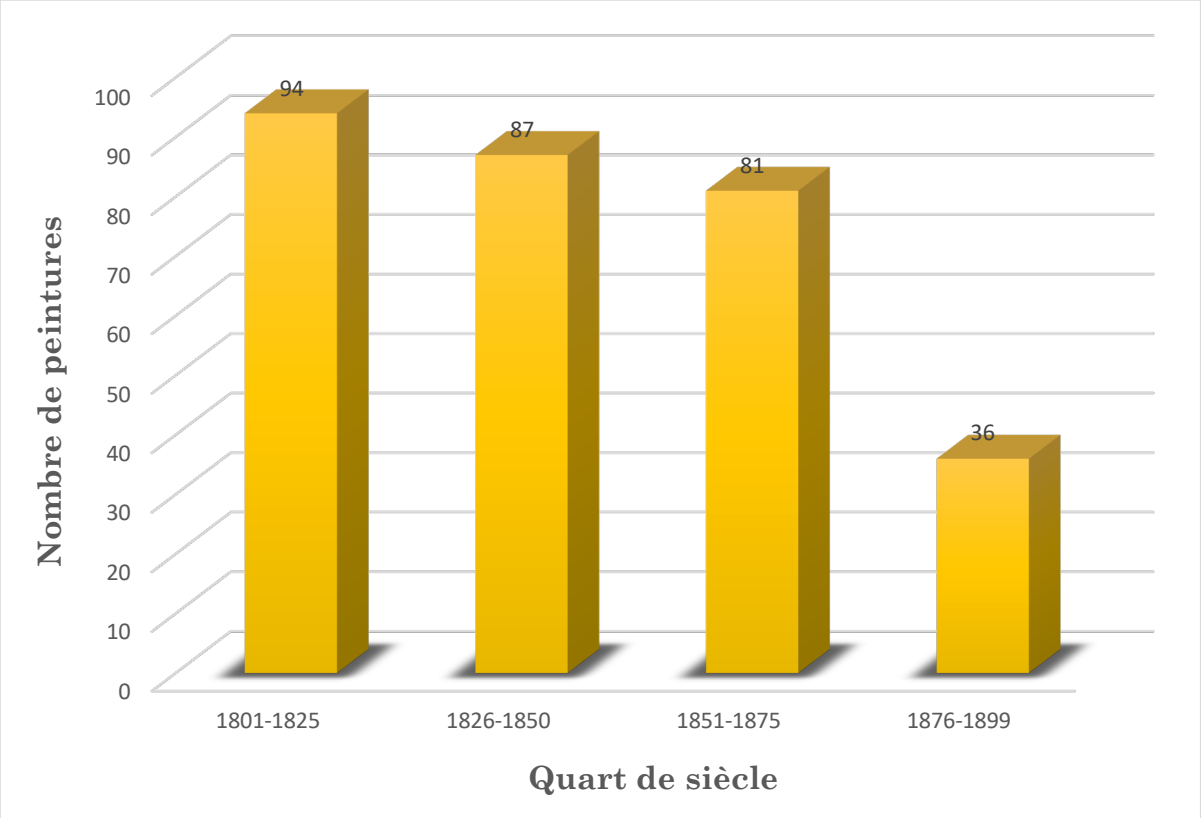
Peut-être que cette forte production sous le règne de Louis XVIII est liée à la recherche de légitimation du retour de la monarchie et des Bourbons, à la tête de l'État français. L'étude des personnages principaux mis à l'honneur dans ces tableaux, à cette période, pourra peut-être confirmer cette hypothèse.

1.2) Grandes tendances chronologiques

À partir des résultats du graphique ci-dessus, le suivant a été réalisé en classant ces données par quart de siècle, afin de dégager des tendances plus significatives, ainsi que l'évolution globale de la production, au fil du siècle.

[168] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, 19 vol.

Figure I.3 : Nombre de peintures de la recension par quart de siècle



Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[169].

La tendance temporelle globale correspond assez à celle relevée à propos des œuvres du corpus, qui offre donc un bon aperçu de la réalité de la chronologie de la production des peintures du XIX^e^ siècle en rapport avec les guerres de Religion. Le conflit intéresse de moins en moins les artistes, à l'échelle du siècle. La première moitié du XIX^e^ siècle concentre toujours la majorité des productions, avec près de 61 % des œuvres recensées, 181 exactement.

Le premier quart du siècle demeure la période la plus productive, avec 32 % de la part totale de l'échantillon – 87 % des peintures produites au cours de cette période l'ont été sous le règne de Louis XVIII. Les deux quarts de siècle suivants connaissent, de nouveau, une production quasi identique, avec seulement six tableaux de plus pour les années 1826 – 1850. Cependant, le dernier quart du siècle offre plus de surprises en demeurant, certes, la

[169] *Ibid.*

période la moins prolifique, mais en comptabilisant tout de même 12 % de la production totale, soit trois fois plus que dans le relevé de ce corpus.

Dès lors, la monarchie restaurée et le régime impérial de Napoléon I^{er} restent les deux régimes politiques pendant lesquels les représentations picturales des guerres de Religion ont été les plus populaires, pour des raisons que nous avancerons plus tard.

2) Une production sélective

2.1) Typologie des sujets

Le tableau suivant recense les vingt-huit sujets les plus abordés dans les représentations picturales des guerres de Religion et non les cent dix-sept sujets différents répertoriés, qui sont trop nombreux pour apporter un aperçu global et pertinent des sujets privilégiés par les artistes, au cours du siècle.

Figure I.4 : Nombre de tableaux de la recension par sujet

Sujet	Total	Pourcentage
Saint-Barthélemy	39	13,0%
Henri IV dans un cadre populaire	14	4,7%
Henri IV et Gabrielle d'Estrées	12	4,0%
Assassinat d'Henri de Guise	10	3,4%
Henri IV et Fleurette	9	3,0%
Siège de Paris, sous Henri IV	9	3,0%
Assassinat d'Henri IV	8	2,7%
Henri IV dans son intimité	8	2,7%
Assassinat d'Henri III	7	2,3%
Henri III à Venise	7	2,3%
Henri IV avec sa famille	7	2,3%
Apothéose d'Henri IV	5	1,7%
Bataille d'Ivry	5	1,7%
Henri IV enfant	5	1,7%
Mort de Coligny	5	1,7%
Assassinat de François de Guise	4	1,3%
Barricades de Paris	4	1,3%
Henri IV et Henriette d'Entragues	4	1,3%
Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne	4	1,3%
Scène chez Côme Ruggieri	4	1,3%
Entrée d'Henri IV à Paris	3	1,0%
Huguenot	3	1,0%
Loisir d'Henri III	3	1,0%
Mignon	3	1,0%
Naissance d'Henri IV	3	1,0%
Procession de la Ligue	3	1,0%
Scène chez le parfumeur René	3	1,0%
Visite à Coligny, après l'attentat	3	1,0%

Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[170].

Ces vingt-huit sujets représentent ceux qui ont fait l'office d'au moins trois tableaux différents, au cours du siècle. Ils constituent près des deux tiers de l'échantillon, 64,7 % précisément ou cent quatre-vingt-quatorze tableaux. Les autres sujets ont été abordés dans deux toiles, à hauteur de 10,1 %, ou dans une peinture unique, pour près d'un quart d'entre elles, 24,8 % exactement.

[170] *Ibid.*

Toutefois, la comparaison de l'ensemble de la recension en la répartissant par thèmes plus généraux, comme suit, est encore plus éclairante, notamment au regard des principaux thèmes relevés dans le corpus de ce mémoire.

Figure I.5 : Nombre de tableaux de la recension par thème

Thèmes principaux	Total	Pourcentage
Légende dorée d'Henri IV	94	30,8
Saint-Barthélemy	47	15,7
Valois dans leur intimité	38	12,3
Assassinats	32	10,7
Diplomatie intérieure	22	6,9
Siège	12	3,9
Bataille	10	3,3
Marie Stuart	9	3
Événement lié au conflit armé	6	1,8
Diplomatie extérieure	4	2
Barricades de Paris	4	1,3
Entrée d'Henri IV à Paris	4	1,3
Mort de Valois	3	1
Procession de la Ligue	3	1
Huguenot	3	1
Mort de Grands	2	0,7
Ligueur	1	0,3
Conversion du duc de Joyeuse	1	0,3
Duel de Coligny et de Guise	1	0,3
Chancelier de l'Hospital installe les juges consuls	1	0,3
Henri, frère du duc de Joyeuse, dans un cloître	1	0,3

Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[171].

D'une part, on remarque des tendances similaires entre les deux relevés. Au-delà de quelques thèmes marginaux, les deux recensions s'accordent pour placer en première position les représentations apologétiques d'Henri IV. Les points de vue ne manquent pas, entre le portrait d'un roi simple, dans un cadre populaire, avec sa famille ou encore avec ses nombreuses maîtresses. Si seule Gabrielle d'Estrées figure dans les tableaux du corpus, les

[171] *Ibid.*

autres tableaux réalisés sur les maîtresses du souverain n'oublient pas non plus Fleurette de Nérac, Henriette d'Entragues ou Charlotte de Sauves.

Néanmoins, la légende henricienne arrive encore plus nettement en tête dans la recension exhaustive, accaparant près d'un tiers de l'ensemble des représentations, quand la part du corpus de ce mémoire équivaut à 17 %, autant que la représentation de la mort des Guise, premiers thèmes *ex aequo*. Ce second thème occupe également une part plutôt semblable proportionnellement. Dans la recension complète, cette thématique est incluse dans le thème plus général des assassinats, qui comprend aussi celui d'Henri III ou d'Henri IV, par conséquent. Ce thème arrive en quatrième position, occupant plus de 10 % de l'échantillon.

D'autre part, des différences notables entre les deux relevés peuvent également être signalées. L'effet de sources amène logiquement à n'avoir qu'un aperçu partiel de la réalité de la production globale, étant donné qu'une grande majorité des toiles n'est pas localisée avec précision, à ce jour. Ceci explique que certains thèmes de l'état des sources soient surreprésentés par rapport à la production totale. Par exemple, c'est le cas des scènes relatives à une forme de diplomatie intérieure, occupant 14 % de l'effectif total du corpus, alors qu'elles ne représentent que 7 % de la production totale, soit deux fois moins. Ce thème n'y arrive qu'en sixième position, alors qu'il est le troisième thème le plus représenté dans le mémoire.

Cet écart est encore plus manifeste pour les scènes de bataille, qui constituent le quatrième thème *ex aequo* le plus important du corpus, représentant 11 % de l'échantillon. Dans la recension complète, seulement deux œuvres supplémentaires sur ce thème sont mentionnées, si bien qu'il ne représente que 3,3 % de la production totale, et constitue le huitième thème le plus populaire. Peut-être que cette surreprésentation dans le corpus est liée à la bonne conservation de ces scènes de bataille, car elles sont majoritairement des commandes étatiques, cherchant à montrer l'image d'une France victorieuse, après l'échec humiliant sur la scène internationale que représente la fin de la carrière de Napoléon I^{er}. Ceci correspond également à la façon d'écrire l'histoire de France comme un roman national, rempli de héros conquérants et victorieux que l'on couvre de lauriers.

À l'inverse, on peut également noter que des thèmes sont nettement plus présents dans la recension complète que dans l'état des sources, qui pâtit donc du devenir incertain de desdites œuvres. Par exemple, la Saint-Barthélemy est la deuxième thématique la plus peinte du XIX^{e} siècle, que l'on retrouve dans plus de 15 % des toiles de la recension

complète. Ce pourcentage inclue les œuvres traitant d'événements directement liés à la Saint-Barthélemy, tels que la mort de l'amiral de Coligny ou les visites que lui rend Charles IX. À titre de comparaison, la Saint-Barthélemy n'arrive qu'en quatrième position *ex aequo* des thèmes les plus représentés dans le corpus, à hauteur de 11 % de l'effectif total.

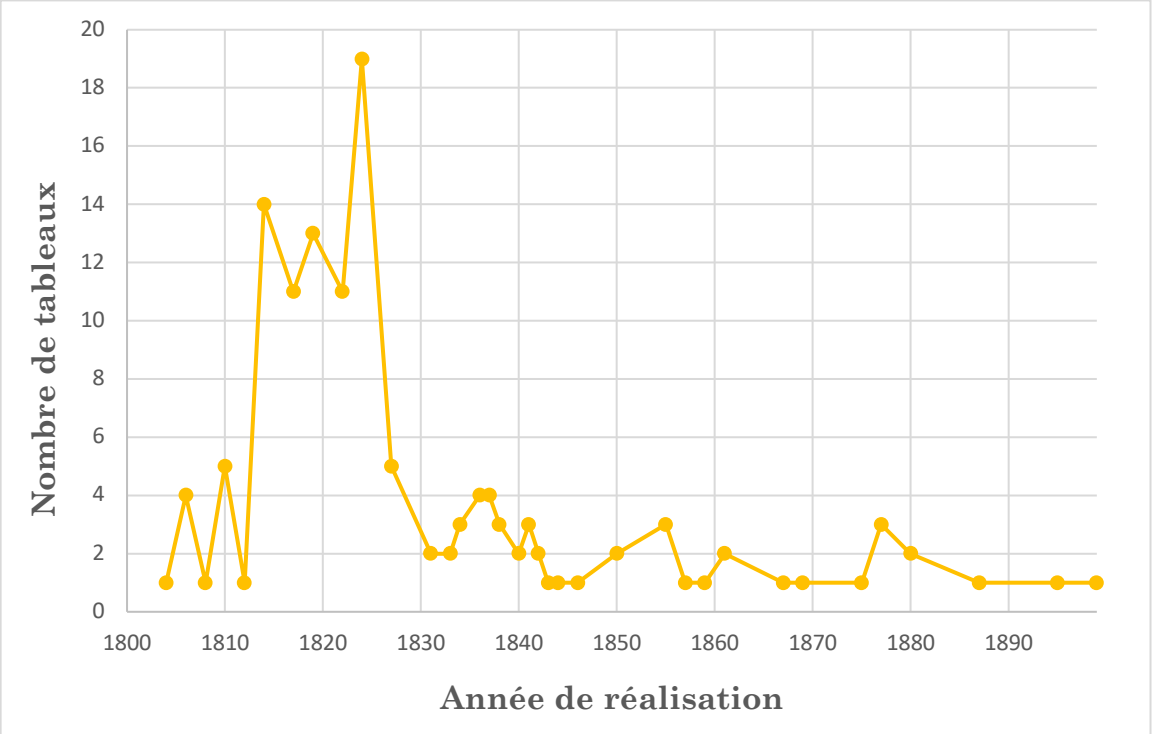
Le cas des tableaux qui s'intéressent aux Valois, dans leur intimité, est encore plus frappant. En effet, la part qui leur est accordée dans l'état des sources est deux fois moins importante que celle de la recension exhaustive. Elle passe de 6 à 12,3 % de l'effectif total ou de la septième place *ex aequo* à la quatrième place dans la recension complète, d'autant que l'on trouve dans cette dernière des scènes totalement absentes dans les œuvres du corpus, telles que les loisirs d'Henri III, Catherine de Médicis s'adonnant à la magie ou encore Charles IX en compagnie de sa maîtresse Marie Touchet.

2.2) Corrélations entre sujet et date de réalisation

De la même façon que cela a été réalisé pour les tableaux du corpus, l'étude de l'ancrage temporel de certains sujets de représentation permet de renforcer certaines hypothèses avancées précédemment. Afin que le parallèle avec les œuvres du corpus soit le plus pertinent possible, cette comparaison est restreinte aux tableaux représentant Henri IV, puis Henri III. Cette corrélation entre les sujets ou les personnages représentés et la date de réalisation des tableaux pourrait être dupliquée pour couvrir l'ensemble des sujets des tableaux, selon les informations disponibles concernant leur contenu et, notamment, les personnages qui y figurent, ce qui n'est pas l'objet de cette étude.

Dès lors, les graphiques suivants se fondent uniquement sur les renseignements disponibles dans les titres des œuvres, c'est-à-dire celles qui mentionnent explicitement la présence d'un des rois. Dès lors, il est possible qu'ils apparaissent dans d'autres peintures, sans être cités dans le titre de celles-ci. L'exemple d'Henri IV, étudié dans le graphique ci-après, demeure le plus significatif, étant donné qu'il est mentionné dans cent trente-trois titres de peintures, soit dans près de la moitié des œuvres produites, au cours du siècle.

Figure I.6 : Peintures du XIX^e siècle représentant Henri IV selon leur date de réalisation



Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[172].

On remarque que le premier quart du XIX^e siècle est la période qui met le plus à l'honneur le premier roi Bourbon, avec 60 % des œuvres recensées s'intéressant à Henri IV produites à cette période. Si l'on recoupe ces informations chronologiques avec les chiffres présentés plus haut, on se rend alors compte que 85 % des peintures produites lors du premier quart du siècle concerne Henri IV, soit l'écrasante majorité. On peut encore également affiner l'analyse au sein du premier quart du siècle, en notant que 85 % des peintures réalisées à cette période l'ont été sous le règne de Louis XVIII, le lointain descendant de la dynastie d'Henri IV.

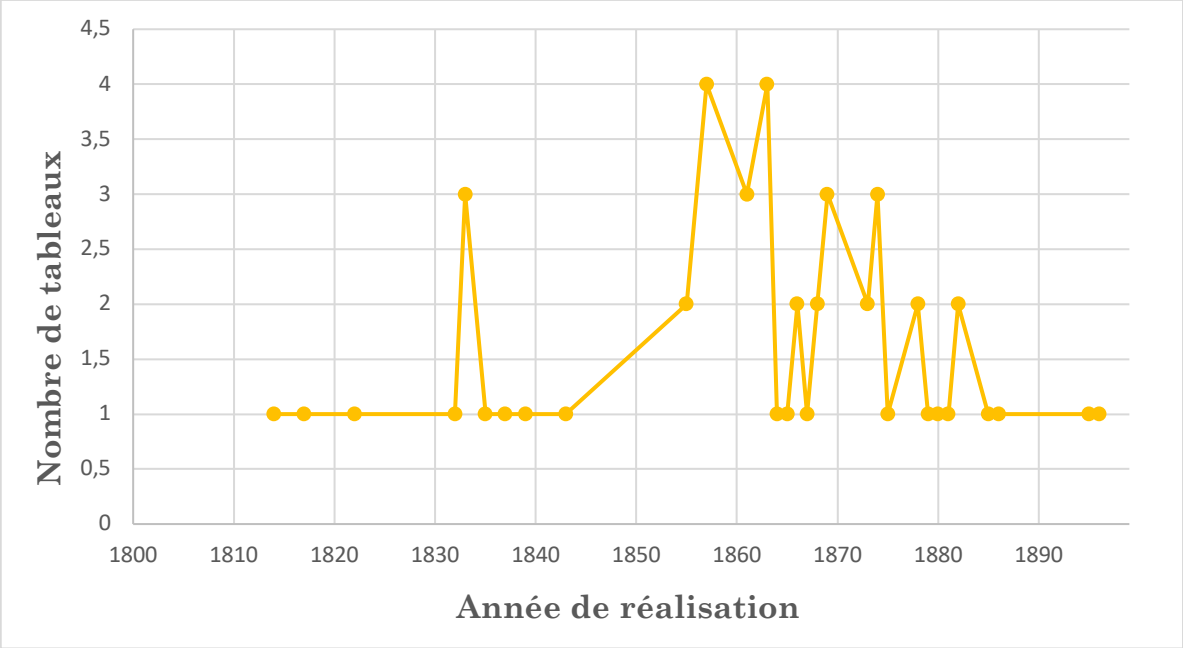
Il ne semble pas anodin que ce soit sous le règne de ce roi que le « bon roi Henri » soit le plus mis en exergue, dans des toiles entièrement apologétiques, alors que Louis XVIII cherche à prouver la légitimité du retour des Bourbons sur le trône, après la Révolution Française qui les en a expulsés, tout comme Napoléon Bonaparte, en 1814, au cours des Cent-Jours. D'ailleurs, une fois que la monarchie restaurée semble s'installer dans le temps, les représentations relatives à Henri IV diminuent nettement puisque l'on n'en dénombre

[172] *Ibid.*

que cinq, effectuées sous le règne de Charles X. Jusqu'à la fin du siècle, l'intérêt pour Henri IV ne disparaît pas, mais les peintures qui lui sont consacrées ne dépassent plus jamais le nombre de quatre par an. Ces résultats sont en accord avec l'étude de Lucie Abadia, qui relevait un grand succès du thème henricien, dans les années 1820, avant une perte d'intérêt notable, au cours du reste du siècle[173]. Cependant, Denise Turrel remarque un rebond de la production, dans les années 1870, « au moment de l'épisode du comte de Chambord et de son choix du drapeau blanc »[174].

Quant au graphique suivant, il modélise les occurrences d'Henri III dans les tableaux produits au XIX^e^ siècle. Elles sont presque trois fois moins nombreuses que les références à Henri IV, mais Henri III est tout de même évoqué dans 51titres, soit 17 % de l'échantillon. Ont également été intégrées les toiles se rapportant, de façon générale, à l'univers du roi, comme les représentations de mignons, de même que des événements auxquels il est associé et qui sont restés dans la mémoire collective. On peut notamment penser aux épisodes renommés de 1588, à l'instar des barricades parisiennes, des États de Blois qu'il a convoqués ou de l'assassinat des Guise, dans la même ville.

Figure I.7 : Peintures du XIX^e^ siècle représentant Henri III selon leur date de réalisation



Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[175].

[173] L. Abadia, « Le thème Henricéen dans les peintures de salon… », art. cit., p. 327.
[174] D. Turrel, « Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV… », art. cit., § 6.
[175] *Ibid.*

Ces résultats sont également intéressants car ils apparaissent en contrepoint de ceux relatifs à Henri IV. En effet, avec des effectifs, certes bien plus modestes, Henri III a davantage intéressé les artistes, aux moments où ils étaient proportionnellement moins passionnés par Henri IV. En effet, un léger pic se distingue sous la monarchie de Juillet, mais c'est surtout la seconde moitié du siècle qui renferme la majorité des productions, 78 % de l'échantillon précisément.

Ce constat recoupe également les résultats portant sur le corpus qui offre un point de vue plutôt réaliste des productions concernant Henri III. De même, c'est le Second Empire qui constitue le régime pendant lequel ce roi a été le plus mis en avant par les peintres. Henri III, associé à une légende noire, servait alors probablement de repoussoir, à la fois dans la personne qu'il était et dans sa façon de gouverner[176]. Les peintures dans lesquelles il est portraituré restent plutôt à charge car lorsqu'il n'est pas associé à un assassinat, il est alors représenté se distrayant, aux côtés de ses mignons, également dénommés « bouffons », ou dans un cadre festif et luxueux.

II. Présentation du corpus

Ce second temps de l'approche externe du corpus se concentre sur les soixante-cinq peintures qui figurent dans le corpus de cette recherche, qu'il s'agit également d'appréhender d'un point de vue quantitatif. À travers la comparaison des différents critères caractéristiques de ces peintures, on s'est efforcé de déceler leurs similitudes, mais aussi leur singularité, tout comme celle de leurs auteurs. De fait, il paraît intéressant de se pencher sur le parcours des différents artistes qui ont produit ces toiles, ainsi que sur la place qu'occupent les guerres de Religion dans l'économie interne de leurs productions. Ces résultats offrent la possibilité de constater si ce corpus illustre bien les tendances générales séculaires de représentation du conflit civil, ou si le recueil de sources iconographiques ne représente qu'une vision parcellaire de la réalité des productions picturales sur le sujet.

[176] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 311.

A. Identification des œuvres étudiées

1) Caractéristiques matérielles

1.1) Nature des œuvres

Au sujet de la nature des tableaux, cette étude se cantonne aux seules peintures à l'huile, déjà assez nombreuses, pour des questions d'unité du corpus. Toutefois, ces peintures sont réalisées sur deux types de support, à savoir les huiles sur toile et les huiles sur bois, comme le recense le tableau suivant.

Figure I.8 : Nombre de peintures du corpus par auteur et par type de support artistique

Peintres	Huile sur toile	Huile sur bois	Total général
Comte	4		4
Fragonard	3		3
Rouget	3		3
Scheffer	3	1	4
Taunay	3		3
Alaux	2		2
Durupt	2		2
Ingres	2		2
Johannot	2		2
Millin du Perreux	2		2
Robert-Fleury	2		2
Tardieu	2		2
Abel	1		1
Adam	1		1
Ancelot	1		1
Beaume	1		1
Blairsy	1		1
Chrétin	1		1
Coroënne	1		1
Debat-Ponsan	1		1
Decaisne	1		1
Delaroche	1		1
Devéria	1		1
Dupuis	1		1
Garnier	1		1
Gérard	1		1

Gibert	1		1
Gosse	1		1
Granet	1		1
Henry de Gray	1		1
Mallet	1		1
Médine	1		1
Mélingue	1		1
Menjaud	1		1
Merle	1		1
Monvoisin	1		1
Raffort	1		1
Révoil	1		1
Richard	1		1
Saint-Évre	1		1
Steuben	1		1
Vafflard	1		1
Labouchère		1	1
Marie		1	1
Ulysse-Besnard		2	2
Total général	**60**	**5**	**65**

Source : D'après les données issues de l'état des sources[177].

On peut remarquer que les huiles sur toile sont nettement majoritaires, puisqu'elles représentent 92 % de l'échantillon. Seulement cinq huiles sur bois sont produites, par quatre peintres différents. À l'exception d'Arnold Scheffer, qui a réalisé trois huiles sur toile et une seule huile sur bois, les trois autres peintres n'ont peint que sur du bois, à savoir Pierre-Antoine Labouchère, Adrien-Emmanuel Marie et Ulysse-Besnard. Par ailleurs, ce dernier est le seul à avoir composé deux œuvres sur du bois. Il est possible que ces quatre artistes aient privilégié ce matériau par goût personnel pour ce matériau, mais, en tout cas, il n'est pas étonnant que l'huile sur bois soit nettement moins utilisée que l'huile sur toile puisque le bois limite les dimensions des tableaux, en raison du poids des œuvres, ainsi que de la taille limitée que les planches de bois offrent. Cette hypothèse est particulièrement vraisemblable concernant les œuvres de Jean-Jude Ulysse-Besnard, qui mesurent environ 1 000 cm², soit dix fois moins que l'aire moyenne des huiles sur bois et plus de cinquante fois moins que l'aire moyenne des huiles sur toile. Même si cette idée ne se vérifie pas avec les autres huiles sur bois, l'aire moyenne de celles-ci reste cinq fois inférieure à l'aire

[177] Voir l'État des sources.

moyenne des huiles sur toile, 56 589 cm². De fait, le tableau suivant répertorie les dimensions des différentes huiles sur bois.

Figure I.9 : Listes des dimensions des huiles sur bois du corpus

Peintre	Titre	Dimensions	Aire
Labouchère	Jeanne d'Albret présentant son fils, le jeune roi de Navarre, à l'armée protestante avant le désastre de Jarnac	130 x 241	31330
Marie	L'entrevue de Toury en 1562	72,5 x 108	7830
Scheffer	Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)	94 x 130	12220
Ulysse-Besnard	Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)	30 x 42	1260
Ulysse-Besnard	Scène historique / Sortie d'église	26 x 40	1040
Moyenne			**10736**

Source : D'après les données issues de l'état des sources[178].

1.2) Dimensions des toiles

D'un point de vue matériel, les peintures se différencient essentiellement par leurs dimensions, comme le recense le tableau *infra*, dans lequel les dimensions équivalent toujours à la hauteur du tableau, multiplié par sa largeur. Afin de classer les peintures de la plus petite à la plus imposante, l'aire croissante de chacune a été renseignée – à l'exception du tableau de Marguerite-Virginie Ancelot, le seul pour lequel les dimensions sont manquantes[179].

[178] Voir l'État des sources.
[179] Marguerite-Virginie Ancelot, *Henri IV et Catherine de Médicis*, *op. cit.*

Figure I.10 : Liste des dimensions et des aires des peintures du corpus

Peintre	Titre	Dimensions	Aire
Henry de Gray	Henri III et le duc de Guise	25,6 x 35,2	901,12
Ulysse-Besnard	Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)	30 x 42	1040
Ulysse-Besnard	Scène historique / Sortie d'église	26 x 40	1040
Mallet	L'éducation d'Henri IV	40 x 30	1200
Taunay	Rencontre d'Henri IV et de Sully dans la plaine de Beuvron le lendemain de la bataille d'Ivry	77 x 99	1260
Ingres	Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV	45,5 x 36,5	1660,75
Granet	Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron	48 x 38	1824
Ingres	Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence	39,5 x 50	1975
Fragonard	La leçon d'Henri IV	50,5 x 42,5	2146,25
Révoil	Henri IV jouant avec ses enfants	51 x 58	2958
Tardieu	Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry	54,5 x 65,3	3558,85
Richard	Henri IV chez Gabrielle d'Estrées	65 x 57	3705
Alaux	États généraux de Blois, 16 octobre 1588	60 x 78	4680
Menjaud	Henri IV chez le meunier Michaud	61 x 81	4941
Médine	Assassinat du cardinal de Guise	92 x 59	5428
Delaroche	L'Assassinat du duc de Guise	57 x 98	5586
Coroënne	À la santé du Roy	89 x 65	5785
Comte	Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563	85 x 75	6375
Durupt	Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise	91 x 72	6552
Durupt	La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois	92 x 74	6808
Comte	La Mie du Roy	100 x 75	7500
Marie	L'entrevue de Toury en 1562	72,5 x 108	7830
Millin du Perreux	Vue du château de Pau prise du grand parc	75 x 112	8400
Saint-Évre	Signature du traité de Vervins, 2 mai 1598	72,5 x 118	8555
Devéria	Combat de Fontaine-Française, 5 juin 1595	67 x 140	9380

Johannot	Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX	115 x 87	10005
Mélingue	Charles IX tirant des fenêtres du Louvre	110,5 x 91	10055,5
Scheffer	Charles IX et Catherine de Médicis	118 x 89,5	10561
Comte	Charles IX chez Coligny	90,1 x 117,4	10577,74
Blairsy	Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise	88 x 124	10912
Beaume	Henri III à son lit de mort	100 x 116,5	11650
Robert-Fleury	Le colloque de Poissy en 1561	90,7 x 132	11972,4
Scheffer	Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)	94 x 130	12220
Garnier	Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre	145 x 117	16965
Chrétin	Henri IV à la bataille d'Ivry	115 x 175	20125
Robert-Fleury	Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572	164 x 130	21320
Scheffer	Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois	119 x 180	21420
Fragonard	Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)	179 x 133	23807
Adam	Henri IV après la bataille de Coutras	125 x 195	24375
Dupuis	Les derniers moments de François II	132 x 190	25080
Abel	La Mort du duc d'Anjou, fils d'Henri II	135 x 186	25110
Scheffer	La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise	138 x 182	25116
Comte	Henri III et le duc de Guise	130 x 195	25350
Gibert	Le Duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et Seigneur du pays de Provence (1593)	116 x 232	26912
Labouchère	Jeanne d'Albret présentant son fils, le jeune roi de Navarre, à l'armée protestante avant le désastre de Jarnac	130 x 241	31330
Taunay	Henri IV caracolant devant une dame à son balcon	190 x 180	34200
Decaisne	Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu	165 x 230	37950
Raffort	Entrée d'Henri III, roi de France, à Venise en 1574	131 x 334	43754
Taunay	Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590	180 x 280	50400
Gosse	Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse	197 x 262	51614
Millin du Perreux	Vue du château royal où naquit Henri IV	188 x 280	52640
Monvoisin	La mort de Charles IX	232 x 291	67512
Tardieu	Henri IV devant Paris, août 1590	372 x 261,5	97278

Vafflard	L'Abjuration d'Henri IV	345 x 288	99360
Merle	L'Assassinat de Henri III	280 x 362	101360
Rouget	Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596	384 x 304	116736
Debat-Ponsan	Un matin devant la porte du Louvre	318 x 400	127200
Alaux	Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596	400 x 358	143200
Johannot	François de Lorraine, duc de Guise, après la bataille de Dreux	300 x 520	156000
Rouget	Henri IV devant Paris assiégé donne sa bourse aux paysans qui avaient fait entrer des vivres dans la ville, août 1590	381 x 539	205359
Fragonard	Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple	421 x 548	230708
Steuben	Henri IV à la bataille d'Ivry, 14 mars 1590	424 x 819	347256
Rouget	Abjuration d'Henri IV	510 x 906	462060
Gérard	Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594	510 x 958	488580
Moyenne			**53111,24**

Source : D'après les données issues de l'état des sources[180].

On constate que les dimensions des tableaux sont extrêmement variables, depuis le très petit tableau de Nicolas Henry de Gray, qui ne dépasse pas 36 cm de large, aux impressionnantes toiles du baron Gérard ou de Georges Rouget, atteignant presque les 10 mètres de large[181]. En effet, si l'on se réfère à l'aire de ces peintures, les 901,12 cm² du premier tableau ne peuvent pas être comparés aux 488 580 et 462 060 cm² des deux autres. Ces exemples sont bien des extrêmes, étant donné que l'aire moyenne des peintures est de 52 946 cm², ce qui équivaut environ à un tableau mesurant deux mètres sur trois. Seulement dix toiles de l'échantillon dépassent les 100 000 cm², et parmi elles, cinq uniquement ont une aire supérieure à 200 000 cm².

Il est possible d'expliquer ces différences dimensionnelles, qui impliquent un impact différent sur le public visé, lui-même varié. Les peintures monumentales de plusieurs mètres de hauteur et de largeur sont en accord avec la manière traditionnelle de réaliser des peintures d'histoire. La plupart ont été réalisées dans la première moitié du XIX^e^ siècle, sous les monarchies bourboniennes ou la Monarchie de Juillet. À titre d'exemple, parmi les douze

[180] Voir l'État des sources.
[181] Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.* ; François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, 1817, huile sur toile, 510 x 958 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV2715 et Georges Rouget, *L'Abjuration d'Henri IV*, 1833, huile sur toile, 510 x 906 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, D. 53.2.1.

plus grandes toiles du corpus, une a été réalisée sous l'Empire de Bonaparte, cinq ont été effectuées sous la monarchie restaurée et quatre sous la Monarchie de Juillet, tel que le démontre le tableau ci-après.

Figure I.11 : Liste des douze plus grandes peintures du corpus selon leur date de réalisation

Peintre	Titre	Dimensions	Date
Vafflard	L'Abjuration d'Henri IV	345 x 288	1810
Gérard	Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594	510 x 958	1817
Rouget	Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596	384 x 304	1822
Tardieu	Henri IV devant Paris, août 1590	372 x 261,5	1824
Rouget	Henri IV devant Paris assiégé donne sa bourse aux paysans qui avaient fait entrer des vivres dans la ville, août 1590	381 x 539	1824
Fragonard	Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple	421 x 548	1827
Rouget	Abjuration d'Henri IV	510 x 906	1833
Johannot	François de Lorraine, duc de Guise, après la bataille de Dreux	320 x 500	1836
Alaux	Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596	400 x 358	1840
Steuben	Henri IV à la bataille d'Ivry, 14 mars 1590	424 x 819	1843
Merle	L'Assassinat de Henri III	280 x 362	1863
Debat-Ponsan	Un matin devant la porte du Louvre	318 x 400	1880

Source : D'après les données issues de l'état des sources[182].

Les peintres de cette période, y compris les peintres troubadours, s'inscrivent encore dans la lignée de l'école davidienne néoclassique, incarnée par ses immenses compositions. En effet, le public des Salons reconnaît des sujets ou des types de tableaux qu'il a déjà vus sous l'Empire, bien que la Restauration initie une peinture d'histoire composite, à mi-chemin

[182] Voir l'État des sources.

entre la peinture d'histoire classique et la peinture anecdotique naissante. François Pupil écrit à ce sujet : « À regarder de tels tableaux d'histoire de France, on éprouve le sentiment que ce genre était équivoque parce que ses représentants n'avaient pas su choisir entre l'anecdote et le thème noble, entre la qualité précieuse du petit format et l'effet impressionnant du grand tableau, de ces grandes "machines" historiques dont la mode se développa sous la Restauration »[183].

Toutefois, les grands formats sont de plus en plus délaissés, par la suite. Le genre anecdotique privilégiait, justement, les petits formats si bien que l'on utilisait même le terme de « genre anecdotique » pour désigner des œuvres de taille modeste[184]. Ces peintures réduites représentaient même un manifeste esthétique, en contrepoint du « genre historique » caractérisé par les grands formats et son traitement plus éclectique de l'histoire, quand le style « troubadour » se consacre principalement au Moyen Âge tardif et à la première modernité[185]. Dans le tableau suivant, on constate que, parmi les onze toiles peintes au cours des deux premières décennies du siècle, huit d'entre-elles sont de taille modeste, conformément aux codes de la peinture troubadour, qui fleurit à cette période.

Figure I.12 : Liste des onze peintures les plus anciennes du corpus, selon leurs dimensions

Peintre	Titre	Dimensions	Date
Granet	Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron	48 x 38	1806
Menjaud	Henri IV chez le meunier Michaud	61 x 81	1806
Vafflard	L'Abjuration d'Henri IV	345 x 288	1810
Richard	Henri IV chez Gabrielle d'Estrées	65 x 57	1810
Millin du Perreux	Vue du château de Pau prise du grand parc	75 x 112	1814
Ingres	Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence	39,5 x 50	1817
Mallet	L'éducation d'Henri IV	40 x 30	1817
Révoil	Henri IV jouant avec ses enfants	51 x 58	1817
Gérard	Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594	510 x 958	1817
Garnier	Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre	145 x 117	1819
Ingres	Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV	45,5 x 36,5	1819

Source : D'après les données issues de l'état des sources[186].

[183] F. Pupil, *Le Style troubadour*, *op. cit.*, p. 418.
[184] S. Bann, « Au fil de l'histoire… », art. cit., p. 13.
[185] *Ibid.*, p. 12-13.
[186] Voir l'État des sources.

En outre, à de nombreuses reprises, la grande taille des œuvres ainsi que les techniques de conservation utilisées jusqu'à aujourd'hui ont posé un certain nombre de problèmes. Dès lors, plusieurs toiles se trouvent, désormais, ruinées et les clichés à disposition n'en donnent qu'une idée très vague, comme c'est, par exemple, le cas de la toile de Fragonard[187].

1.3) Lieux et modalités de conservation

1.3.1) Grands centres de conservation

Il semble également judicieux de confronter les différents lieux de conservation actuels des œuvres du corpus, en sachant qu'elles n'ont pas toujours appartenu aux institutions dans lesquelles elles se trouvent aujourd'hui. De plus, des prêts de tableaux sont réalisés entre les musées dans le cadre d'expositions ou dans le but de créer des ensembles stylistiques ou thématiques cohérents. Il est à noter que les tableaux dont le numéro d'inventaire commence par un « D. » sont des dépôts, c'est-à-dire des peintures initialement exposées dans une autre institution, prêtées à un autre musée, qui les expose actuellement.

Il est donc possible de trouver différents numéros d'inventaire, au cours d'une recherche, selon que l'inventaire rencontré est celui attribué par le musée qui possède l'œuvre ou par le musée dans lequel elle est exposée, avec le statut de dépôt. À titre d'exemple, une des œuvres de Georges Rouget est présente dans l'état des sources, avec son numéro d'inventaire d'œuvre déposée au musée des Beaux-Arts de Pau, alors qu'elle appartient au musée du Louvre[188]. À l'inverse, l'œuvre d'Étienne Garnier est référencée avec son numéro d'inventaire du château de Versailles, où j'ai consulté le dossier d'œuvres, alors que la toile est exposée au château de Pau, depuis 1982[189].

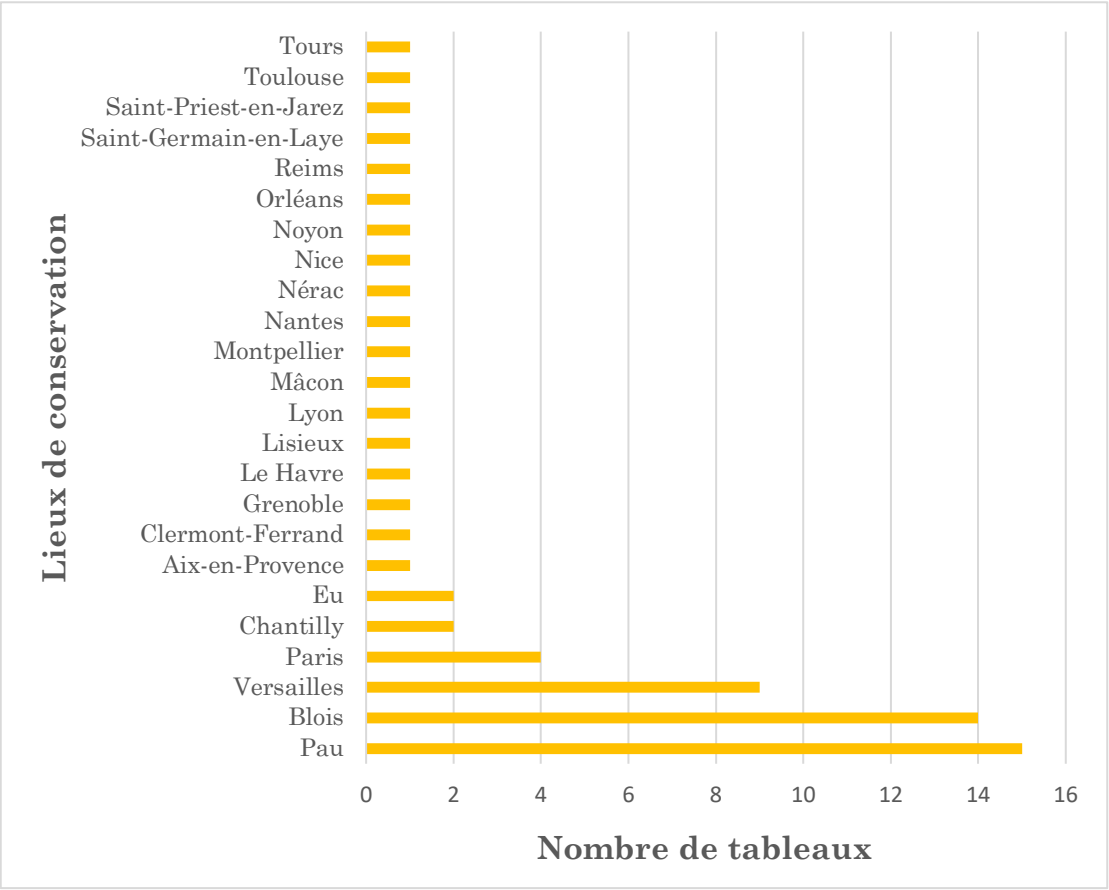
On peut également être surpris ou déçu de ne pas trouver une œuvre exposée dans un musée car certaines se trouvent en réserve, pour des raisons de restauration, par manque de place dans les salles d'exposition ou pour une autre raison. C'est, par exemple, le cas de l'œuvre de Joseph Beaume, au musée du Louvre, qui ne figure pas parmi les expositions

[187] Alexandre-Évariste Fragonard, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple*, 1827, huile sur toile, 421 x 548 cm, Saint-Priest-en-Jarez, Musée d'art moderne et contemporain, inv. D.1851.1.1.
Je remercie Giselle Schmit, l'assistante du Service Inventaire et Récolement du musée, pour ses explications éclairantes sur ces questions de conservation.
[188] Georges Rouget, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit*.
[189] Étienne-Barthélemy, *Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre*, 1819, huile sur toile, 145 x 117 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV72. Voir http://collections.chateauversailles.fr/#f67bfa9f-94c7-45fd-adaf-43c358650d63 (consulté le 20 avril 2020).

permanentes[190]. De la même façon, une des œuvres de Georges Rouget, présente au château de Versailles, est mentionnée en réserve depuis 1968 et l'était toujours en 1994[191].

Le graphique qui suit répertorie donc les différentes institutions qui détiennent les œuvres du corpus, au moment où ce mémoire est rédigé, en 2020. L'œuvre de Marguerite-Virginie Ancelot est la seule à ne pas figurer dans le tableau ci-dessous puisqu'elle n'est référencée dans aucune base de données et doit relever d'une collection privée[192].

Figure I.13 : Nombre de peintures du corpus par lieu de conservation



Source : D'après les données issues de l'état des sources[193].

[190] Joseph Beaume, *Henri III à son lit de mort*, 1822, huile sur toile, 100 x 116,5 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 2449. Cette information m'a été donnée par un membre du service documentation du musée. La base joconde ne renseigne pas cette donnée. Voir https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE000054 (consulté le 20 avril 2020).
[191] Georges Rouget, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, 1822, huile sur toile, 384 x 304 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV69. Voir http://collections.chateauversailles.fr/#88afc324-4f87-424b-ad3b-c7b0395e9f28 (consulté le 20 avril 2020).
[192] Marguerite-Virginie Ancelot, *Henri IV et Catherine de Médicis*, *op. cit*.
[193] Voir l'État des sources.

Il est possible de noter une véritable dispersion géographique des œuvres du corpus, exposées à travers la France entière, de Nantes à Nice, en passant par Lisieux ou Mâcon. Parmi les vingt-quatre villes concernées, dix-sept ne possèdent qu'une toile du corpus, c'est-à-dire près des trois-quarts des musées concernés. Toutefois, on retrouve deux peintures au château de Chantilly et deux autres au château d'Eu. Quatre toiles sont localisées à Paris, une au Petit Palais et trois au musée du Louvre. Enfin, trois centres se démarquent nettement. Le château de Versailles expose neuf peintures traitant des guerres de Religion, le château de Blois en détient quatorze, dont une des œuvres est exposée à la préfecture, et le château ainsi que le musée des Beaux-Arts de Pau se partagent quinze toiles. De fait, ces trois musées se partagent, respectivement, 14, 22, et 24 % des peintures du corpus, si bien qu'à eux trois, ces musées exposent 60 % de l'échantillon étudié. Cette distinction remarquable amène à s'interroger sur les raisons du monopole de ces trois villes mises à l'honneur dans ce corpus.

1.3.2) Liens entre les sujets représentés

Si l'on confronte les lieux de conservation des œuvres avec les sujets qu'elles représentent, certains résultats méritent d'être explicités. Telle est l'intention du tableau qui suit.

Figure I.14 : Sujets des peintures du corpus localisées à Blois, Pau et Versailles

Sujet	Blois	Pau	Versailles
Mignon	1		
Henri III et mignons	1		
La famille royale sortant d'une église	1		
Mort du duc d'Anjou	1		
Mort d'Henri III	1		
Assassinat de François de Guise	1		
Assassinat d'Henri de Guise	6		
Assassinat du cardinal de Guise	1		
Siège de Paris en 1589	1		
Siège de Paris en 1590			2
Bataille de Coutras		1	
Bataille d'Ivry		2	1
Bataille de Fontaine-Française		1	
Entrée d'Henri IV à Paris			1
Abjuration d'Henri IV		2	
Assemblée des États généraux			1
Assemblée des notables			2
Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne		1	
Signature du traité de Vervins			1
Henri IV bâtit le Louvre			1
Henri IV dans un cadre intime ou populaire		8	
Total	**14**	**15**	**9**

Source : D'après les données issues de l'état des sources[194].

Ce dernier tableau permet de relever quelques données saillantes. Tout d'abord, on remarque que le château de Versailles détient uniquement des œuvres ayant trait à Henri IV et près de la moitié des toiles se rapportent à des activités diplomatiques auxquelles a participé le souverain. Ces deux constats sont peu surprenants étant donné que le château a été créé par Louis XIII puis agrandi par son fils Louis XIV, soit deux descendants directs d'Henri IV. De même, ce lieu a toujours possédé cette fonction politique de réunion de représentants qu'elle conserve toujours de nos jours, en étant le siège du Parlement, réuni en Congrès.

[194] Voir l'État des sources.

Ensuite, la totalité des œuvres localisées à Pau, au musée du château ou au musée des Beaux-Arts de la ville pour trois d'entre elles, ont un rapport avec Henri IV. Ce constat est encore moins étonnant puisque c'est la terre d'origine et même le premier royaume d'Henri de Navarre. C'est vraisemblablement la raison pour laquelle on retrouve près des trois-quarts des peintures qui présentent le roi dans un cadre intime ou populaire. Elles constituent la moitié des toiles exposées à Pau, l'autre moitié se rapportant à des scènes de bataille, à l'abjuration du roi ou à sa rencontre avec l'ambassadeur d'Espagne.

Enfin, pour ce qui est des collections blésoises, les sujets sont plus éclectiques et mobilisent davantage de personnages. Néanmoins, sans surprise non plus, car c'est le lieu de résidence privilégié des rois de la Renaissance et de la période primo-moderniste, ce sont les Valois qui sont le plus mis à l'honneur dans ce musée. On retrouve le plus Henri III, qui apparaît dans deux-tiers des peintures du musée et même dans plus des trois-quarts d'entre elles, étant donné que le musée possède une réplique de la toile de Paul Delaroche, exposée à Chantilly[195], ainsi que la peinture de Jean-Achille Blairsy, dépôt du musée des Augustins de Toulouse[196]. Toutefois, ces toiles sont majoritairement en défaveur d'Henri III, principalement représenté dans le cadre de l'assassinat des frères Guise, en 1588. La moitié des peintures du musée sont consacrées aux événements funestes de Blois. L'importance de ce thème explique la forte présence des Guise dans les tableaux, en seconde position, derrière Henri III. Environ 57 % des représentations font figurer au moins un membre de la famille des Guise, dans le cadre de l'assassinat d'un des deux ducs ou du cardinal.

Par conséquent, ces principaux lieux de conservation correspondent aux musées nationaux dédiés à la monarchie, de telle sorte qu'il n'est pas étonnant d'y retrouver ces peintures en rapport avec les guerres de Religion et ses acteurs valois ou bourboniens. Par ailleurs, ces œuvres sont souvent exposées dans les mêmes pièces, au sein des différentes institutions. À titre d'exemple, presque la totalité des œuvres localisées au château de Blois se trouvent dans la « Salle du conseil »[197], à l'exception des deux œuvres relatives aux mignons d'Henri III, exposées dans le « Cabinet de l'étiquette »[198]. Au musée du Louvre, les

[195] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, après 1834, huile sur toile, 58 x 97,5 cm, Blois, Musée du Château, inv. 895.5.1.
[196] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, 1869, huile sur toile, 88 x 124 cm, Toulouse, Musée des Augustins, inv. RO 13. Voir l'Annexe 3, p. 473.
[197] Voir l'Annexe 4, p. 474-475.
[198] Henri Coroënne, *À la santé du Roy*, 1874, huile sur toile, 89 x 65 cm, Blois, Musée du Château, inv. 2013.3.1 et Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, 1857, huile sur bois, 30 x 42 cm, Blois, Musée du Château, inv. 890.10.1.

deux toiles consacrées à la Saint-Barthélemy se font face dans la salle 66, au deuxième étage de l'aile Sully[199].

Concernant les autres musées, étant donné que les œuvres se rapportant aux guerres de Religion constituent souvent un hapax au sein des collections, elles se trouvent généralement dans le musée des Beaux-Arts de la ville, parmi d'autres collections. Toutefois, on peut également retrouver ces toiles dans des lieux insolites tels qu'un temple protestant, une préfecture ou un hôtel particulier de la ville où se déroulent désormais la célébration des mariages[200].

De plus, l'emplacement actuel des peintures peut aussi avoir un lien avec les propriétaires antérieurs des bâtiments. Ainsi, il n'est pas anodin de retrouver deux œuvres mettant en scène les Guise, au château d'Eu, lorsque l'on sait que ce dernier fut bâti selon la volonté d'Henri de Guise lui-même. L'œuvre d'Alfred Johannot[201] est symboliquement placée dans l'escalier d'honneur qui mène à la galerie des Guise[202]. Par ailleurs, ce château était la résidence d'été et la demeure préférée de Louis-Philippe, dont l'établissement porte le nom, et il est possible que le roi ait commandé la toile d'Alfred Johannot ou celle d'Henri Decaisne[203], exposées au musée[204]. De même, il n'est pas étonnant de trouver deux peintures situées au musée Condé, à Chantilly, puisque ce château était localisé au cœur des possessions des princes de Condé, princes du sang ayant joué un rôle non négligeable dans les guerres de Religion. Une des toiles du corpus représente justement le prince de Condé, Louis de Bourbon, lors de l'entrevue de Toury, en 1562[205]. En outre, le musée Condé fut fondé par Henri d'Orléans, un des fils de Louis-Philippe, qui voulut mettre à l'honneur ces illustres prédécesseurs. La proximité avec la dynastie orléanaise n'est pas anodine puisque

---

[199] Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit.* et Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, 1833, huile sur toile, 164 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 7673.

[200] Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, 1865, huile sur toile, 132 x 190 cm, Orléans, Hôtel Groslot, inv. 401 ; Pierre-Antoine Labouchère, *Jeanne d'Albret présentant son fils, le jeune roi de Navarre, à l'armée protestante avant le désastre de Jarnac*, 1867, huile sur bois, 130 x 241 cm, Saint-Germain-en-Laye, Temple de Saint-Germain-en-Laye, inv. IM78001524 et Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Scène historique / Sortie d'église*, *op. cit*.

[201] Alfred Johannot, *François de Lorraine, 2e duc de Guise, présente au roi Charles IX les guerriers qui se sont distingués dans la bataille de Dreux, le 19 décembre 1562*, 1836, huile sur toile, 300 x 520 cm, Eu, Musée Louis-Philippe du Château, inv. 1972.1465.

[202]https://actu.fr/normandie/eu_76255/chateau-deu-une-toile-lescalier-dhonneur-decrochee-etre-restauree_19447221.html (consulté le 10 avril 2020).

[203] Henri Decaisne, *Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu*, 1835, huile sur toile, 165 x 230 cm, Eu, Musée Louis-Philippe du Château, inv. RF 3841.

[204] Cela ne peut être qu'une supposition étant donné que ces œuvres ont été trouvées vers la fin de cette recherche et qu'il n'a pas été possible d'accéder à beaucoup d'informations les concernant, à cause du confinement imposé par l'épidémie de la Covid-19.

[205] Adrien-Emmanuel Marie, *L'entrevue de Toury en 1562*, 1884, huile sur bois, 72,5 x 108 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 758.

la deuxième peinture du corpus a précisément été commandée par Ferdinand, le frère d'Henri d'Orléans[206].

Enfin, certains liens entre la localisation des œuvres et leurs auteurs peuvent être avancés. En fonction de l'origine géographique des artistes, il n'est parfois pas étonnant de retrouver leurs œuvres, précisément dans ces villes. En effet, certains artistes apparaissent comme des célébrités locales qui sont alors mises en valeur, dans leur territoire d'origine. C'est, par exemple, le cas de Maximilien-Théodore Chrétin, dont l'œuvre est exposée à Nérac, là où il a tenu un atelier de peinture[207]. Il est possible que l'origine blésoise d'Ulysse-Besnard explique également la présence d'une de ses œuvres, à la préfecture du Loir-et-Cher, située dans la même ville[208]. Le tableau de Louis-Marius-Honoré Gibert, traitant du siège d'Aix, est naturellement localisé à Aix-en-Provence, ville où est né l'artiste[209]. Par ailleurs, le musée Granet, où est localisée cette toile, porte le nom d'un autre peintre du corpus, François-Marius Granet, qui légua à sa mort tous les tableaux et dessins de sa collection[210]. Pour finir, la localisation du tableau de Pierre Dupuis, à Orléans, est doublement intéressante[211]. Premièrement, il s'agit de la ville natale de l'artiste, mais son implantation précise, à l'hôtel Groslot, est également porteuse de sens puisque François II, Charles IX et la régente Catherine de Médicis y installèrent leur cour, lorsqu'ils régnèrent. Le plus intéressant est que cette résidence est l'endroit où meurt François II, le 5 décembre 1560, et c'est précisément le sujet de l'œuvre de Pierre Dupuis, que l'on peut admirer dans le lieu même où l'événement s'est déroulé[212].

[206] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[207] Maximilien-Théodore Chrétin, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, *op. cit*.
[208] Le sujet de la toile peut également être une clé d'interprétation étant donné qu'il s'agit d'une sortie d'église, à Blois. Voir Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Scène historique / Sortie d'église*, *op. cit*.
[209] Louis-Marius-Honoré Gibert, *Le Duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et Seigneur du pays de Provence (1593)*, 1870, huile sur toile, 116 x 232 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. D. 875.3.1.
[210] http://www.museegranet-aixenprovence.fr/le-musee/histoire-du-musee.html (consulté le 20 avril 2020).
[211] Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, *op. cit*.
[212] Jean-Eugène Bimbenet, *Monographie de l'Hôtel de la mairie d'Orléans : de l'institution des maires et de la justice de la police de la ville*, Orléans, Alex. Jacob, 1851, p. 24-25.

2) Un engouement inégal pour les guerres de Religion

2.1) Chronologie des productions

2.1.1) Problèmes spécifiques de datation

Cinq tableaux posent des problèmes de datation et donc d'intégration dans les relevés statistiques, concernant la dimension chronologique. Après l'envoi des fiches techniques des œuvres en question par le musée de Pau, la consultation des références bibliographiques indiquées, ainsi que des différentes bases de données en ligne, le millésime d'une des œuvres de Nicolas-Antoine Taunay ne peut pas être plus satisfaisant que « 1er quart de siècle »[213]. De même, il n'est pas possible de savoir si l'une des œuvres de Jean-Charles Tardieu date de 1802 ou de 1807[214]. Enfin, la date de réalisation d'une des deux œuvres de Jean-Jude Ulysse-Besnard ne peut pas être départagée entre 1857 et 1858[215].

Plus approximatives encore sont les informations concernant les œuvres de Maximilien-Théodore Chrétin et de Nicolas Henry de Gray[216]. En effet, ces deux toiles ne sont pas référencées dans la base Joconde, ni dans les catalogues des Salons[217], ce qui ne laisse comme seule option que la déduction de la période de réalisation la plus précise possible, en fonction des données disponibles sur ces artistes. Pour le premier, la fiche technique du musée de Nérac indique uniquement que l'œuvre a été réalisée à la « fin du XIXe siècle ». Cependant, comme Maximilien-Théodore Chrétin décède vers 1872, il a vraisemblablement peint cette toile, dans le troisième quart du XIXe siècle, probablement peu de temps avant de mourir[218].

Quant à Nicolas Henry de Gray, l'information du dossier d'œuvre, consulté au château de Blois n'offre pas de renseignement d'ordre temporel plus précis que l'expression « XIXe siècle » pour dater la peinture[219]. Cependant, comme le peintre est né en 1822, qu'il ne figure aux Salons qu'à partir de 1842 et qu'il n'est actif que jusqu'en 1878, la toile a logiquement été réalisée entre 1842 et 1878 – d'où le choix personnel d'avoir utilisé, comme pour la peinture précédente, la fourchette « *ca* 3e quart XIXe siècle » pour le millésime de cette œuvre[220].

---

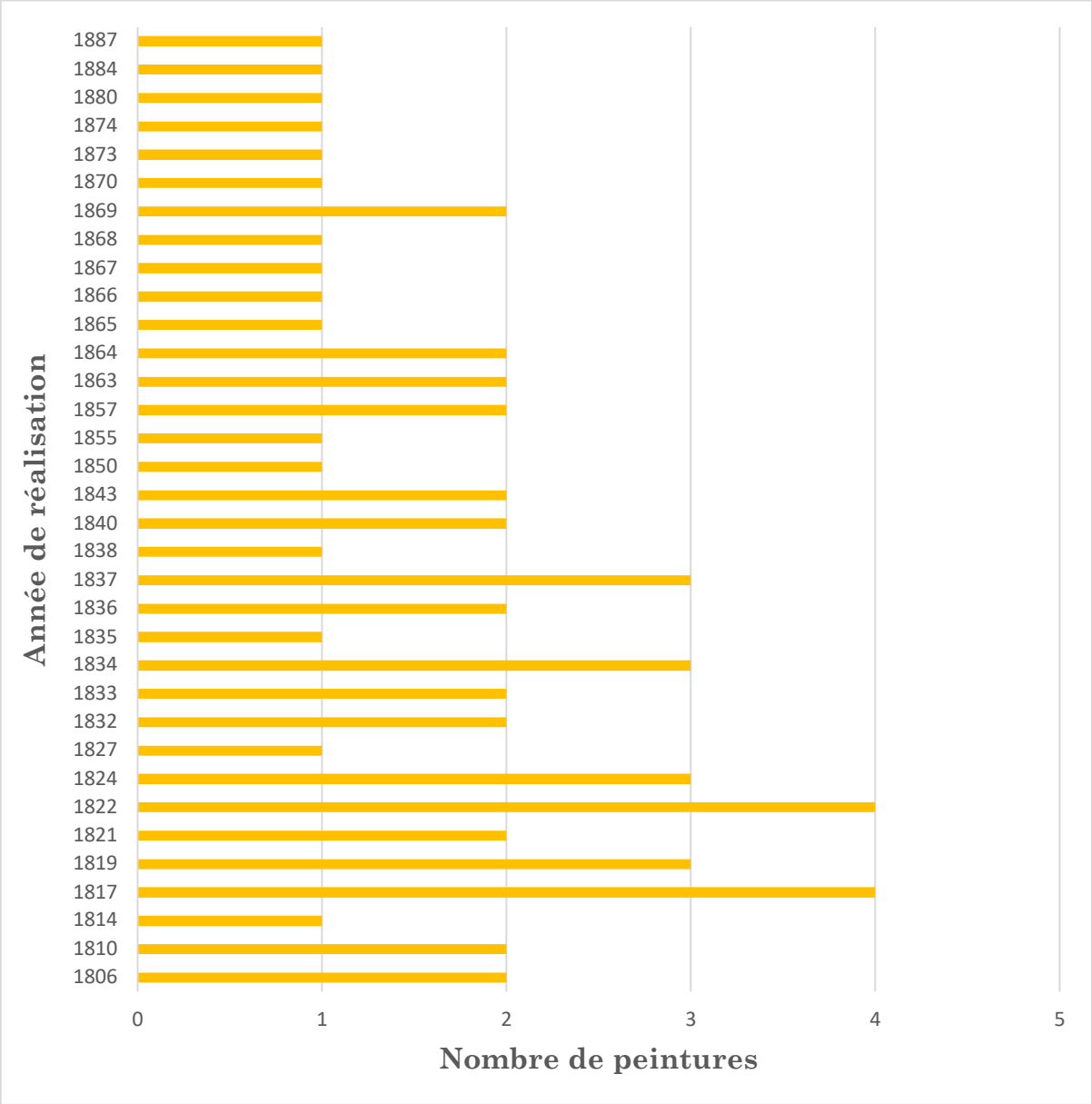
[213] Nicolas Antoine Taunay*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, *op. cit.*
[214] Jean-Charles Tardieu, *Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry*, *op. cit*.
[215] Jean-Jude Ulysse Besnard, *Scène historique / Sortie d'église*, *op. cit*.
[216] Maximilien-Théodore Chrétin, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, *op. cit*. et Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.
[217] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, 19 vol.
[218] Jules Andrieu, *Bibliographie générale de l'Agenais et des parties du Condomois et du Bazadais incorporées dans le département de Lot-et-Garonne*, Paris, A. Picard, 1886-1891, p. 170-172
[219] Dossier documentaire du Château de Blois.
[220] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*., t. V, p. 494.

Dès lors, les données approximatives au sujet de la datation de ces tableaux empêchent d'intégrer ces quatre toiles dans le graphique ci-après, dédié aux dates de réalisation des tableaux. Cependant, ces mêmes données permettent que les peintures apparaissent dans le graphique suivant, puisqu'il répertorie la date de production des tableaux par quart de siècle.

2.1.2) Grandes tendances chronologiques

Ainsi, il est intéressant de s'interroger sur la chronologie de la réalisation de ces tableaux, afin de déceler les périodes de réalisation les plus prolifiques, concernant les œuvres du corpus. Telle est l'intention du graphique suivant.

Figure I.15 : Nombre de peintures du corpus par dates de réalisation



Source : D'après les données issues de l'état des sources[221].

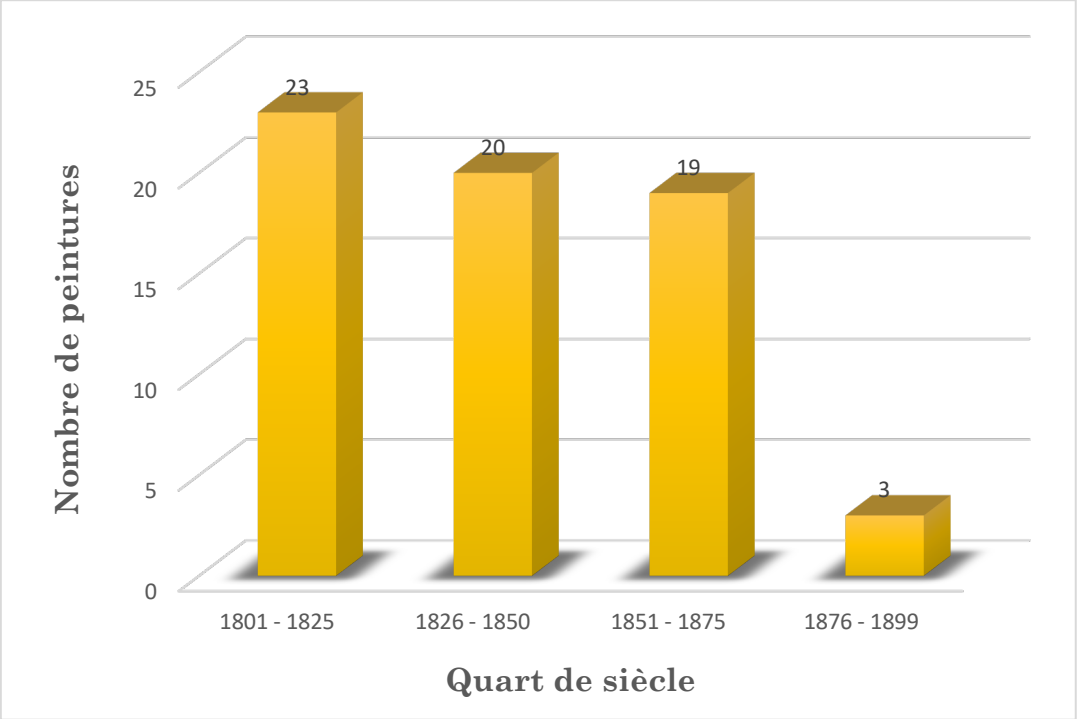
Si la moitié des millésimes représentés ne correspond qu'à la réalisation d'un seul tableau, treize années individualisées correspondent à la production de deux tableaux. En 1819, en 1824 et 1857, trois tableaux ont été conçus et même quatre, au cours des années 1817 et 1822, qui sont donc les millésimes les plus récurrents.

À partir des résultats de ce graphique, le suivant a été réalisé en classant ces données par quart de siècle, afin de dégager des tendances plus précises et significatives, d'autant que

[221] Voir l'État des sources.

ce graphique permet d'inclure les peintures dont la datation est approximative.

Figure I.16 : Nombre de peintures du corpus par quart de siècle



Source : D'après les données issues de l'état des sources[222].

Il est possible de noter que la production de tableaux traitant des guerres de Religion décroît tout au long du siècle pour n'arriver qu'à trois tableaux peints, après 1875. Autrement, les trois premiers quarts du XIX^e^ siècle sont sensiblement autant productifs. Le premier quart concentre la plus grande part des productions, avec 36 % de la part totale de l'échantillon, mais les quarts suivants représentent également environ un tiers de la production totale, 30 % chacun. C'est le dernier quart du siècle qui marque une véritable rupture, ainsi qu'un net ralentissement de la réalisation de tableaux sur ces sujets, en ne représentant que 4 % de l'échantillon total.

En outre, la première moitié du XIX^e^ siècle concentre la majorité des productions. En effet, plus de la moitié des tableaux, 66 % pour être exact, a été réalisée sous le régime impérial de Napoléon I^er^, mais surtout sous les monarchies restaurées, deux systèmes politiques qui ont abondamment recouru à la peinture pour mettre en avant et légitimer leur régime. L'attrait pour l'histoire nationale est très fort après la chute de l'Empire et la défaite

[222] Voir l'État des sources.

de 1815, dans un contexte de traumatisme et d'humiliation patriotique qui rend nécessaire le rappel d'actions ou d'acteurs héroïques de l'histoire française[223]. De même, les Bourbons restaurés ont besoin de louer les mérites du passé afin de persuader le peuple de leur légitimité et leur retour politique. En cela, le choix des sujets et des personnages représentés dans les tableaux, qui sera étudié dans la suite de cette partie, peut être éloquent, en fonction du régime politique dans lequel s'insèrent ces productions.

La continuité de l'intérêt pour la représentation des guerres de Religion, et *a fortiori* de la peinture d'histoire, dans le 3e quart du XIXe siècle n'est pas étonnante non plus, étant donné que l'on se situe sous le Second Empire de Napoléon III qui se place également en protecteur des arts, tout en tirant le bénéfice politique et idéologique de ces productions. En effet, durant cette période, de nombreuses peintures d'histoire ont été financées et encouragées par l'État, qui exerce une influence dans certaines productions et les guerres de Religion figurent parmi les trois thèmes principaux des peintures à sujet historique réalisées entre 1860 et 1870[224].

De la même manière, la faiblesse de la production lors du dernier quart du siècle – seules trois peintures ont été retrouvées –, n'est pas surprenante non plus puisque cette période correspond à la phase de déclin de la peinture de Salon, ainsi que des Salons eux-mêmes. En effet, sous le Second Empire, les Salons incarnèrent les querelles artistiques des différents mouvements romantique, réaliste et naturaliste, jusqu'à dégénérer en « bazars artistiques, tapageurs, en mondanités prétentieuses dépourvus de caractère ou de style définis »[225]. Leur réputation commença à être mise à mal à la suite de la déception de certains artistes, de critiques d'art ou encore du public lui-même. Une exposition de huit cents œuvres refusées fut organisée et provoqua l'approbation du public, si bien que les expositions libres devinrent des solutions au monopole du Salon officiel. C'est précisément ce système qui conduisit finalement à rendre le Salon obsolète[226]. Le lien intrinsèque des Salons avec l'État est définitivement rompu en 1880, lorsque l'institution se retire de leur organisation officielle. Désormais, ils furent administrés par un corps d'artistes élus, la Société des Artistes français, supervisée par des membres de l'Académie, de laquelle un groupe plus libéral se détacha pour former la société nationale des Beaux-Arts[227].

[223] Marie-Claude Chaudonneret, « Art et politique », in S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 27.
[224] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 286.
[225] L. Eitner, *La peinture du XIXe* siècle, *op. cit*., p. 490.
[226] *Ibid.*, p. 495.
[227] *Ibid.*, p. 505-510.

2.2) Sujets abordés dans les peintures

2.2.1) Typologie des sujets

Il est possible de poursuivre cette étude statistique en s'intéressant, désormais, aux thématiques, ainsi qu'aux personnages qui ont retenu l'attention des peintres, afin de reconnaître les éventuels sujets de prédilection en rapport avec les guerres de Religion, en se fondant sur le sujet principal abordé dans chacune des œuvres.

Figure I.17 : Nombre de tableaux du corpus par sujet

Sujet	Total
Charles IX et Catherine de Médicis	1
La famille royale sortant d'une église	1
Mignon	1
Henri III et mignons	1
Mort de François II	1
Mort de Charles IX	1
Mort du duc d'Anjou	1
Mort d'Henri III	2
Abjuration d'Henri IV	2
Entrée d'Henri IV à Paris	1
Henri IV enfant	2
Henri IV et sa famille à Pau	2
Henri IV jouant avec ses enfants	2
Henri IV et Gabrielle d'Estrées	1
Gabrielle d'Estrées	1
Henri IV faisant la cour	1
Henri IV chez un meunier	1
Henri IV et un forgeron	1
Henri IV bâtit le Louvre	1
Bataille de Coutras	1
Bataille d'Ivry	5
Bataille de Fontaine-Française	1
Siège de Paris en 1589	1
Siège de Paris en 1590	2
Siège d'Aix	1
Saint-Barthélemy	7
Assassinat de François de Guise	2
Assassinat d'Henri de Guise	8
Assassinat du cardinal de Guise	1
Colloque de Poissy	1
Entrevue de Toury	1

Entrevue d'Henri IV et Catherine de Médicis	1
Entrevue de François de Guise et Charles IX	1
Entrevue du clan huguenot	1
Entrevue du clan guisard	1
Assemblée des États généraux	1
Assemblée des notables	2
Henri III à Venise	1
Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne	1
Signature du traité de Vervins	1
Total général	**65**

Source : D'après les données issues de l'état des sources[228].

À partir de cette typologie des sujets précis à l'honneur dans les peintures, il a été possible d'établir une répartition par thèmes plus généraux dans le tableau *infra*.

Figure I.18 : Nombre de tableaux du corpus par thème

Thèmes principaux	Total	Pourcentage
Entrée d'Henri IV à Paris	1	1,5
Henri IV bâtit le Louvre	1	1,5
Abjuration d'Henri IV	2	3
Diplomatie internationale	3	4,5
Clan des Valois	4	6
Siège	4	6
Mort des Valois	5	7,5
Saint-Barthélemy	7	11
Bataille	7	11
Diplomatie intérieure	9	14
Mort des Guise	11	17
Henri IV dans un cadre intime ou populaire	11	17
Total général	**65**	**100**

Source : D'après les données issues de l'état des sources[229].

[228] Voir l'État des sources.
[229] *Ibid*.

Dès lors, certaines thématiques ressortent plus nettement, à partir de ce tableau. Deux thèmes assez opposés se partagent la première place, avec près d'un cinquième de l'échantillon chacun, à savoir la représentation d'Henri IV dans son intimité ou dans un cadre champêtre, ainsi que la mort des Guise, c'est-à-dire du duc François, puis de ses fils Henri et Louis. Ensuite, parmi les sujets préférés de ces peintres d'histoire, on distingue d'autres événements associés à la violence du contexte guerrier, avec près d'un cinquième du corpus dédié à des représentations militaires, des scènes de bataille ou de siège.

Un autre dixième est uniquement consacré au massacre de la Saint-Barthélemy. Ce n'est pas étonnant de déceler onze tableaux dédiés à cet événement tragique, étant donné qu'il constitue vraisemblablement l'événement le plus marquant du conflit, qui est resté dans la mémoire collective jusqu'à aujourd'hui. Enfin, près d'un autre cinquième de l'échantillon se penche sur des scènes diplomatiques, en mettant, par ailleurs, trois fois plus à l'honneur des scènes de diplomatie intérieure, telles que des assemblées représentatives ou des réunions de chefs de partis.

On remarque qu'une part considérable des tableaux est consacrée à des scènes tragiques : un tiers de l'échantillon aborde la mort de souverains, de Grands du royaume ou le bain de sang humain qu'est la Saint-Barthélemy, considérée comme un « coup de majesté », au même titre que l'exécution des Guise, en 1588[230] . En outre, plus de la moitié de ces scènes macabres se rapporte, plus précisément, à des assassinats, ceux des ducs de Guise, François et son fils Henri, celui du cardinal de Lorraine et celui d'Henri III. Si l'on ajoute les scènes militaires à ces scènes de mort, on dépasse la moitié des tableaux du corpus, dédiés à des événements associés à une forme de violence, ce qui n'est pas surprenant lorsque ces épisodes s'insèrent dans le cadre d'un conflit guerrier.

2.2.2) Principaux personnages mis en exergue

Au-delà des thèmes généraux, l'étude des différents personnages représentés permet également de mettre en évidence les acteurs qui attirent l'attention des peintres. Henri IV est incontestablement le personnage le plus présent dans le corpus, apparaissant dans trente-trois peintures, soit plus de la moitié du corpus. Loin derrière arrive en deuxième position Henri III, présent dans quatorze toiles, soit un cinquième de l'échantillon. Les trois autres personnages récurrents sont Catherine de Médicis, Henri de Guise et Charles IX, que l'on retrouve respectivement dans dix, huit et sept œuvres.

[230] Yves-Marie Bercé, « Les coups de majesté », in *Id*. et E. Fasano Guarini (dir.), *Complots et Conjurations dans l'Europe moderne*, Rome, École française de Rome, 1996, p. 491-505.

Cependant, au-delà de la surreprésentation statistique d'Henri IV, on peut également remarquer que les différents acteurs cités ne sont pas représentés selon le même prisme. En effet, Henri IV ne possède pas qu'un avantage numérique puisque l'ensemble des peintures qui le concernent sont en sa faveur, peu importe les sujets, à une exception près[231]. Sa légende se traduit par des peintures qui le présentent dans un cadre intime ou populaire le rendant attachant, comme un roi bâtisseur et pacificateur, capable d'abjurer le protestantisme pour le bien du royaume ou de négocier avec des assemblées du royaume comme des puissances extérieures. Il apparaît dans dix représentations militaires sur douze et même ces événements associés à de la violence sont l'occasion de le peindre à son avantage, de façon glorieuse.

A contrario, en plus d'être nettement moins présents dans les tableaux, les Valois sont traités de façon plus péjorative, par les peintres. Henri III et Catherine de Médicis sont les deux autres personnages les plus représentés, probablement en raison de leur longévité politique, mais ils sont surtout associés à des événements notables du conflit et à leur légende noire.

En effet, un tiers des représentations où apparaît Henri III concerne l'assassinat du duc de Guise, en 1588, que le roi a lui-même orchestré. Les autres tableaux traitent soit de la mort de ce dernier, soit de la relation qu'il entretient avec ses mignons ou encore du siège de Paris, en 1589, qu'il dirige. Contrairement à Henri IV, on ne retrouve pas de peinture laudative d'Henri III ou des toiles qui le représentent dans un cadre intime en sa faveur. Ce propos peut être étendu aux Valois, en général, dont l'intimité intéresse trois fois moins les artistes que celle d'Henri IV, et même quand ils s'y attardent, ces derniers représentent Henri III entouré de ses mignons ou Charles IX et sa mère, dans un cadre austère.

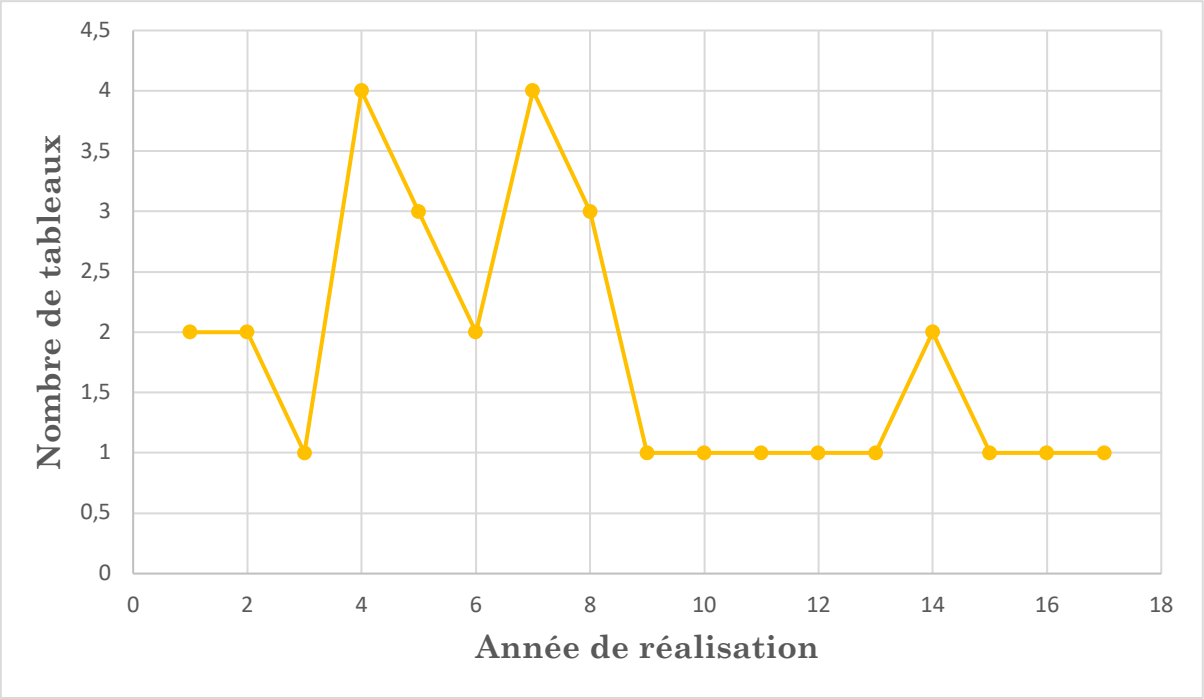
Catherine de Médicis n'échappe pas non plus à sa réputation de femme sévère, voire mal intentionnée. Lorsqu'elle n'apparaît pas dans un cadre macabre, au chevet d'un de ses fils mourants, la femme stratège est présente comme instigatrice de la Saint-Barthélemy ou au cœur de négociations politiques. Charles IX ne bénéficie pas non plus d'un traitement mélioratif car, dans les sept peintures où il apparaît, on le voit tantôt en roi jeune et faible, dominé par sa mère et les Grands du royaume, tantôt meneur de la Saint-Barthélemy. Même lorsqu'ils ne sont pas représentés directement, les Valois sont implicitement associés à des événements tragiques et réputés tels que la Saint-Barthélemy ou les événements de Blois de 1588.

[231] Voir l'analyse *infra* du tableau de Maximilien-Théodore Chrétin, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, *op. cit*.

2.2.3) Corrélations entre sujet et date de réalisation

Certaines thématiques ou la façon de représenter un personnage peuvent aussi avoir un ancrage temporel intéressant à commenter, ce qui est l'objet du graphique suivant, à propos d'Henri IV, qui en constitue l'exemple le plus éclairant puisqu'il apparaît dans la moitié des œuvres du corpus. Trois œuvres ne sont pas intégrées dans le graphique car elles appartiennent aux cinq toiles dont la date de réalisation est approximative[232].

Figure I.19 : Peintures du corpus représentant Henri IV selon leur date de réalisation



Source : D'après les données issues de l'état des sources[233].

[232] Maximilien-Théodore Chrétin, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, *op. cit.* ; Jean-Charles Tardieu, *Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry*, *op. cit.* et Nicolas Antoine Taunay, *Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, 1er quart XIXe siècle, huile sur toile, 190 x 180 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 81.19.1.
[233] Voir l'État des sources.

On remarque que 70 % des tableaux, c'est-à-dire vingt-trois**,** dans lesquels figure Henri IV, même s'il n'est pas le centre du sujet du tableau, ont été conçus dans le premier quart du XIX^{e} siècle, en incluant les peintures de Jean-Charles Tardieu et Nicolas Antoine Taunay, assurément peintes pendant ce quart de siècle[234]. Plus précisément encore, 56 % ont été effectuées à partir de 1814, c'est-à-dire après le retour de la monarchie des Bourbons, les descendants directs d'Henri IV. Ce n'est pas anodin que les rois restaurés aient à cœur de représenter leur ancêtre et le fondateur de la dynastie, qui plus est de façon apologétique, alors qu'ils reviennent au pouvoir, après plus de vingt ans d'absence. Par ailleurs, en louant les mérites de ce lointain roi Bourbon, c'est la dynastie elle-même, ainsi que ses dirigeants contemporains que ces peintures contribuent à exalter, conformément à la recherche de légitimation de leur pouvoir et de leur dynastie.

En outre, il est possible que certaines thématiques relatives à Henri IV aient un ancrage temporel digne d'être noté, tel que le figure le tableau suivant.

[234] Jean-Charles Tardieu, *Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry*, *op. cit.* et Nicolas Antoine Taunay*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, *op. cit*.

Figure I.20 : Peintures du corpus représentant Henri IV selon leur date de réalisation et leur sujet

	Henri IV dans l'intimité ou un cadre populaire	Bataille	Siège	Diplomatie intérieure	Diplomatie internationale	Entrée d'Henri IV à Paris	Abjuration d'Henri IV	Henri IV bâtit le Louvre	Mort des Valois
1802-1807		1							
1er quart XIXe	1								
1806	2								
1810	1						1		
1814	1								
1817	3					1			
1819				1	1			1	
1821		2							
1822	1	1		1					1
1824	1		2						
1833							1		
1837					1				
1838		1							
1840				1					
1843		1							
1863									2
1867				1					
1869			1						
ca 3e quart XIXe siècle		1							
Total	**10**	**8**	**3**	**3**	**2**	**1**	**2**	**1**	**3**

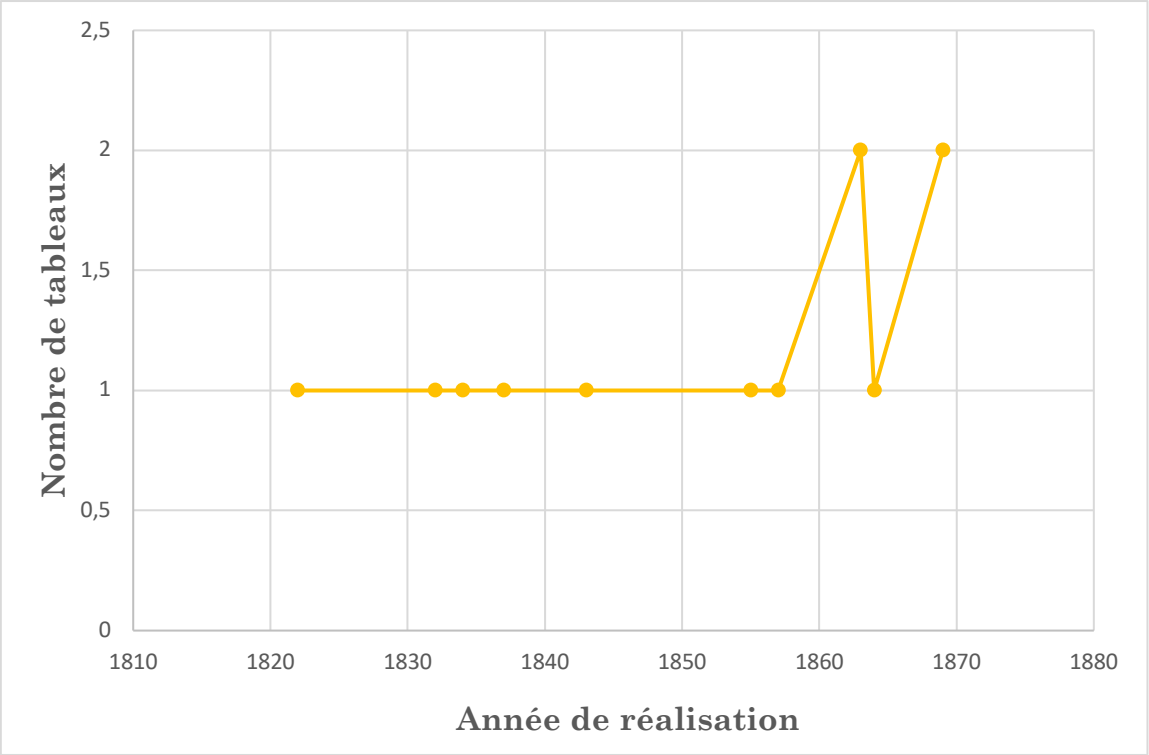
Source : D'après les données issues de l'état des sources[235].

[235] Voir l'État des sources.

On constate une dispersion chronologique des différents sujets, au sein de la période considérée. Toutefois, on peut noter que les toiles ayant trait à l'intimité ou la sympathie du roi ont toutes été produites pendant le premier quart du siècle, c'est-à-dire au cours de la période où fleurit la peinture troubadour, chérissant ce type de thème. Certains sujets sont abordés la même année, par différents peintres. Par exemple, deux tableaux représentant le siège de Paris, en 1590, sont réalisés en 1824. De même, la mort du duc d'Anjou ou d'Henri III sont toutes deux exposées, en 1863.

Une même étude chronologique a été réalisée à propos des œuvres présentant Henri III. Le tableau suivant apporte des résultats qui convergent avec l'analyse concernant les tableaux relatifs à Henri IV. On notera qu'il manque aux douze œuvres recensées dans ce graphique les deux autres toiles, non datées avec précision[236].

Figure I.21 : Peintures du corpus représentant Henri III selon leur date de réalisation



Source : D'après les données issues de l'état des sources[237].

[236] Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.* et Jean-Jude Ulysse Besnard, *Scène historique / Sortie d'église*, *op. cit.*
[237] Voir l'État des sources.

Contrairement aux œuvres traitant d'Henri IV, celles qui se concentrent sur Henri III n'ont pas été massivement produites, dans le premier quart du XIX^{e} siècle. Au contraire, une seule œuvre date de cette période, alors que deux-tiers de l'échantillon, c'est-à-dire huit peintures, ont été réalisés, dans le troisième quart du siècle, en incluant les deux œuvres qui posent des problèmes de datation.

Ce résultat confirme l'hypothèse que les monarchies restaurées ne cherchaient pas tant à insister sur Henri III ou les Valois dans les commandes de peintures, même en les discréditant au profit d'Henri IV, mais essentiellement à le glorifier. Par conséquent, Henri III intéresse davantage les peintres, sous le Second Empire, peut-être car ses actions discutables permettent de montrer au public une « monarchie impitoyable », que l'on présente comme un repoussoir, face au régime impérial[238]. Alors que les peintres des années 1830-1840 se consacraient essentiellement aux « intrigues, jeux de pouvoir et autres manipulations politiques », dans années 1860 et 1870, les artistes s'intéressent davantage aux « enjeux dynastiques qui se jouent entre les Valois et les Bourbons »[239]. De même, sous le Second Empire, les tensions entre catholiques et protestants se sont apaisées, ce qui n'empêche pas ces peintures de mettre en lumière les actes répréhensibles des Valois contribuant à « entretenir une certaine pitié à l'égard des protestants, qui semble pouvoir légitimer le développement de leur religion en France »[240].

De la même façon que pour Henri IV, le tableau *infra* recherche d'éventuels liens entre les thématiques traitant d'Henri III et leur date de réalisation. Cependant, ces résultats sont moins pertinents, probablement en raison de l'échantillon plus restreint que celui relatif à Henri IV. En effet, la majorité des thèmes n'est abordée que dans un seul tableau, à l'exception de la mort d'Henri III, représentée deux fois, ou l'assassinat du duc de Guise, figuré à six reprises et à des dates disparates.

[238] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 311.
[239] *Ibid*., p. 305-306.
[240] *Ibid*., p. 311.

Figure I.22 : Peintures du corpus représentant Henri III selon leur date de réalisation et leur sujet

	Henri III à Venise	Mort du duc d'Anjou	Assemblée des États généraux	Assassinat d'Henri de Guise	Siège de Paris en 1589	Mort d'Henri III	Henri III et mignons	La famille royale sortant d'une église
1822						1		
1832				1				
1834				1				
1837			1					
1843	1							
1855				1				
1857							1	
1857-1858								1
1863		1				1		
1864				1				
1869				1	1			
ca 3e quart XIXe siècle				1				
Total	**1**	**1**	**1**	**6**	**1**	**2**	**1**	**1**

Source : D'après les données issues de l'état des sources[241].

[241] Voir l'État des sources.

2.3) Des peintres différemment passionnés

2.3.1) Un intérêt a priori *homogène*

Les soixante-cinq œuvres qui composent ce corpus documentaire ont été réalisées par quarante-cinq peintres différents. Par conséquent, elles ne sont pas l'apanage d'une poignée d'artistes, comme le prouve le tableau suivant.

Figure I.23 : Nombre de peintures du corpus par auteur

Nombre de tableaux par peintre	Nombre de peintres identifiés	Nom des peintres
4	2	Comte, Scheffer
3	3	Fragonard, Rouget, Taunay
2	8	Alaux, Durupt, Ingres, Johannot, Millin du Perreux, Robert-Fleury, Tardieu, Ulysse-Besnard
1	32	Abel, Adam, Ancelot, Beaume, Blairsy, Chrétin, Coroënne, Debat-Ponsan, Decaisne, Delaroche, Devéria, Dupuis, Garnier, Gérard, Gibert, Gosse, Granet, Henry de Gray, Labouchère, Mallet, Marie, Médine, Mélingue, Menjaud, Merle, Monvoisin, Raffort, Révoil, Richard, Saint-Évre, Steuben, Vafflard

Source : D'après les données issues de l'état des sources[242].

Cette liste permet de constater que près des deux-tiers des peintres étudiés – trente-deux précisément – n'ont peint qu'un tableau en rapport avec les guerres de Religion. L'intérêt pour ce conflit ne serait alors que relatif, voire anecdotique, pour ces artistes. Parmi les treize autres peintres de l'échantillon, huit d'entre eux ont peint deux toiles traitant des guerres de Religion. Néanmoins, les cinq derniers artistes recensés sont plus prolifiques car Alexandre-Évariste Fragonard, Georges Rouget et Nicolas-Antoine Taunay ont chacun réalisé trois tableaux traitant du conflit. On peut même recenser quatre toiles de Pierre-Charles Comte et d'Arnold Scheffer, de telle sorte que ces derniers artistes semblent, *a priori*, les plus passionnés par les guerres de Religion.

[242] Voir l'État des sources.

2.3.2) Un reflet biaisé : l'effet de sources

Cependant, ces données ne permettent pas d'apprécier entièrement le réel engouement de ces quarante-cinq artistes à l'égard des guerres de Religion. Ces soixante-cinq œuvres ne correspondent qu'aux tableaux qui ont pu être localisés dans les musées dans lesquels elles sont exposées actuellement et qu'il est possible de visualiser. Celui de Marguerite-Virginie Ancelot est la seule exception et doit relever d'une collection privée[243], étant donné que l'on ne retrouve les traces de cette peinture que sur des sites marchands stipulant qu'il a été vendu aux enchères[244].

Dès lors, les chiffres du premier relevé doivent donc être mis en perspective avec l'ensemble des productions de ces artistes, appréhendé à travers les catalogues des Salons, ainsi que par les dictionnaires biographiques consacrés aux artistes. En effet, après la consultation de ces documents, il est possible de relever deux fois plus de peintures produites par ces mêmes artistes, traitant des guerres de Religion ou, plus généralement, de l'univers des Valois, comme le révèle le tableau suivant.

Figure I.24 : Nombre total de peintures traitant des guerres de Religion par auteur

Nombre de tableaux par peintre	Nombre de peintres identifiés	Nom des peintres
11	1	Comte
8	3	Millin du Perreux, Révoil, Scheffer
6	1	Taunay
5	4	Ingres, Robert-Fleury, Rouget, Vafflard
4	3	Devéria, Fragonard, Johannot
3	7	Coroënne, Decaisne, Mélingue, Richard, Saint-Évre, Tardieu, Ulysse-Besnard
2	5	Alaux, Durupt, Delaroche, Labouchère, Menjaud
1	21	Abel, Adam, Ancelot, Beaume, Blairsy, Chrétin, Debat-Ponsan, Dupuis, Garnier, Gérard, Gibert, Gosse, Granet, Henry de Gray, Mallet, Marie, Médine, Merle, Monvoisin, Raffort, Steuben

Source : D'après les données issues des dictionnaires consacrés aux artistes ainsi que les catalogues des Salons[245].

[243] Marguerite-Virginie Ancelot, *Henri IV et Catherine de Médicis*, *op. cit*.
[244] http://www.artnet.com/artists/marguerite-virginie-ancelot/henri-iv-et-catherine-de-m%C3%A9dicis-OcOY0S2EmUO0mqVQSU19ew2 (consulté le 20 janvier 2020).
[245] Émile Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, New-York-Londres, Garland, 1979, 5 vol. ; *Id.*,

En effet, cent vingt-cinq tableaux ayant trait aux guerres de Religion ont été produits par les quarante-cinq différents artistes du corpus. Cette recension exhaustive permet de constater que la moitié de ces derniers n'a produit qu'un seul tableau ayant trait au conflit – 21 exactement, par rapport aux trente-deux du premier relevé. Toutefois, parmi les 23 autres peintres, de plus grands écarts sont désormais visibles, en comparaison avec le relevé des tableaux retrouvés et précisément localisés à ce jour.

Cinq artistes ont consacré deux toiles à ce conflit : on retrouve Jean Alaux et Charles Durupt, dont les deux peintures ont été comptabilisées dans cette recherche. Toutefois, une peinture supplémentaire est attribuée à Paul Delaroche[246], Pierre-Antoine Labouchère[247] ainsi qu'à Alexandre Menjaud[248].

Sept autres artistes, et non trois, ont produit trois tableaux au sujet des guerres de Religion. Dès lors, une toile a été ajoutée aux deux œuvres déjà recensées de Jean-Charles Tardieu[249] et Jean-Jude Ulysse-Besnard[250]. Deux autres toiles ont été attribuées à Henri Coroënne[251], Henri Decaisne[252], Étienne-Lucien Mélingue[253], Fleury Richard[254] et Gillot Saint-Évre[255].

Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours, Paris, Renouard, 1882-1885, 3 vol. ; Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1939, 3 vol. ; *Id*., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1976, 10 vol. et P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons. 1801-1901*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999-2010, 19 vol.

[246] *Le jeune Caumont de la Force, sauvé par un marqueur du jeu de paume de Verdelet*, Salon de 1824 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II).

[247] *Un huguenot*, Salon de 1859 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VII).

[248] Le tableau présent dans le corpus *Henri IV chez le meunier Michaud* est exposé au Salon de 1808 mais un autre est également référencé, avec le même titre, au Salon de 1814 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I).

[249] *Conversion du duc de Joyeuse*, Salon de 1819 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I).

[250] *La mort de François II le 5 décembre 1560*, Salon de 1859 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VII).

[251] *Le duc de Guise au château de Blois, le 23 décembre 1588*, Salon de 1863 (mentionné dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, *op. cit.*, t. I, p. 292) et *Le duc François de Guise avant son assassinat à Blois*, s. d., vraisemblablement localisé à Lisbonne (mentionné dans E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op. cit.*, t. III, p. 178).

[252] *Le chancelier de l'Hospital pendant la Saint-Barthélemy*, Salon de 1850 et *Marguerite de Valois, femme d'Henri IV, sauve la vie à un protestant ; scène de la Saint-Barthélemy*, Salon de 1827 (mentionnés dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II et V).

[253] *Henri II au château de Blois*, s. d., vraisemblablement localisé à Caen (mentionné dans E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1939, *op.cit*., t. III, p. 244) et *Le 13 mai 1588*, Salon de 1875 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. X).

[254] *Henri IV exposé dans les souterrains de l'église Saint-Denis*, Salon de 1806 et *Henri IV, jetant des confitures à Bellegarde, qu'il croit caché sous le lit de Gabrielle d'Estrées*, Salon de 1846 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. IV, p. 372).

[255] *Charles IX et Marie Touchet* (Salon de 1827) ; *Éducation de Marie-Stuart à la cour de Henri II*, Salon de 1839 et *Marie Stuart*, Salon de 1824 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. IV, p. 451).

Trois artistes ont produit quatre tableaux : une œuvre peut être ajoutée à Alexandre-Évariste Fragonard[256], deux à Alfred Johannot[257], mais trois autres sont attribuées à Eugène Devéria[258].

Alors que dans l'état des sources du corpus, le nombre de toiles par artiste n'était pas supérieur à quatre, ce second relevé permet d'apprécier des quotas plus importants, allant de cinq à onze tableaux par artiste, concernant dix d'entre eux. De fait, ils sont quatre à avoir conçu cinq toiles à propos des guerres de Religion, c'est-à-dire Jean-Auguste-Dominique Ingres[259], Joseph Robert-Fleury[260], Georges Rouget[261] et Pierre Vafflard[262]. Les trois premiers figuraient déjà dans le premier relevé, parmi les plus inspirés par le sujet, notamment Georges Rouget, avec trois œuvres retrouvées sur un total de cinq. À l'inverse, une seule peinture a été relevée, concernant Pierre Vafflard.

Nicolas-Antoine Taunay a produit six peintures sur le sujet, deux fois plus que dans le premier relevé[263]. Le nombre de peintures d'Arnold Scheffer a également doublé, en passant de quatre à huit[264]. Alexandre Millin du Perreux est associé à quatre fois plus de

---

[256] *Henri IV et Gabrielle*, Salon de 1819 (mentionné dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. II, p. 580).

[257] *Henri II, roi de France, et Catherine de Médicis et leurs enfants*, Salon de 1835 et *Marie Stuart quitte l'Écosse*, Salon de 1836 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général artistes*, 1979, *op. cit.*, t. II, p. 831).

[258] *Une scène de famine pendant le règne de Henri IV*, Salon de 1824 (mentionné dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. V, p. 201) ; *La Naissance de Henri IV*, Salon de 1827 (mentionné dans E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op. cit.*, t. III, p. 548) et *Les quatre Henri dans la maison de Crillon, à Avignon*, Salon de 1857 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI).

[259] Les deux œuvres du corpus, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV* et *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence* sont toutes deux exposées, une nouvelle fois, au Salon de 1855. La même année, l'auteur présente *L'épée d'Henri IV* (mentionnés dans E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op. cit.*, t. V, p. 717-720).

[260] *Henri IV rapporté au Louvre*, Salon de 1836 ; *L'institution des juges consultaires en 1563 par le chancelier de l'Hospital*, ensemble de peintures réalisées au Tribunal de Commerce de Paris, en 1869 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. IV, p. 397) et *Le philosophe huguenot Remus (Pierre de la Ramée) attendant la mort le jour de la Saint-Barthélemy*, s. d. (mentionné dans E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op. cit.*, t. IX, p. 9-10).

[261] *Henri IV et Crillon*, s. d. et *Henri IV et ses enfants*, Salon de 1850 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. IV, p. 425).

[262] *Henri IV à Notre-Dame, entouré de Sully, de Crillon, de Brissac, etc. rendant grâces à Dieu de leur entrée à Paris*, Salon de 1819 ; *Henri IV et Fleurette*, Salon de 1819 ; *Henri IV et l'abbesse de Montmartre*, Salon de 1824 et *Marie Stuart se communiant*, Salon de 1824 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. IV, p. 606).

[263] Le tableau présent dans le corpus *Rencontre d'Henri IV et de Sully après la bataille d'Ivry* est également exposé au Salon de 1789 et le tableau *Henri IV et le paysan* est peint à deux reprises, aux Salons de 1804 et 1824 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. IV, p. 546-547).

[264] *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris*, Salon de 1869 ; *Henri III reçoit à Chartres l'ambassade des ligueurs*, Salon de 1863 ; *Une fête sous Henri II*, Salon de 1865 (mentionnés dans dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. IV, p. 475-476) et *Démonstration des ligueurs devant la chapelle des Guise* (mentionné dans E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op. cit.*, t. IX, p. 353).

peintures, en ayant aussi huit œuvres à son actif[265], autant que Pierre Révoil, dont la comparaison est la plus impressionnante, étant donné qu'une seule œuvre n'est comptabilisée, en ce qui le concerne, dans la première recension[266].

Enfin, le record est toujours détenu par Pierre-Charles Comte, qui a produit onze peintures à propos des guerres de Religion, presque trois fois plus que le premier score répertorié[267].

2.3.3) Motifs de la spécialisation des artistes

Dès lors, ces deux relevés permettent de mettre en avant l'intérêt variable des différents artistes à l'égard des guerres de Religion. Si, pour la moitié des peintres, cette thématique n'est qu'un sujet historique parmi d'autres qu'ils abordent dans leurs peintures d'histoire, l'autre moitié de l'échantillon y accorde une plus grande attention, produisant deux à onze toiles à propos du conflit.

En effet, les artistes qui représentent le plus les guerres de Religion apparaissent comme des spécialistes du conflit, intéressés par sa diversité, comme Pierre-Charles Comte, Pierre Révoil ou Joseph Robert-Fleury qui y consacrent, respectivement, onze, huit et cinq toiles. Celles-ci embrassent des sujets variés et célèbres, du colloque de Poissy à la Saint-Barthélemy, des événements de Blois aux portraits archétypaux des principaux protagonistes du conflit.

Cependant, la plupart semblent se spécialiser dans un épisode particulier ou sur un personnage précis. Par exemple, nombre d'entre eux se penchent sur l'histoire d'Henri IV

---

[265] *Henri IV et Sully*, Salon de 1819 ; *Le château de Pau où naquit Henri IV*, Salon de 1806 ; *Le château et les jardins de Nérac, ancien séjour de la Cour de Navarre*, Salon de 1814 ; *Vue de la maison de la nourrice de Henri IV, située au village de Billières à l'extrêmité du parc de Pau, où ce prince passa les premières années de son enfance*, Salon de 1817 ; *Vue du moulin de Barbaste, à une lieue de Nérac, sur la route des Landes. Henri IV et son Meûnier*, Salon de 1817 (mentionnés dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) et on mentionne également de lui *Henri IV après la bataille de Coutras*, s.d. (mentionné dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. II, p. 485).

[266] *Diane de Poitiers et Henri II*, Salon de 1827 ; *François I^er^ faisant chevalier son petit-fils François II*, Salon de 1824 ; *Jeanne d'Albret grosse de Henri IV*, Salon de 1819 (intitulé *La mère de Henri IV* in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Le duc d'Albret enseignant à son petit-fils Henri IV à tirer de l'arbalète*, exposition posthume au Salon de 1843 ; *Marie Stuart séparée de ses fidèles serviteurs*, Salon de 1822 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. IV, p. 367) ; *Henri IV et l'ambassadeur*, s. d. et *La Naissance d'Henri IV*, s. d. (mentionnés dans E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op. cit.*, t. VIII, p. 710).

[267] *Coligny blessé par Maurevert*, Salon de 1853 ; *Conseil tenu avant la Saint-Barthélemy*, Salon de 1853 ; *Jeanne d'Albret, accompagnée de son fils Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, vient d'acheter chez René, parfumeur de Catherine de Médicis, les gants qui l'ont empoisonnée*, Salon de 1852 (mentionnés dans E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op. cit.*, t. III, p. 131) ; *Arrestation du duc de Guise et de d'Espignac, archevêque de Lyon, après l'assassinat du duc de Guise*, Salon de 1855 ; *Henri III pendant l'assassinat du duc de Guise*, Salon de 1867 ; *Henri III visitant sa ménagerie de singes et de perroquets*, Salon de 1857 (mentionnés dans É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit.*, t. I, p. 282-283) et *Catherine de Médicis faisant de la magie dans sa chambre au château de Chaumont*, Salon de 1857 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI).

dans son intimité, comme Jean-Auguste-Dominique Ingres, Millin du Perreux, Georges Rouget ou Nicolas-Antoine Taunay. Ce dernier le représente presque systématiquement avec Sully, par ailleurs. À l'inverse, les peintures de Pierre-Charles Comte et Arnold Scheffer sont davantage portées sur les Valois. Ces deux artistes semblent même éprouver une prédilection pour la figure d'Henri III. La relation de cette dynastie avec les Guise les captive particulièrement, y compris des peintres moins prolifiques comme Henri Coroënne, qui est réputé pour ses représentations au sujet des Valois[268].

Les rapports maître à élève peuvent être une clé d'explication du choix des guerres de Religion comme sujet de leurs peintures, par mimétisme vis-à-vis des enseignements que les étudiants ont reçus. Ces liens entre peintres peuvent également justifier la similarité des thèmes choisis par eux, étant donné que les élèves s'imprègnent, d'une manière logique, des réalisations de leurs maîtres. À titre d'exemple, le choix d'Albert de Médine de traiter des événements de Blois, en 1588, intervient deux ans après que son maître, Pierre-Charles Comte, ait opté pour le même thème. L'élève se différencie de son mentor en représentant l'assassinat du cardinal de Guise après que son professeur a représenté le meurtre du duc de Guise, le frère du cardinal[269]. Par conséquent, ces relations de proximité sont propices à la perpétuation d'une unité stylistique, mais aussi d'une homogénéité des sujets traités par ces artistes.

Cette appétence pour les guerres de Religion peut également se justifier pour des raisons temporelles. Il est possible que les guerres de Religion aient particulièrement intéressé ces peintres d'histoire, pendant une durée déterminée, où ils se sont montrés féconds. Le cas d'Alfred Johannot est le plus éclairant car il a réalisé ses quatre toiles sur le sujet en moins de trois ans. Millin du Perreux a réalisé ses huit compositions en treize ans et Pierre-Charles Comte a mis seize ans pour réaliser ses onze œuvres.

Concernant ce dernier, le lien entre sa confession protestante et le choix de mettre en scène le temps des guerres de Religion a été avancé pour justifier cette préférence pour ce conflit[270]. En effet, les deux parents du peintre étaient des enfants de protestants[271]. La même raison confessionnelle peut être avancée concernant Pierre-Antoine Labouchère, dont la

[268] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op. cit*., t. I, p. 292.
[269] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, 1855, huile sur toile, 130 x 195 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.29.1.1 et Albert Médine (de), *Assassinat du cardinal de Guise*, 1857, huile sur toile, 92 x 59 cm, Blois, Musée du Château, inv. 861.15.3.
[270] Patrick Cabanel, « Pierre-Charles Comte », in *Id*. et A. Encrevé (dir.), *Dictionnaire biographique des protestants français de 1787 à nos jours*, Les Éditions de Paris Max Chaleil, Paris, 2015, t. I, p. 716.
[271] Émilie Charlin, *Monographie de Pierre-Charles Comte, 1823-1895)*, sous la direction de Gilles Chomer, Université Lumière-Lyon II, 1997-1998, p. 13.

monographie porte un titre éloquent[272]. Il est le seul peintre à être assurément qualifié de « peintre protestant » par Françoise Boniol, quoiqu'elle n'associe pas son art à une forme de peinture militante[273]. On remarquera que l'œuvre présente dans le corpus est exposée dans un temple protestant[274]. Le commentaire qui accompagne le tableau, à Saint-Germain, explique qu'il fut mis en dépôt dans la ville de cette paroisse précise car c'est le lieu de naissance Jeanne d'Albret, grande figure du protestantisme, présente dans la toile[275]. En outre, le commentaire fait également le lien avec le fait que « l'Église réformée de France [est], née, elle aussi, au château de Saint Germain en 1562 ». Cette mention fait, sans doute, référence aux conférences interconfessionnelles, effectivement tenues à Saint-Germain, du 27 janvier au 11 février 1562. Ce nouveau colloque, pensé sur le modèle de celui tenu à Poissy, l'année précédente, est toujours à la recherche d'une réconciliation entre les représentants des différentes confessions, à la suite de la proclamation de l'édit de Saint-Germain, le 17 janvier, qui accorde aux protestants une liberté de conscience et de culte, sous conditions[276].

Ainsi, Pierre-Antoine Labouchère n'est pas spécialement attiré par la dimension historique des guerres de Religion, le sujet le touche davantage pour des raisons religieuses. Pourtant, le lien entre la confession de l'artiste et les sujets qu'il représente n'est pas systématique, si l'on prend l'exemple d'Eugène Devéria, dont la foi protestante n'influe pas le travail de l'artiste, selon l'analyse de Barthélémy Jobert[277]. De même, l'oncle d'Arnold Scheffer, Ary Scheffer, est reconnu comme réformé[278], mais l'approche de son neveu semble plus historique que confessionnelle[279].

Par conséquent, à l'image de Pierre-Antoine Labouchère, il est également possible de justifier le choix de représenter les guerres de Religion par les peintres qui se consacrent peu à ce sujet. Les auteurs des toiles peuvent, simplement, mettre en valeur leur patrimoine local, en réalisant une toile portant sur un épisode du conflit qui s'est déroulé dans leur ville ou leur région. C'est probablement la raison qui a poussé Louis-Marius-Honoré Gibert à produire une seule toile, se rapportant au siège d'Aix, sa ville natale. Pareillement, Jean-Jude

---

[272] F. Boniol, *Pierre-Antoine Labouchère. Un peintre protestant du XIX^e siècle*, Carrières-sous-Poissy, Éditions La Cause, 2010.
[273] *Ibid*., p. 75.
[274] Pierre-Antoine Labouchère, *Jeanne d'Albret présentant son fils, le jeune roi de Navarre, à l'armée protestante avant le désastre de Jarnac*, *op. cit*.
[275] Voir l'Annexe 5, p. 476.
[276] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit*., p. 58.
[277] Barthélemy Jobert, « Eugène Devéria, protestant romantique », in Alain Joblain, Jacques Sys (dir.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire (des Réformateurs aux Romantiques)*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 67-76.
[278] *Ibid*., p. 76.
[279] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 297.

Ulysse-Besnard est natif de Blois et décide de représenter trois événements des guerres de Religion qui se sont tous déroulés dans cette ville.

Enfin, le traitement des guerres de Religion peut ne pas être une fin en soi pour les auteurs des tableaux, mais plutôt un des nombreux exemples au sein d'une série ou de leur spécialité picturale. À ce titre, on peut convoquer l'exemple d'Étienne Raffort, qui réalise un tableau traitant de l'entrée d'Henri III à Venise, probablement parce qu'il est spécialisé dans la peinture urbaine – la grande majorité de ses tableaux débutant par la locution « Vue de … ». Alexandre Millin du Perreux a consacré huit fois plus d'œuvres aux guerres de Religion, mais ses toiles sont spécifiques, au sein du corpus, car elles sont uniquement destinées à mettre en scène les protagonistes du conflit, dans un cadre champêtre et bucolique. Ce résultat n'est pas étonnant si l'on prend en compte le fait que cet artiste est spécialisé dans la peinture de paysages et de châteaux – ses toiles débutent également, régulièrement, par la locution « Vue de … ».

B. Portrait collectif des artistes retenus

1) Une homogénéité socio-culturelle

1.1) Une formation similaire

Tout d'abord, les peintres mis à l'honneur dans le corpus partagent une éducation artistique semblable, étant donné qu'ils ont souvent été formés dans les mêmes centres artistiques, principalement à l'École des Beaux-Arts de Paris ou de Lyon, les deux principales métropoles culturelles de l'époque. L'intégration à cette école officielle était un passage obligé pour réussir dans le monde de l'art. Les artistes de ce corpus l'ont tous fréquentée.

Ces écoles n'étaient pas directement administrées par l'Académie. Ce sont les membres des Beaux-Arts eux-mêmes qui formaient les élèves, dans leurs ateliers privés, en vue du concours d'entrée à l'École, si bien que les prétendants pouvaient se targuer d'être les « élèves de ... » et compter sur le soutien de leur maître pour les concours, les prix, ainsi que pour les admissions aux Salons. Dès lors, l'enseignement est souvent délivré par les mêmes peintres, voire par leurs pairs, au cours de la période étudiée. De fait, de nombreux maîtres apparaissent de façon récurrente, lorsqu'on se penche sur la biographie des différents peintres de ce corpus, comme le démontre le tableau ci-après.

Figure I.25 : Liste des différents maîtres des artistes du corpus

Maîtres	Nombre d'élèves	Peintres du corpus
David	7	Fragonard, Gérard, Granet, Ingres, Révoil, Richard, Rouget
Cogniet	6	Abel, Blairsy, Dupuis, Henry de Gray, Mélingue, Merle
Gros	5	Beaume, Decaisne, Delaroche, Durupt, Robert-Fleury
Regnault	4	Adam, Menjaud, Tardieu, Vafflard
Girodet	3	Decaisne, Devéria, Robert-Fleury
Bonnefond	2	Abel, Comte
Brenet	2	Gérard, Taunay
Picot	2	Coroënne, Scheffer
Prud'hon	2	Mallet, Steuben
Vernet	2	Dupuis, Robert-Fleury
Vien	2	Garnier, Ingres
Vincent	2	Alaux, Gosse
Abel de Pujol	1	Coroënne
Bayard	1	Marie
Briand	1	Ingres
Cabanel	1	Debat-Ponsan
Camino	1	Marie
Casanova	1	Taunay
Castellet	1	Raffort
Chavet	1	Ulysse-Besnard
Constantin	1	Granet
Doyen	1	Garnier
Durameau	1	Garnier
François	1	Decaisne
Gérôme	1	Mélingue
Giraud	1	Mélingue
Guérin	1	Chrétin, Monvoisin
Huet	1	Millin du Perreux
Lacour	1	Alaux, Monvoisin
Laffite	1	Devéria
Lefebvre	1	Steuben
Mérimée	1	Mallet
Meynier	1	Adam
Pajou	1	Gérard
Pils	1	Marie
Roques	1	Ingres
Valenciennes	1	Millin du Perreux
Vigan	1	Ingres
Watelet	1	Delaroche

Source : D'après les dictionnaires consacrés aux artistes[280].

Sur les trente-neuf maîtres inscrits dans le tableau ci-dessus, certains grands noms se détachent et ont été les enseignants de plusieurs peintres étudiés dans ce mémoire. Il n'est pas surprenant de retrouver ces individus-là parmi les maîtres ayant le plus de peintres du corpus en tant qu'élèves, étant donné qu'il s'agit également des peintres les plus renommés de leur temps. En raison de leur célébrité, sept artistes ont fréquenté l'atelier de Jacques-Louis David, six ont reçu les enseignements de Léon Cogniet, cinq étaient encadrés par le baron Antoine-Jean Gros, quatre autres l'étaient par Jean-Baptiste Regnault, tandis que quatre peintres ont été les élèves d'Anne-Louis Girodet. Neuf autres grands maîtres ont compté des peintres du corpus parmi leurs étudiants, mais la grande majorité n'en a eu qu'un – vingt-trois, soit près des trois-quarts de l'échantillon.

Dès lors, il est possible d'établir des liens entre la renommée des maîtres et, par conséquent, celle de leurs protégés. Une forme de reproduction sociale peut être mise en avant lorsque l'on constate que les élèves des plus grands maîtres appartiennent aussi aux peintres les plus prestigieux de leur époque. C'est, par exemple, le cas de Jean-Auguste-Dominique Ingres, Pierre Révoil, Fleury Richard, qui, à la suite de Jacques-Louis-David, initient de nouveaux mouvements artistiques, développés par la suite. Il en va de même pour les élèves du baron Gros, Paul Delaroche ou Joseph Robert-Fleury, qui incarnent la peinture d'histoire romantique. Enfin, d'autres élèves brillants, tels que François Gérard, Georges Rouget et Jean-Charles Tardieu, profitent des conseils avisés de leurs maîtres, proches du pouvoir, en travaillant également pour l'État, comme cela est décrit *infra*[281].

1.2) Les relations maître-élève

Ainsi, des liens étroits se nouent entre les maîtres et leurs élèves, à tel point que les seconds peuvent être amenés à travailler et à collaborer avec leurs maîtres, comme ce fut le cas de François Gérard, qui s'est fait aider de Pierre-Narcisse Guérin ou de Charles Steuben pour la réalisation de certains de ses tableaux[282]. De la même façon, Georges Rouget aida son maître Jacques Louis David, notamment à l'occasion de la réalisation d'une copie du

[280] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, New-York-Londres, Garland, 1979, 5 vol. ; *Id*., *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1885, *op.cit.* ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1939, *op.cit.* et *Id*., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*.
[281] *Ibid*.
[282] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres,* 1976, *op.cit.*, t. IV, p. 678-679.

Sacre de Napoléon, néanmoins signée par David comme une réplique et vendue en Amérique[283].

D'une façon générale, tous ces artistes peuvent être amenés à travailler ensemble puisque des réseaux de sociabilité se créent au sein de ce monde artistique, dont les membres se connaissent et se fréquentent. Ainsi, Jean-Auguste Dominique Ingres a fréquenté, au couvent des Capucins, où il logeait, d'autres grands peintres, tels qu'Antoine-Jean Gros et Anne-Louis Girodet qui ont été, à leur tour, les maîtres d'autres peintres du corpus[284]. Par exemple, Anne-Louis Girodet a été le professeur d'Eugène Devéria ou de Joseph Robert-Fleury. De même, Jean Alaux fut le camarade d'Horace Vernet, un autre maître de Joseph Robert-Fleury[285]. Si Joseph Beaume était réputé pour être l'élève favori d'Antoine-Jean Gros[286], Paul Delaroche est même devenu l'ami de Pierre-Antoine Labouchère, après avoir été son maître[287].

Cette dernière relation permet de mettre en exergue un autre point intéressant à propos des artistes du corpus : leurs liens sont parfois si étroits que certains artistes sont même les maîtres d'autres peintres. Cette possibilité est illustrée dans le tableau *infra*.

Figure I.26 : Liste des peintres du corpus qui sont également les maîtres d'autres artistes du corpus

Maîtres	Élèves
Comte	Médine
Delaroche	Gibert, Labouchère
Garnier	Rouget
Gérard	Steuben
Robert-Fleury	Comte

Source : D'après les dictionnaires consacrés aux artistes[288].

[283] *Ibid.*, t. IX, p. 130.
[284] *Ibid.*, t. V, p. 717-720.
[285] *Ibid.*, t. I, p. 76.
[286] *Ibid.*, t. I, p. 550.
[287] *Ibid.*, t. VI, p. 353.
[288] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op.cit.* ; *Id.*, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1885, *op.cit.* ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1939, *op.cit.* et *Id.*, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*.

On peut même constater la filiation de l'enseignement parmi les peintres du corpus, avec l'exemple de Joseph Robert-Fleury, qui fut le maître de Pierre-Charles Comte, qui a lui-même été, ensuite, le maître d'Albert de Médine. De la même manière, le cas de Jean Ulysse-Besnard est intéressant car il fréquenta l'atelier de Victor Chavet, qui reçut lui-même des leçons de Pierre Révoil.

Certains grands peintres, comme Jean-Auguste Dominique Ingres, Paul Delaroche ou Joseph Robert-Fleury, finirent même par posséder, à leur tour, un véritable atelier, qui sous-traitait une grande partie de ses productions, tout de même attribuées au maître. C'est la raison pour laquelle il n'est pas étonnant de trouver des œuvres attribuées à tel peintre, par l'indication « atelier de », comme c'est le cas d'un tableau de Joseph Robert-Fleury, *Henri IV rapporté au Louvre* (Salon de 1836), produit dans son atelier, mais pas nécessairement par sa main[289].

Toutefois, il est également possible que les élèves s'écartent des enseignements ou des choix de leur maître. Ce fut tout l'enjeu du passage du genre néoclassique, qui prévaut sous l'Empire, au romantisme, qui triomphe dans les années 1820. À ce titre, certains peintres du corpus sont aussi connus pour leur attachement à l'une des deux écoles concurrentes, dont ils sont même, parfois, les chefs de file. Jean-Auguste Dominique Ingres persévère dans le néoclassicisme, quand d'autres sont séduits par le courant romantique voire s'en font les initiateurs, tels Paul Delaroche ou Joseph Robert-Fleury, ayant tous deux bénéficié de l'instruction du baron Gros, peintre d'histoire oscillant entre néoclassicisme et préromantisme. Pierre Révoil ou Fleury Richard apparaissent davantage comme des peintres de transition, entre les deux mouvements, en tant qu'épigones de la peinture troubadour[290]. Ce genre pictural, apparu avec Fleury Richard, sous l'Empire, à Lyon, doit son nom au fait que les peintres troubadours puisaient les thèmes de leurs tableaux dans le Moyen Âge tardif et le début de l'époque moderne de l'histoire de France. Ce type d'œuvres, essentiellement de petites dimensions, par opposition avec les grands formats des peintures d'histoire traditionnelles, constitue une étape vers le romantisme, étant donné que leurs concepteurs cherchent déjà à retranscrire des épisodes historiques en essayant de « supplanter le courant traditionnel de la peinture d'histoire, dont les sujets se limitaient à l'Antiquité classique et à la Bible », intention que les romantiques continuent et amplifient, à partir des années 1830[291].

[289] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op.cit.*, t. IV, p. 397.
[290] Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980.
[291] Stephen Bann, « Au fil de l'histoire : généalogie des genres "anecdotique" et "historique" », in *Id.*, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, *op. cit.*, t. II, p. 13.

1.3) Des artistes reconnus

Enfin, ces artistes partagent une forme de reconnaissance institutionnelle, étant donné qu'ils ont tous, ou presque, remporté diverses récompenses. La plupart ont été faits chevaliers de la Légion d'honneur – l'ordre a justement été créé par Napoléon I^{er}, en 1804, afin de récompenser la bravoure militaire, mais aussi le mérite civil des élites du pays, que l'Empereur souhaitait gratifier. De même, ces peintres reçoivent les meilleurs prix, ainsi que les médailles des Salons, notamment ceux de Paris ou de Rome.

Dès lors, on comprend que ces différents artistes rencontrent des divergences d'ordre esthétique, mais qu'ils appartiennent, néanmoins, à un même monde culturel, de sorte qu'ils se connaissent et s'influencent mutuellement.

2) Des disparités de parcours et de renommée

2.1) Une reproduction sociale à deux vitesses

Au-delà des nombreuses ressemblances que présentent ces différents peintres, ceux-ci peuvent également se différencier du point de vue de leurs parcours respectifs qui peuvent, en partie, expliquer leur inégale réputation.

D'une part, et de façon prosaïque, les peintres vivent plus ou moins longtemps, si bien que leur longévité peut constituer un paramètre social et humain explicatif du prestige accru des artistes qui ont la chance de vivre plus longtemps que d'autres et, donc, de faire leurs preuves. Le tableau suivant présente la durée de vie des différents artistes, en fonction des informations biographiques disponibles.

Figure I.27 : Longévité des peintres du corpus

Peintres	Durée
Médine	3
Ancelot	5
Debat-Ponsan	9
Menjaud	10
Durupt	11
Scheffer	11
Abel	13
Johannot	14
Delaroche	15
Marie	15

Coroënne	19
Mélingue	20
Saint-Évre	22
Ulysse-Besnard	22
Labouchère	27
Millin du Perreux	29
Tardieu	29
Steuben	31
Vafflard	31
Ingres	33
Mallet	33
Merle	33
Richard	35
Gérard	36
Henry de Gray	36
Devéria	37
Révoil	37
Taunay	42
Comte	43
Fragonard	43
Robert-Fleury	43
Monvoisin	45
Granet	48
Beaume	49
Garnier	53
Rouget	54
Raffort	60
Gosse	62
Dupuis	*ca* 25
Alaux	*ca* 27
Adam	*ca* 45
Blairsy	*ca* 5
Chrétin	x
Decaisne	x
Gibert	x

Source : D'après les dictionnaires consacrés aux artistes[292].

[292] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op.cit.* ; *Id*., *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1885, *op.cit.* ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1939, *op.cit.* et *Id*., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*.

Ainsi, les écarts peuvent être saisissants entre des peintres qui décèdent avant leurs quarante ans, tels que Charles Durupt, Alfred Johannot ou Albert de Médine, ou les nonagénaires comme Étienne Garnier, Nicolas Gosse, Étienne Raffort ou Joseph Robert-Fleury. En moyenne, les artistes meurent à soixante-dix ans, si l'on ne prend pas en compte les cinq derniers artistes pour lesquels les informations sont lacunaires ou manquantes.

D'autre part, certains artistes étaient plus avantagés que d'autres s'ils voulaient intégrer ce monde élitiste. En effet, une faible partie des peintres qui figurent dans ce mémoire provient d'un milieu déjà implanté dans le monde de l'art, où un membre de la famille a pu faire office de précepteur artistique, tel que le montre le tableau suivant.

Figure I.28 : Liste des peintres du corpus issus du milieu artistique

Peintres	Membre.s artiste.s dans leur famille
Alaux	Père peintre et frère peintre et lithographe
Adam	Père graveur
Delaroche	Père expert en tableaux, oncle conservateur du Cabinet des Estampes, frère peintre
Devéria	Frère aîné peintre
Fragonard	Père peintre
Gibert	Père peintre
Ingres	Père sculpteur et musicien
Johannot	Frère peintre
Mélingue	Père peintre, sculpteur et artiste dramatique
Monvoisin	Frère architecte
Scheffer	Père et oncle peintres
Tardieu	Père graveur
Taunay	Père chimiste et peintre émailleur

Source : D'après les dictionnaires consacrés aux artistes[293].

Une infime partie des artistes, un cinquième d'entre eux, semble privilégiée d'un point de vue socioculturel, étant donné qu'un membre de leur famille est déjà artiste ou lié au monde artistique. Pour dix de ces treize peintres, cette fibre artistique a été transmise par leur père. Cette figure paternelle est majoritairement un peintre lui-même, comme c'est le cas de Pierre-Joseph Alaux, Louis-Marius-Honoré Gibert, Étienne-Marin Mélingue – son

[293] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op.cit.* ; *Id.*, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1885, *op.cit.* ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1939, *op.cit.* et *Id.*, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*.

père est également un sculpteur et un artiste dramatique reconnu –, Arnold Scheffer ou d'Alexandre-Évariste Fragonard dont le père, Jean-Honoré Fragonard, est un célèbre peintre du XVIII[e] siècle. Victor Adam et Jean-Charles Tardieu sont les fils d'un graveur, Paul Delaroche d'un expert en tableaux, Nicolas-Antoine Taunay d'un chimiste et émailleur tandis que Jean-Auguste-Dominique Ingres a pu profiter des enseignements de son père sculpteur et musicien, qui lui transmit les premiers éléments de dessin[294].

Pour Alfred Johannot et Eugène Devéria, la familiarité avec le monde de l'art provient de leur frère, également peintre. Le premier apprit la gravure, au Louvre, avec son frère Charles, alors que l'autre fut l'élève de son frère aîné, Achille Devéria[295]. Quant à Raymond-Auguste Monvoisin, il a grandi avec un frère qui est devenu architecte[296].

On peut également affirmer que Jean Alaux, Arnold Scheffer et Paul Delaroche appartiennent à une famille d'artistes. Le premier est le fils d'un peintre, mais son frère aîné lui montre aussi le chemin de la peinture et de la lithographie. Le deuxième reçut la formation de son père, Henry Scheffer, et il est le neveu du peintre renommé Ary Scheffer[297]. Quant à Paul Delaroche, en plus d'être le fils d'un expert en tableaux, il est également le neveu d'Hugues Adrien Joly, conservateur du Cabinet des Estampes, ainsi que le frère cadet de Jules Delaroche, qui a aussi étudié la peinture, auprès de Jacques-Louis David. Toutefois, son frère peut être considéré comme un frein à sa carrière puisque son père l'empêcha d'entrer dans l'atelier du grand maître, craignant qu'il ne fît concurrence à son frère par la suite. Son père ne le laissa suivre sa vocation qu'à la condition de se borner à l'étude du paysage, auprès de Louis-Étienne Watelet, ce qui n'empêcha pas Paul Delaroche de réussir et même de surpasser son frère, par la suite.

Enfin, il est également important de signaler le fait que le corpus a été presque intégralement composé par des hommes, une seule femme se démarque et figure parmi les quarante-cinq artistes représentés dans ce mémoire. Il s'agit de Marguerite-Virginie Ancelot, dont le nom de jeune fille est Chardon, une peintre d'histoire et de genre, née à Dijon, en 1792, qui représente particulièrement des scènes empruntées à l'histoire de France et d'Angleterre[298]. Cette femme est davantage connue pour ses talents d'écrivaine, ainsi que pour son activité de salonnière que celle de peintre[299]. Par conséquent, le sexe de l'auteur de la toile constitue un autre paramètre de différenciation des différents peintres. La très faible

[294] *Ibid.*, t. V, p. 717-720.
[295] *Ibid.*, t. VI, p. 81 et t. III, p. 548.
[296] *Id.*, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres,* 1939, *op. cit.*, t. III, p. 302.
[297] *Id.*, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres,* 1976, *op. cit.*, t. IX, p. 353.
[298] *Ibid.*, t. I, p. 165.
[299] Voir Sophie Marchal, *Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX[e] siècle*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Madeleine Ambrière, Lille, Université de Lille III, 1998.

représentation d'artistes féminins correspond à leur condition professionnelle au XIX^{e} siècle. Peu de femmes vivent, en effet, de leur art, au sein d'un monde largement dominé par les hommes. Toutefois, la qualité de salonnière permet d'établir une nuance à propos de la visibilité sociale, culturelle et professionnelle de ces femmes qui tiennent des salons mondains, réunissant de nombreuses personnalités politiques et artistiques. De plus, Marguerite-Virginie Ancelot prouve que les femmes ne sont pas totalement exclues du monde professionnel et du cercle de l'art et qu'elles peuvent exercer différents métiers à la fois.

2.2) Des artistes polymorphes

Une autre différence entre les peintres du corpus peut être mise en exergue à travers les différentes natures de leurs productions. En effet, certains peintres apparaissent comme des spécialistes de la peinture d'histoire ou semblent, tout du moins, exclusivement pratiquer ce genre pictural. À l'opposé, de nombreux artistes ne produisent pas uniquement des peintures, mais également d'autres artefacts, d'une nature plus hétéroclite, comme le prouve le tableau *infra*.

Figure I.29 : Liste des spécialités des artistes du corpus

Peintre	Peintre d'histoire	Peintre de genre	Portraitiste	Lithographe	Graveur	Sculpteur	Autre
Abel	☑						
Adam	☑			☑			
Alaux	☑			☑			
Ancelot	☑						
Beaume	☑						
Blairsy							
Chrétin						☑	Archéologue, faussaire
Comte	☑						
Coroënne	☑						
Debat-Ponsan	☑						
Decaisne	☑	☑					
Delaroche	☑		☑			☑	
Devéria	☑						
Dupuis			☑				
Durupt	☑						
Fragonard	☑			☑		☑	
Garnier	☑		☑	☑			
Gérard	☑						
Gibert							
Gosse	☑				☑		
Granet	☑						
Henry de Gray		☑	☑				
Ingres	☑		☑		☑		
Johannot	☑	☑			☑		
Labouchère	☑			☑			Aquarelliste, dessinateur

Mallet		☑			☑		
Marie		☑					Illustrateur
Médine	☑						
Mélingue	☑						
Menjaud	☑		☑				
Merle	☑	☑	☑				
Millin du Perreux	☑						Peintre de paysages et d'architecture
Monvoisin	☑			☑			
Raffort				☑			Aquafortiste
Révoil	☑	☑					Auteur dramatique
Richard	☑	☑					
Robert-Fleury	☑						
Rouget	☑	☑	☑	☑			
Saint-Évre	☑	☑	☑	☑			
Scheffer	☑		☑				
Steuben	☑						
Tardieu	☑						
Taunay	☑	☑					
Ulysse-Besnard	☑						Faïencier
Vafflard	☑			☑			
Total	**37**	**11**	**10**	**10**	**4**	**3**	

Source : D'après les dictionnaires consacrés aux artistes[300].

[300] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op.cit.* ; *Id.*, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1885, *op.cit.* ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1939, *op.cit.* et *Id.*, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*.

Ce tableau démontre que ces peintres sont majoritairement des peintres d'histoire, plus des trois-quarts d'entre eux, sachant que les peintres qui ne sont pas placés dans cette catégorie sont souvent les peintres pour lesquelles les informations sont les plus lacunaires. Si les artistes ne sont pas spécialisés dans la peinture d'histoire, ils pratiquent souvent la peinture de genre, ce qui n'empêche pas six peintres de pratiquer les deux genres, à savoir Henri Decaisne, Alfred Johannot, Hugues Merle, Georges Rouget, Gillot Saint-Évre ou Nicolas-Antoine Taunay. Onze peintres sont spécialistes de la peinture de genre, dix sont également portraitistes. On dénombre dix lithographes, quatre graveurs et trois sculpteurs.

Enfin, quelques-uns se distinguent à travers un art ou une activité unique : Alexandre Millin du Perreux est spécialisé dans la peinture de paysages et d'architecture, Pierre Révoil est aussi un auteur dramatique, Étienne Raffort est aquafortiste et peint essentiellement des paysages urbains, Maximilien-Théodore Chrétin est archéologue et faussaire, Pierre-Antoine Labouchère dessinateur et aquarelliste, Adrien-Emmanuel Marie illustrateur et Jean-Jude Ulysse-Besnard faïencier. En outre, quelques artistes ont eu un parcours varié et ne se sont dirigés vers l'art qu'à la suite d'une carrière dans un tout autre domaine. Par exemple, Pierre-Antoine Labouchère renonce à sa carrière commerciale pour l'art, tandis que Gillot Saint-Évre s'est voué à l'art romantique, après une carrière militaire qui l'a mené jusqu'au poste d'officier d'artillerie[301].

2.3) Des gratifications et une gloire inégales

Pour finir, les différents peintres s'individualisent également, en fonction de leur prestige. Dès leur admission aux Beaux-Arts, on leur inculque des valeurs agonistiques en soumettant les étudiants à un programme rigide, ayant pour but de les faire progresser jusqu'au but ultime qu'était le prix de Rome, dans un contexte de compétition académique[302]. C'est l'ensemble des prix cités *supra* que convoitaient ces artistes, dans le but d'obtenir une légitimité institutionnelle, leur garantissant par la suite, une notoriété et un rayonnement artistique assurés. En conséquence, ce sont ces mêmes artistes qui sont les plus riches, les plus influents, par leurs relations rapprochées avec le pouvoir politique, mais aussi en possédant des ateliers dans lesquels ils transmettent leur legs artistique. Le tableau ci-dessous rend compte des talents les plus récompensés, qui ont été davantage remarqués par les jurys et les institutions artistiques.

[301] *Ibid.*, t. VI, p. 353 et t. IX, p. 233.
[302] *Ibid*., p. 21-22.

Figure I.30 : Liste des récompenses et des postes prestigieux des artistes du corpus

Peintres	Prix notables	Décorations	Postes prestigieux
Abel			
Adam		2 médailles au Salon	
Alaux	Grand prix de Rome (1815)	Chevalier de la Légion d'honneur	Directeur de l'Académie de Rome (1846) & entrée à l'Institut (1851)
Ancelot			
Beaume		2 médailles au Salon, dont une médaille d'or de 1ère classe (1827)	
Blairsy			
Chrétin			
Comte			
Coroënne			
Debat-Ponsan	2e au prix de Rome (1875)	Chevalier de la Légion d'honneur, Prix Troyon à l'Institut (1874)	Président de la Société des Artistes Français
Decaisne			
Delaroche			Professeur à l'École des Beaux-Arts (1832)
Devéria			
Dupuis	2e prix de Rome (1863)		
Durupt		Médaille de 3e classe (1836) et de 2e classe (1837) au Salon	
Fragonard			
Garnier	2e prix de Rome (1787) et 1er (1789)		Membre de l'Institut (1816)

Gérard	2e prix de Rome (1789)		
Gibert			
Gosse			
Granet			
Henry de Gray			
Ingres	2e prix de Rome (1800) et 1er (1801)		
Johannot		Décoration royale	
Labouchère		Médaille de 3e classe (1843) et de 2e classe (1846) au Salon	
Mallet			
Marie		Médaille de bronze à l'Exposition Universelle (1889)	
Médine			
Mélingue			
Menjaud	1er prix de Rome (1802)	Médailles au Salon (1806 et 1819)	
Merle		Chevalier de la Légion d'honneur & Médailles de 2e classe (1861 et 1863)	
Millin du Perreux			
Monvoisin	2e prix de Rome (1802)	Médailles de 1ère classe au Salon (1831)	
Raffort		Médailles au Salon dont 1ère classe (1848)	
Révoil		Chevalier de la Légion d'honneur	Correspondant de l'Institut (1825) & Professeur à l'École des Beaux-Arts (1809)
Richard			
Robert-Fleury		Chevalier de la Légion d'honneur & Médailles de 2e classe (1814) et 1ère classe (1855)	Membre de l'Institut (1850) et Directeur de l'École de France à Rome (1867)

Rouget	2e prix de Rome (1803)	Chevalier de la Légion d'honneur & Médailles de 2e classe (1814) et 1ère classe (1855)	
Saint-Évre			
Scheffer			
Steuben		Médaille de 1ère classe (1819) au Salon	Professeur de dessin à l'École polytechnique (1831)
Tardieu	2e prix de Rome (1790)		
Taunay			Agréé à l'Académie Royale de peinture et Pensionnaire du roi à Rome (1784) & Membre de l'Institut (1795)
Ulysse-Besnard			
Vafflard		Médaille au Salon (1824)	

Source : D'après les dictionnaires consacrés aux artistes[303].

[303] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op.cit.* ; *Id*., *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1885, *op.cit.* ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1939, *op.cit.* et *Id*., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*.

On constate que ces récompenses ne concernent que la moitié de l'effectif, soit vingt-quatre individus. Parmi les peintres les plus primés, des différences persistent, selon les types de prix délivrés. Huit artistes parviennent à obtenir la seconde place au prix de Rome et seulement quatre, le premier prix, à savoir Étienne Garnier, en 1789, Jean-Auguste-Dominique Ingres, en 1801, Alexandre Menjaud, en 1802 et Jean Alaux, en 1815. Ce prix était très convoité. Par exemple, Étienne Garnier et Jean-Auguste-Dominique Ingres ont persévéré et l'ont obtenu, après avoir reçu le second prix, en 1787, pour le premier et en 1800, pour le second, soit un ou deux ans après leur premier prix.

Huit artistes cumulent les médailles aux Salons, sans nécessairement accéder au podium. Toutefois, deux artistes obtiennent la troisième place, cinq la deuxième et la médaille d'or est remportée par cinq d'entre eux : Charles Steuben en 1819, Joseph Beaume en 1827, Raymond-Auguste Monvoisin en 1831, Étienne Raffort en 1848 et Georges Rouget en 1855. Six peintres sont faits Chevaliers de la Légion d'honneur, voire commandeur dans le cas de Joseph Robert-Fleury. Des prix spécifiques peuvent également être relevés, tels que la médaille de bronze attribuée à Adrien-Emmanuel Marie, lors de l'Exposition Universelle de 1889, la décoration royale que reçut Alfred Johannot ou encore le Prix Troyon, décerné par l'Institut à Édouard Debat-Ponsan, en 1874.

Les plus primés des artistes correspondent, souvent, aux hommes qui parviennent à obtenir des postes prestigieux au sein des institutions artistiques de l'époque, telles que l'Institut. Cet établissement était une section de l'Académie des Beaux-Arts, réorganisée en 1795, après la Révolution, et modifiée sous le règne de Napoléon. C'est une institution aux fondements littéraires et linguistiques, qui inclut des sous-sections consacrées aux arts, à l'histoire, à la politique et aux sciences naturelles. Elle comportait quarante membres élus à vie, dont la notoriété est assurée dans la postérité, d'autant plus que l'Académie possédait un grand rôle politique puisque les académiciens conseillaient l'État en matière de politique artistique, de patronage officiel et d'acquisitions et acceptaient ou refusaient les envois aux Salons[304].

Cinq artistes du corpus sont référencés comme des membres de l'Institut : Jean Alaux, Étienne Garnier, Joseph Robert-Fleury, Nicolas-Antoine Taunay et Pierre Révoil, en tant que correspondant. Ce sont précisément ces artistes qui cumulent les fonctions honorifiques de ce genre et contribuent à la perpétuation d'une reproduction socioculturelle, tels que Jean Alaux qui dirige l'Académie de Rome à partir de 1846, ou Joseph Robert-Fleury qui poursuit sa carrière en tant que Directeur de l'École de France, à Rome. Quant à Charles Steuben, il

[304] L. Eitner, *La peinture du XIX^e siècle en Europe,* Paris, Hazan, 2007, p. 19-20.

est professeur de dessin à l'école Polytechnique, tandis que Pierre Révoil enseigne à l'École des Beaux-Arts. Néanmoins, tous les grands artistes reconnus du corpus n'exercent pas de telles fonctions politico-artistiques. Par exemple, Paul Delaroche se contente de diriger son atelier et d'enseigner à l'École des Beaux-Arts, vingt ans après Pierre Révoil.

La renommée de ces artistes diffère également puisque tous ont exposé leurs œuvres, pendant d'aussi longues périodes, aux Salons, mais quelques-uns se distinguent par la durabilité de leur présence, comme le confirme le tableau ci-après.

Figure I.31 : Durée de la présence des peintres aux Salons du corpus

Peintres	Durée
Médine	3
Ancelot	5
Debat-Ponsan	9
Menjaud	10
Durupt	11
Scheffer	11
Abel	13
Johannot	14
Delaroche	15
Marie	15
Coroënne	19
Mélingue	20
Saint-Évre	22
Ulysse-Besnard	22
Labouchère	27
Millin du Perreux	29
Tardieu	29
Steuben	31
Vafflard	31
Ingres	33
Mallet	33
Merle	33
Richard	35
Gérard	36
Henry de Gray	36
Devéria	37
Révoil	37
Taunay	42
Comte	43

Fragonard	43
Robert-Fleury	43
Monvoisin	45
Granet	48
Beaume	49
Garnier	53
Rouget	54
Raffort	60
Gosse	62
Dupuis	ca 25
Alaux	ca 27
Adam	ca 45
Blairsy	ca 5
Chrétin	x
Decaisne	x
Gibert	x

Source : D'après les dictionnaires consacrés aux artistes[305].

Si l'on comptabilise les quatre données approximatives signalées et si l'on exclut les trois derniers artistes, pour lesquels les informations ne sont pas accessibles, les artistes exposent aux Salons, en moyenne, trente ans. Certains peintres n'ont fait qu'un passage éphémère aux Salons, à l'image d'Albert de Médine, Marguerite-Virigine Ancelot ou Édouard Debat-Ponsan, qui ont, respectivement, exposé des œuvres pendant trois, cinq et neuf ans. Huit artistes se sont manifestés aux Salons pendant plus de dix ans et huit peintres y sont restés plus de vingt ans.

Néanmoins, la moitié de l'effectif réalise des scores impressionnants, en exposant aux Salons pendant plus de trente ans. Un quart de l'échantillon dépasse même les quarante années. Parmi les artistes qui ont réussi à se renouveler et perdurer à l'affiche des Salons, on peut notamment saluer les records des deux premiers artistes de la liste, qui sont restés actifs aux Salons pendant plus de soixante ans, à savoir Nicolas Gosse (de 1808 à 1870) et Étienne Raffort (de 1831 à 1891). Georges Rouget remporte la palme avec cinquante-quatre années d'exposition (de 1812 à 1866), suivi de près par Étienne Garnier, qui y reste cinquante-trois ans (de 1793 à 1846). En outre, il n'est pas rare que les artistes exposent aux Salons très

[305] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1979, *op.cit.* ; *Id.*, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1885, *op.cit.* ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1939, *op.cit.* et *Id.*, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*.

jeunes, au début de leur carrière, comme Victor Adam, qui y est déjà présent à 19 ans[306]. De même, certains peintres, à l'instar de François-Barthélémy Abel, exposent aux Salons, jusqu'à leur mort.

Cependant, ne plus figurer aux Salons ne signifie pas que les artistes cessent nécessairement leur activité. Par exemple, Paul Delaroche n'expose que quinze ans aux Salons, mais dirige encore de grands travaux, comme l'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts, qui fait 27 mètres de long et 3,90 mètres de haut[307]. Paul Delaroche avait essuyé des critiques acerbes aux Salons, tout comme Eugène Devéria, qui a exposé des œuvres durant trente-sept ans, mais qui a pris ses distances pendant plus de dix ans, à la suite des critiques reçues aux Salons de 1844 et 1847[308].

Enfin, une partie des auteurs des toiles de ce corpus met son art au service des puissants, qui leur commandent des œuvres. De façon plutôt opportuniste, cette ductilité permet aux peintres d'histoire de s'adapter aux goûts du temps et de continuer à exercer leur métier, fondé sur les commandes, en dépit des changements de régime politique. Parmi ces mercenaires du pinceau, on pense à Jean-Charles Tardieu, qui fut employé par l'État, au cours des règnes de Napoléon, Louis XVIII et Charles X et qui peignit pour le Luxembourg, Saint-Cloud, Fontainebleau, la cathédrale de Rouen, ainsi que pour le château de Versailles, où est conservée l'une des deux œuvres de cet artiste présentes dans le corpus[309]. Nicolas-Antoine Taunay entre encore plus dans cette logique de mercenariat que le précédent, si l'on se réfère au portrait qu'en fait Emmanuel Bénézit : « Taunay sait saisir les occasions et adapter son style de peinture à la demande comme lorsqu'on prêcha une esthétique de la simplicité après les voluptés, fards et poudres »[310].

Cette pratique professionnelle permet à ces artistes de faire partie des peintres officiels du régime en place. Dans ce sens, il est possible de penser aux travaux qu'a réalisés Jean Alaux pour Louis-Philippe, dont il était l'un des peintres favoris, qui lui a confié la décoration de la coupole du Palais du Sénat, du Louvre, ainsi qu'une part très importante dans la galerie historique de Versailles, où a aussi travaillé Charles Steuben[311]. Ces deux derniers lieux ont aussi bénéficié de la main d'Alexandre-Évariste Fragonard[312]. Quant à

[306] *Ibid*., t. I, p. 32.
[307] *Ibid.*, t. III, p. 455.
[308] *Ibid.*, t. III, p. 548.
[309] Jean-Charles Tardieu, *Henri IV devant Paris, août 1590*, 1824, huile sur toile, 372 x 261,5 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV67.
[310] E. Bénézit*, Dictionnaire critique*, 1976, *op. cit*., t. X, p. 88-89.
[311] *Ibid.*, t. I, p. 76 et t. IX, p. 825.
[312] *Ibid.*, t. IV, p. 471.

Pierre Vafflard, il a contribué à l'œuvre de restauration des peintures des Palais de Versailles et des Tuileries[313].

Le mécénat du pouvoir en place se traduit par des commandes de tableaux auprès de ces peintres, qui exaltent les puissants du jour avec complaisance. Ce fut notamment le cas de Georges Rouget, qui a réalisé des tableaux pour les dirigeants du Premier Empire et du Second[314]. Jean-Charles Tardieu a également travaillé pour l'Empereur Napoléon, ainsi que pour les rois Louis XVIII et Charles X, de même que François Gérard[315]. Celui-ci fut chargé, par Bonaparte, de réaliser ses portraits officiels et ceux de tous les membres de la famille impériale. Lors de la Restauration, grâce à sa présentation par le prince de Talleyrand, il devient le peintre officiel de Louis XVIII, du duc d'Orléans – le futur Louis-Philippe –, de la duchesse d'Orléans, de la duchesse de Berry et du duc de Bordeaux[316].

[313] *Ibid.*, t. X, p. 361.
[314] *Ibid.*, t. IX, p. 130.
[315] *Ibid.*, t. X, p. 77.
[316] *Ibid*., t. IV, p. 678-679.

Chapitre 2 : Les guerres de Religion dépeintes comme une geste princière

Le premier chapitre a démontré que les peintres du corpus ne s'intéressent aux guerres de Religion que pour traiter plus particulièrement de l'histoire de ses protagonistes principaux, les Grands du royaume, que ce soient des princes régnants ou non. Ce second temps de l'analyse est dédié au décryptage des différents sujets évoqués dans les tableaux, que l'on peut associer à une sorte de geste princière. En effet, les représentations graphiques des guerres de Religion, datant du XIX^e siècle, partagent une dimension épique et tendent à offrir au spectateur un panorama des hauts faits accomplis par les illustres acteurs du conflit. Cette narration glorifiante épouse parfaitement la veine romantique, ainsi que l'esthétique de la peinture d'histoire.

À travers les différentes peintures, les artistes exploitent diverses facettes de ces personnages historiques, qui possèdent de nombreux points communs, malgré leur rivalité politique. Tout d'abord, tous ces princes sont des gouvernants, des praticiens de la politique, impliqués dans l'administration du royaume, intérieure et extérieure, quitte à en payer le prix en mourant sur le champ de bataille ou sur l'ordre de leurs opposants. Les princes sont également des combattants. Ils exercent leur fonction militaire à de nombreuses reprises, au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle. Enfin, les peintres anecdotiques se plaisent à rappeler que les princes sont aussi des êtres humains qui ont une famille, une intimité et qui meurent dans leur lit, comme tout un chacun.

Néanmoins, cette focalisation sur les principaux acteurs du conflit, ainsi que sur ses épisodes emblématiques est conforme au discours polémique du temps des guerres de Religion et repris par l'historiographie officielle, au début du XVII^e siècle[317]. Cette historiographie des vainqueurs est largement reprise par les auteurs du XIX^e siècle, historiens, romanciers ou dramaturges, dont s'inspirent les peintres, lorsqu'ils ne réalisent pas directement une transposition graphique des sources du XVI^e siècle, qu'ils ont pu consulter. Le corpus reflète bien la représentation qu'ont les hommes du XIX^e d'un conflit qui se résume, de leur point de vue, à une lutte entre deux dynasties, pour le pouvoir suprême, sous couvert de religion. Cette rivalité se cristallise, notamment, autour de la question de la succession entre les Valois et les Bourbons.

[317] Fanny Cosandey et Robert Descimon, *L'absolutisme en France : histoire et historiographie*, Paris, Éd. du Seuil, 2012.

I. Des destins hors du commun

Les artistes qui s'intéressent aux guerres de Religion en offrent, tout d'abord, un point de vue centré sur le sort inégal de ses différents protagonistes. De manière assez manichéenne, la façon dont ont été traditionnellement présentés et représentés les membres de chaque dynastie participe pleinement de l'image très partiale qu'en donnent les peintres, qui s'accordent, très souvent, à présenter le destin tragique des Valois, lorsque celui de Navarre apparaît bien plus brillant. Cette approche téléologique se fonde, certes, sur les représentations des différents souverains du XVI^{e} siècle, mais elle accorde également une importance à la charge lyrique que peuvent comporter ces parcours de vie extraordinaires, en vertu de l'esthétique romantique dominante, à l'époque de réalisation de ces œuvres.

Cet intérêt pour des scènes intimes, qui paraissent prosaïques voire futiles de prime abord, témoigne, toutefois, de la propension des artistes, et de leur public, à appréhender les souverains dans leur humanité, au-delà des tensions politiques ou religieuses du conflit. Pourtant, ces enjeux ne sont jamais totalement absents des représentations picturales car, à travers l'exhibition pathétique de la mort des Valois, on perçoit le problème crucial des régnants et de leur dynastie, vouée à disparaître, faute de descendants. C'est bien cette crise de succession qui profite à Navarre porté, *in fine*, sur le trône de France, au prix de multiples sacrifices de sa part, néanmoins.

A. « Des rois maudits »[318]

Le règne des Valois est abordé d'une façon péjorative, d'autant plus qu'il s'agit des derniers souverains de la dynastie qui s'éteint avec eux. Leurs contemporains ont pu avancer de multiples raisons pouvant expliquer leur déchéance, nourrissant à leur propos de nombreux stéréotypes, qui justifieraient la malédiction pesant sur cette famille. Dès lors, même lorsque les peintres s'intéressent à l'intimité des Valois, ces scènes ne sont pas propices à un épanchement lyrique ou à une description élogieuse des membres de cette famille, comme ce peut être le cas d'Henri IV. Au contraire, on accède essentiellement à la partie obscure de la personnalité qui leur est communément attribuée, de sorte qu'ils apparaissent comme des princes décadents. Ce sont autant de poncifs qui annonceraient la

[318] Maurice Druon, *Les rois maudits*, Paris, Librairie Générale Française, 1971.

mort précoce de ces souverains, entraînant dans leur chute l'ensemble de leur lignée, au profit de la branche bourbonnienne.

1) Le clan des Valois

D'une part, l'intimité des Valois est assez peu représentée dans le corpus, étant donné que seules quatre œuvres abordent ce thème. Pourtant, ce faible score n'est pas représentatif de l'engouement des artistes à l'égard des membres de cette dynastie. En effet, la recension présentée dans le premier chapitre a permis d'établir une production bien plus importante de toiles traitant de ce sujet, à hauteur de trente-huit tableaux, à l'échelle du siècle.

D'autre part, que ce soit dans les peintures du corpus ou dans les œuvres non localisées à ce jour, le traitement des princes Valois paraît similaire. La découverte des souverains dans la sphère privée ne se traduit pas par une mise en valeur de leur humanité, qui pourrait émouvoir le spectateur ou lui offrir un exemple admirable. Bien au contraire, on retrouve un portrait à charges des différents monarques, en accord avec le jour très défavorable sous lequel ils sont communément représentés, qui tend à les présenter comme des princes dégénérés.

1.1) Catherine de Médicis et Charles IX

Un unique tableau concerne l'intimité de Catherine de Médicis et de Charles IX[319]. Loin de fournir au spectateur un épisode d'amour filial, que pourrait laisser penser une variante du titre qui insiste sur leur lien de parenté[320], c'est plutôt, pour l'artiste, l'occasion de présenter la relation conflictuelle qu'auraient entretenue la mère et le fils. Quoique l'on ne puisse établir avec exactitude la nature exacte de leurs sentiments, on connaît, au moins, la préférence de la reine mère, parmi ses enfants, pour le futur Henri III, dont elle était le plus proche, y compris d'un point de vue politique[321].

Dans la mémoire collective, le blason de Catherine de Médicis n'est traditionnellement pas épargné, à tel point qu'on la dépeint essentiellement « comme une Italienne maléfique et cruelle, disciple de Machiavel, adonnée à la magie, volontiers

[319] Arnold Scheffer, *Charles IX et Catherine de Médicis*, 1866, huile sur toile, 118 x 89,5 cm, Mâcon, Musée des Ursulines, inv. A.11 – 2007.0.7.37.
[320] Il s'agit du titre *Charles IX et sa mère*.
[321] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 773.

empoisonneuse, régentant tout d'une main de fer et faisant ployer ses enfants sous son inflexible volonté »[322]. Toutefois, il semble que la tonalité calomniatrice du tableau d'Arnold Scheffer concerne davantage Charles IX que sa mère, bien qu'elle apparaisse toujours, comme une femme autoritaire, vêtue de noire et le regard menaçant.

En effet, le peintre attire principalement l'attention sur l'attitude désinvolte du roi, qui expliquerait le regard désapprobateur que sa mère pose sur lui. Charles IX est présenté assis, d'une manière cavalière, le bras droit nonchalamment posé sur le rebord d'une table, tandis qu'il caresse l'un de ses chiens, de l'autre main. On discerne plusieurs indices faisant référence à un certain nombre de stéréotypes, communément associés au jeune roi. Par exemple, le choix de faire figurer deux chiens de chasse évoque la passion de Charles IX pour cette activité. En effet, « il passait pour n'aimer que la guerre et la chasse »[323]. Il aurait même « usé cinq mille chiens pendant ces exercices et pendant toute sa vie »[324]. En outre, on peut supposer que le livre que l'on aperçoit sur la table, dans la peinture, soit le manuscrit du *Livre de la chasse royale* que le roi a lui-même composé, mais qui n'est publié qu'en 1625[325].

Le souverain est représenté dans une attitude oisive, renforcée par la présence de perroquets, qui symbolisent une forme de distraction. Bien que ces oiseaux soient plutôt associés aux loisirs d'Henri III et de ses mignons dans les peintures du XIX^{e} siècle[326], il n'est pas étonnant que Charles IX en ait également en sa possession. En effet, à la cour, il est de bon ton de posséder ce type d'animaux exotiques, que les princes considèrent comme des objets de luxe, faisant l'objet de présents. Ce dernier était, effectivement, réputé pour ses collections de petits chiens ou d'animaux exotiques, à l'instar de singes et de perroquets venus d'Amérique[327]. Quoi qu'il en soit, c'est précisément l'inaction de Charles IX qui semble irriter sa mère, qui regarde son fils d'un air accusateur. Le livre ouvert et la présence du roi à son bureau laisse penser qu'il est en train d'étudier, du moins ce qu'il est censé faire, puisqu'il préfère lire son livre de chasse[328]. On sait que le roi n'était pas très studieux et qu'il « n'étudiait que pour faire plaisir à sa mère »[329]. D'ailleurs, on peut remarquer que la lumière

[322] *Ibid*., p. 771.
[323] *Ibid*., p. 786.
[324] *Ibid*., p. 788.
[325] *Ibid*.
[326] À titre d'exemples, on retrouve cette thématique dans les toiles de Pierre-Charles Comte, *Henri III visitant sa ménagerie de singes et de perroquets*, Salon de 1857 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) et Victor Loutrel, *Un mignon agaçant un perroquet ; - époque de Henri III*, Salon 1879 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XII).
[327] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 332.
[328] https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01720007482 (consulté le 10 mai 2020).
[329] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 786.

est concentrée sur les visages et sur le livre, ce qui constitue un moyen de centrer l'attention sur ces trois éléments réunis par ce procédé.

La préférence du roi pour les travaux manuels ou son sport favori, la chasse, n'était, effectivement, pas du goût de sa mère, qui assumait la régence avec passion. Dès lors, il semble que le portrait des deux souverains, dans un espace privé, déconnecté du monde politique et de ses enjeux, soit tout de même révélateur de la vision péjorative des Valois, et notamment de Charles IX, en tant que souverain. En outre, dans l'ensemble, la toile est très sombre, comme si ce procédé artistique était destiné à rappeler l'image défavorable qui est accolée à ces personnages.

1.2) Henri III et ses incontournables mignons

Trois tableaux concernent l'intimité d'Henri III, abordée selon un angle précis, emblématique de son règne et de l'image que l'on a conservée du roi[330]. En effet, lorsque la sphère privée du roi suscite l'intérêt des peintres, elle semble systématiquement associée à ses mignons. Ce terme est utilisé pour définir les plus proches serviteurs d'Henri III, dans l'acception de « favori ». Or, on retient essentiellement le « sens injurieux, faisant planer le soupçon sur la nature des relations d'un prince ou du roi avec ses familiers »[331]. Certains fidèles du roi l'avaient suivi jusqu'en Pologne, où il a été élu roi par la diète de Varsovie, en mai 1573. En outre, Anne de Joyeuse, baron d'Arques, et Jean-Louis de Nogaret de la Valette, duc d'Épernon, appartiennent au cercle le plus proche du roi, au point d'être qualifiés d'« archimignons »[332].

Dans les peintures, le roi et ses mignons sont associés à une forme d'élégance et de raffinement ostentatoire, jugés excessifs, dès le XVI^{e} siècle. Leurs costumes aux couleurs bigarrées sont particulièrement soignés et mis en lumière, comme dans la toile de Jean-Jude Ulysse-Besnard[333]. Dans le tableau d'Henri Coroënne, entièrement dédié au portrait d'un mignon, le prince se démarque nettement du décor assez sombre, par sa tenue bleu clair, aux manches jaunes. Cependant, ce stéréotype associé au roi et à ses serviteurs n'est pas dénué de vérité, étant donné qu'il est vrai que le roi aimait « se revêtir de riches étoffes aux couleurs chatoyantes, tissées de fils d'or ou d'argent, brodées de perles et de pierreries, friser ses

[330] Henri Coroënne *À la santé du Roy*, *op. cit.* ; Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, *op. cit*. et *Id*., *Scène historique / Sortie d'église*, *op. cit*.
[331] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1103.
[332] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 194.
[333] Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, *op. cit.*

cheveux, se parfumer, porter de lourds bijoux autour du cou, à ses poignets, à ses doigts et à ses oreilles voire se farder et se déguiser, lors du carnaval ou de mascarades »[334].

Parmi les personnages figurant dans le deuxième tableau de Jean-Jude Ulysse-Besnard[335], il est probable que l'on retrouve, à nouveau, une satire d'Henri III et des mignons[336]. La superficialité qu'on leur attribue, perceptible dans leur vêtement soigné et le port de fraises, transparaîtrait également à travers une politesse excessive, qui s'apparenterait à une forme d'hypocrisie. Il est possible de noter une certaine obséquiosité dans les révérences des gentilshommes, qui apparaissent au premier plan, à gauche. Peut-être que l'artiste cherche à imputer à ces aristocrates un objectif répréhensible, comme une tentative de charmer le peuple, des simples sujets aux hommes d'église, que l'on distingue à droite de la composition. On peut imaginer qu'en insistant sur la flagornerie traditionnellement associée aux mignons dans l'imaginaire collectif, c'est un moyen pour l'artiste de les présenter comme des créatures vénales, capables de flatter pour obtenir ce qu'elles veulent. L'attitude de ces personnages trancherait avec l'image qu'a Henri III de ses protégés, qu'il a choisis pour leur loyauté, valeur qui ne demande rien en retour et qui est une des principales qualités associées à la noblesse. De fait, on pourrait interpréter dans ce sens le geste philanthropique de l'homme dans le coin inférieur gauche, qui fait un don à des enfants, en raison de la visibilité de son geste, sur la scène publique, devant la maison de Dieu, de surcroît. À l'inverse, la malheureuse femme, assise sous une sorte de tonnelle de fortune, dans le coin inférieur droit, n'intéresse pas l'assemblée, alors qu'elle se situe dans l'ombre, presque invisible.

Ainsi, le choix évocateur de représenter les mignons constitue, sans doute, pour les peintres, une manière détournée de critiquer Henri III, qui pâtit également d'une mauvaise réputation. Même si la documentation relative à ces œuvres est lacunaire et ne permet pas de connaître les véritables intentions des deux peintres, certains indices permettent de corroborer l'hypothèse de leur parti-pris en défaveur du souverain Valois. Si l'on considère les autres œuvres, ayant un lien avec les guerres de Religion, produites par ces artistes, on retrouve toujours un élément qui permet d'établir un lien avec Henri III, en son déshonneur. Par exemple, une dizaine d'années avant la réalisation du tableau du corpus, Henri Coroënne

[334] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 331.
[335] Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Scène historique / Sortie d'église*, *op. cit.*
[336] Faute de documentation sur le tableau, seules des suppositions peuvent être avancées.

a choisi de s'intéresser à un épisode qui précède l'assassinat du duc de Guise, commandité par Henri III[337].

Le titre d'une des toiles de Jean-Jude Ulysse-Besnard situe également l'action, en 1588[338], année tout sauf anodine puisque c'est celle qui connaît les tragiques « événements de Blois », dont Henri III est à l'origine. L'artiste blésois était probablement marqué par cette histoire locale, qui a laissé des traces dans la mémoire collective[339]. Il y a fort à parier que le sujet de la deuxième toile du peintre se situe également à Blois[340], d'autant plus que son emplacement dans la préfecture de la ville laisse penser qu'il s'agit d'un événement en lien avec le patrimoine local. En outre, l'attention que l'artiste porte à Henri III est à mettre en relation avec l'intérêt similaire que partageait son maître Joseph-Victor Chavet, qui a peint deux toiles en rapport avec le règne du Valois[341].

Par conséquent, il semble pertinent d'arguer que l'on retrouve, dans cette deuxième peinture, la même tonalité dénonciatrice, d'autant plus qu'elles ont été produites dans un intervalle très court[342]. Enfin, la décision de l'artiste de situer cette scène devant une église renforce l'hypothèse qu'il s'agit du cortège d'Henri III, puisque ce serait une manière de faire une subtile référence à l'intense religiosité du souverain. Ainsi, les contradictions du roi seraient mises en évidence par le contraste entre l'apparente superficialité de la scène et sa sincère piété. De fait, l'auteur du tableau semble au courant de l'attachement du roi à la religion, étant donné que le peintre a pris soin de représenter Henri III, ainsi que le mignon placé à sa gauche, parés du collier de l'ordre du Saint-Esprit, dans la première toile[343].

Si Henri III est traditionnellement perçu comme un roi « mou, efféminé, incapable d'assumer sa souveraineté »[344], le soin qu'il accorde à son aspect extérieur ne renvoie pas intrinsèquement à une recherche d'artificialité, bien que ce soit l'intention de ses détracteurs,

---

[337] Henri Coroënne, *Le duc de Guise au château de Blois, le 23 décembre 1588*, Salon de 1863 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VII). Le texte ci-après, qui accompagne le tableau, expose clairement le statut de victime du duc : « Mandé par le roi dans son cabinet, le duc de Guise se lève, prend son manteau avec hésitation, le mettant tantôt sur une épaule, tantôt sur l'autre, et quitte le conseil pour entrer dans la chambre du roi ».

[338] Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, *op. cit.*

[339] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, op. cit.*, t. X, p. 338.

[340] Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Scène historique / Sortie d'église*, *op. cit.*

[341] Joseph-Victor Chavet *Jeunes seigneurs de la cour de Henri III*, Salon de 1873 et *Henri III à St-Cloud ; 1er août 1589*, Salon de 1874 (mentionnés in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.* t. X).

[342] La deuxième toile n'est pas datée avec certitude, mais soit elle a été réalisée la même année que la première toile, c'est-à-dire en 1857, soit l'année suivante.

[343] Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, *op. cit.*

[344] D. Richet, « Henri III dans l'historiographie et la légende », in R. Sauzet, *Henri III et son temps*, Paris, J. Vrin, 1992, p. 14.

et potentiellement des peintres du corpus, tributaires des poncifs qui courent sur le roi. Cet art du paraître « peu conforme à l'*habitus* royal traditionnel » est, en réalité, considéré par Henri III comme un signe de distinction vis-à-vis du reste de la société, en même temps qu'une manifestation de sa majesté[345]. La quête d'exemplarité du roi s'accompagne également d'une volonté de codifier l'espace dans lequel il évolue, dès le début de son règne.

En effet, inspiré par son séjour polonais et sa découverte de la cour impériale, le nouveau souverain français décide de publier un règlement sur le fonctionnement de sa Maison et de son Conseil, quatre jours seulement après son arrivée à Lyon, en septembre 1574[346]. Après ce premier « règlement du microcosme »[347], sciemment organisé par le roi, ce dernier rédige, en août 1578, une ordonnance qui réglemente les usages de la cour et hiérarchise strictement l'accès à la personne du roi, dont il accroît la sacralité. Par « la sanctuarisation de la cour et l'exaltation de la majesté », Henri III pensait pouvoir pérenniser la concorde de civile, par effet mimétique avec l'harmonie curiale[348]. En outre, ces codes qui régissent la vie de cour ont pu servir de modèle aux proches de Louis XIV, qui ont mis au point « l'étiquette » de Versailles[349]. Le règlement général de la cour, composé par Henri III, comportait déjà une étiquette du lever et fixait un emploi du temps précis pour les activités du prince, par exemple[350]. Ainsi, le tableau d'Henri Coroënne est symboliquement localisé dans le cabinet de l'étiquette, au château de Blois.

Également en accord avec la vision archétypale traditionnelle du souverain, on décèle, dans les toiles, des références aux loisirs d'Henri III. Ce n'est pas anodin que Jean-Jude Ulysse-Besnard représente ce dernier, en grande conversation avec ses mignons, tout en jouant au bilboquet[351]. Cette activité fait partie des « manies du roi jugées puériles ou féminines », pourtant à la mode, telles que le découpage ou la collection de petits chiens et d'animaux exotiques[352]. Sa préférence pour les débats d'idées, la lecture, la danse ou le théâtre participent, par ailleurs, à la mise en cause de sa virilité, étant donné qu'il se

[345] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 329-331.
[346] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 186.
[347] *Ibid*., p. 185.
[348] *Ibid*., p. 188.
[349] Voir l'Annexe 4, p. 474-475.
[350] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 188.
[351] Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, *op. cit.*
[352] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 332.

démarquait de son grand-père, son père et ses frères qui pratiquaient la chasse ou les joutes[353].

Dans la même veine, le personnage représenté par Henri Coroënne semble vouloir trinquer avec le spectateur[354]. C'est que, comme beaucoup d'autres peintres d'histoire du XIX^e siècle, l'auteur de cette toile conçoit le règne d'Henri III comme une époque fastueuse « où fêtes et divertissements se succèdent à un rythme aussi effréné que les crimes et les complots »[355]. Il est vrai que le roi appréciait la pratique artistique et, plus spécifiquement, ce type de divertissements. On sait qu'il se délectait à « danser la pavane, la branle, la courante, la gaillarde ou la volte, ce que la Cour fait deux fois par semaine dans les appartements de la reine, à partir de 1578 et dans les grandes occasions, dans la grande salle du Louvre, après dîner »[356].

Par conséquent, les goûts et plaisirs du dernier des Valois, jugés étranges par ses contemporains, alimentent une iconographie mythique, encore prégnante au XIX^e siècle, comme en témoignent ces tableaux, qui sont aussi une façon pour les artistes de projeter sur le Valois leurs fantasmes personnels ainsi que ceux du public de l'époque[357]. Dès lors, ces multiples stéréotypes semblent pour les contemporains, comme pour les générations postérieures, incohérents avec l'œuvre réformatrice d'Henri III, en rapport avec la fonction et la sacralité du roi de France. C'est pourquoi on parle du « problème Henri III » afin de désigner l'ensemble des contradictions que renferme ce monarque[358].

2) Des morts tragiques

Le deuxième biais, par lequel les peintures traitent de la destinée hors du communs des Valois, est leur fin, ainsi que celle de leur dynastie. Les artistes accordent une réelle importance aux derniers instants des grands hommes du royaume, à travers des scènes intimes, propices à un épanchement lyrique. Toutefois, au vu de leur présentation peu flatteuse dans l'imaginaire collectif, l'empathie à l'égard des Valois semble relativement faible, car la volonté d'insister sur la mort successive des différents souverains constitue également un moyen de souligner la malédiction, associée à cette famille. En outre, il ne faut pas omettre que le décès du dernier Valois constitue à la fois une exception et une nouveauté,

[353] *Ibid*., p. 332.
[354] Henri Coroënne *À la santé du Roy*, *op. cit.*
[355] https://www.chateaudeblois.fr/2111-les-acquisitions.htm (consulté le 14 mai 2020).
[356] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 333.
[357] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 187.
[358] J.-M. Constant, *La Ligue*, Paris, Fayard, 1996, p. 81.

puisqu'il est victime d'un assassinat, représentant le premier régicide de l'histoire de France. Dès lors, l'attention portée à la disparition des différents princes permet de révéler les enjeux dynastiques ainsi que les tensions politiques liées à l'extinction de la branche des Valois.

2.1) La mort précoce des princes Valois

2.1.1) De jeunes vies fauchées

Tout d'abord, trois tableaux du corpus évoquent la mort prématurée des princes Valois[359]. Ces princes ont en commun d'être tous les trois décédés d'une maladie, alors qu'ils étaient très jeunes. François II meurt le 5 décembre 1560, à l'âge de seize ans, des suites d'un catarrhe à l'oreille, plus précisément « des conséquences d'une otite suppurée, qu'on ne savait pas soigner à l'époque »[360]. Son état était inquiétant, depuis le mois précédent, au cours duquel il avait participé à une course nocturne, à la suite de laquelle il tomba malade[361]. Sans atteindre ses vingt-quatre ans, Charles IX meurt le 30 mai 1574, saisi d'un flux de sang, après plusieurs mois passés à combattre une tuberculose à forme pulmonaire[362]. Enfin, leur frère François d'Anjou succombe à la même maladie, le 10 juin 1584, après plus d'une année de grandes souffrances[363].

Dans les peintures qui concernent la mort de François II et celle de François d'Anjou, les peintres recourent au *topos* artistique du lit funéraire, en vogue tout au long du XIX^e^ siècle[364]. Ce thème n'est pourtant pas un phénomène nouveau puisqu'il est en vigueur depuis le XVI^e^ siècle, avec une représentation essentiellement symbolique des derniers moments de la vie des princes. Le thème connaît un nouveau succès au XVIII^e^ siècle, avec des œuvres phares telles que la *Mort de Léonard de Vinci* de François-Guillaume Ménageot[365]. La mort du souverain est, désormais, retranscrite dans un souci d'édification et avec un certain sentimentalisme, amplifiés par les peintres troubadours. En effet, les peintres du début du XIX^e^ siècle acquis à cette esthétique traitent le sujet d'une manière plus anecdotique et

[359] François-Barthélemy-Marius Abel, *La Mort du duc d'Anjou, fils d'Henri II*, 1863, huile sur toile, 135 x 186 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.3.1 ; Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, *op. cit*. et Raymond-Auguste Monvoisin, *La mort de Charles IX*, 1834, huile sur toile, 232 x 291 cm, Montpellier, Musée Fabre, inv. D 835.1.1.
[360] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 39.
[361] *Ibid*., p. 39.
[362] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 785.
[363] *Ibid*., p. 934.
[364] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 224.
[365] François-Guillaume Ménageot, *Mort de Léonard de Vinci*, 1781, huile sur toile, Amboise, Musée Hôtel Morin.

sentimentale que symbolique[366]. De ce fait, ces tableaux permettent de répondre à une demande croissante d'un public friand de scènes macabres, propres à émouvoir.

Conformément à la tristesse induite par ces événements funestes, les peintures exposent les derniers instants des deux princes, dans une tonalité pathétique maîtrisée. En effet, on distingue uniquement l'affliction chez une poignée de personnages. Dans la toile de François Abel, on observe seulement des marques d'émotion chez la femme qui tient son visage dans ses mains, au bord du lit du duc d'Anjou, ainsi que chez une autre femme pleurant sur l'épaule d'une autre courtisane, située à droite de la composition[367]. Dans la peinture de Pierre Dupuis, on ne distingue des preuves d'émotion que chez la femme du roi, Marie Stuart, présentée en veuve éplorée, agenouillée au chevet de son époux. Dans les deux tableaux, on retrouve des hommes d'église, au pied du lit des mourants, vraisemblablement après leur avoir délivré l'extrême-onction. Par ailleurs, la raison de leur présence confirme le fait que les princes sont sur le point de trépasser.

Dans les deux peintures, Catherine de Médicis apparaît en mère endeuillée, vêtue de noir. Elle semble maîtresse de ses émotions, malgré son visage blafard, dans la toile de François Abel[368]. Dans celle de de Pierre Dupuis, la lumière de la fenêtre, à côté de laquelle elle est assise, tombe sur la reine mère, qui est la cible d'une majorité de regards[369]. C'est parce que l'auteur du tableau a choisi de représenter le moment où Catherine de Médicis refuse que son fils subisse une trépanation, ainsi que le souligne son geste de la main. Dès lors, l'artiste la figure « comme une mère que l'idée de porter atteinte à l'intégrité de son enfant insupporte »[370]. En effet, le chirurgien Ambroise Paré, présent dans le tableau, avait proposé cette opération afin de lutter contre le pus qui s'écoulait par le tympan et par la bouche, bien que le médecin eût été conscient que cette intervention « aurait été effroyable et peut-être inutile »[371].

La toile dédiée à la mort de Charles IX se distingue des deux autres, pour plusieurs raisons[372]. Raymond-Auguste Monvoisin ne recourt pas au thème du lit funéraire, mais présente le roi, « dont les traits sont déjà décomposés par l'approche de la mort »[373], assis dans un large fauteuil, avec sa femme Élisabeth d'Autriche, à ses côtés, sur le visage de

[366] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 224.
[367] François-Barthélemy-Marius Abel, *La Mort du duc d'Anjou, fils d'Henri II*, *op. cit.*
[368] *Ibid*.
[369] Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, *op. cit.*
[370] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 306.
[371] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 931.
[372] Raymond-Auguste Monvoisin, *La mort de Charles IX*, *op. cit.*
[373] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.

laquelle on voit couler une larme. Catherine de Médicis est de nouveau présente, mais elle n'apparaît pas cette fois comme une mère éplorée, à l'approche du trépas de son fils, dont le temps est compté, ainsi que le rappelle le sable déjà bien écoulé dans le sablier, posé sur la table, à gauche de la composition. Au contraire, bien qu'elle porte toujours la couleur du deuil, sa posture imposante et son regard redoutable dirigé vers son fils, soulignent plutôt la relation conflictuelle qu'ils ont entretenue.

Cette représentation se conforme pleinement à l'image stéréotypée que l'on a de ces souverains, au XIX[e] siècle, à savoir celle d'un roi faible, dominé par sa mère, qu'on présente comme tyrannique, avide de pouvoir. Le tourment du roi s'explique, dans cette peinture, par la peur que sa mère règne à sa mort, puisqu'il hésite à lui remettre l'acte de régence, qu'il froisse dans sa main gauche[374]. L'artiste parvient à faire de cette toile une scène pleinement romantique, dans laquelle on ressent le déchaînement des passions, mais il multiplie également les procédés stylistiques qui permettent de rapprocher cette œuvre d'une pièce de théâtre. En dehors du vêtement du roi qui s'apparente à un costume de comédien, les expressions des personnages, et en premier lieu le regard littéralement effrayé de Charles IX, sont exagérées afin d'accroître la tension dramatique. Enfin, dans la même veine, on remarque le soin révélateur de l'auteur de cette toile de faire figurer un rideau levé, dont la couleur rouge, évoquant le sang et le drame, est rappelée par le fauteuil du souverain.

2.1.2) Un enjeu politique de taille : la succession dynastique

Outre l'aspect tragique que ces épisodes peuvent véhiculer, l'importance accordée par les peintres à la mort des princes Valois s'explique essentiellement par la portée politique que renferment leurs disparitions. Dès lors, le sort singulier de ces individus est volontairement placé au second plan par les artistes, dans le but de mettre en exergue les tensions latentes qui existent entre les Grands du royaume, tous désireux d'accroître leur pouvoir. Ainsi, chaque décès correspond à une conjoncture politique bien précise, porteuse d'enjeux de pouvoir et de succession distincts, dont la gravité augmente, à mesure que les prétendants au trône disparaissent, sans descendance.

Concernant François II, le choix de Pierre Dupuis de placer le roi dans l'ombre, du côté sinistre et à l'arrière-plan, prouve son importance secondaire dans la toile, au profit des autres personnages figurés[375]. Au centre de la toile, ce sont les frères Guise qui sont mis en

[374] *Ibid*.
[375] Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, *op. cit.*

vedette, de par la couleur rouge de la robe cardinale qui attire l'œil du spectateur[376]. Leur proximité ainsi que leurs regards tournés vers Catherine de Médicis font sens, étant donné que le pouvoir risque d'échoir à l'un d'entre eux, eu égard à la minorité du successeur, Charles IX, seulement âgé de dix ans. Les Guise avaient déjà dirigé le gouvernement monarchique, après la mort d'Henri II, le 10 juillet 1559, des suites d'une blessure à l'œil, lors du tournoi du 30 juin, organisé à l'occasion du mariage de sa fille Élisabeth avec le roi d'Espagne Philippe II[377]. Le roi François II était majeur et en capacité de choisir ses principaux conseillers, tandis qu'à sa mort, c'est sa mère qui assume le pouvoir, durant la minorité de Charles IX[378].

Il est possible d'interpréter en ce sens la position assise de la reine, prête à siéger sur le trône, avec l'appui du chancelier Michel de L'Hospital, également placé au centre de la composition, en créant une analogie avec la voie du milieu qu'il incarne avec Catherine de Médicis qu'il regarde aussi dans la peinture, en tant que promoteurs d'une politique de conciliation religieuse[379]. Il est nécessaire de rappeler que, dans le cas français, la régence revient à un membre de la famille du roi, mais pas nécessairement à sa mère. Antoine de Bourbon, premier prince du sang, aurait pu briguer cette charge, mais il accepte l'accord avec la reine mère, en occupant la deuxième place à la tête de l'État, en tant que « lieutenant général du royaume »[380]. Ce choix est entériné par le Conseil et le parlement de Paris, si bien que Catherine de Médicis est intronisée « gouvernante de France » par les États Généraux, le 21 décembre 1560, quelques jours après le couronnement de Charles IX, qui a lieu le 8[381].

De la même manière qu'ils regardent Catherine de Médicis dans le tableau, les Guise continuent de garder un œil sur la politique de cette dernière, en siégeant au Conseil, tout comme les autres Grands du royaume, à l'instar des Montmorency. Ils partagent une « conception traditionnelle et anti-absolutiste de la monarchie » qui les amène à surveiller les monarques, en tenant le rôle le plus important possible dans leur gouvernement[382]. C'est pour eux le seul moyen de maintenir leur position sociale et de tenter d'influer la politique religieuse, sujette à de vifs désaccords et qui constitue l'un des motifs des guerres de Religion.

[376] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 306.
[377] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 31.
[378] *Ibid*., p. 45.
[379] *Ibid*.
[380] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 40.
[381] *Ibid*., p. 40.
[382] *Ibid*., p. 65.

La peinture portant sur la mort de Charles IX est celle qui affiche le moins les rivalités dynastiques que soulève sa disparition, puisque seuls trois personnages sont représentés, à savoir Charles IX, sa femme et sa mère, alors que les deux autres peintures font intervenir les principaux princes du royaume[383]. La présence d'Élisabeth d'Autriche sert à rappeler que le couple n'a pas de descendants légitimes pour gouverner le royaume. Le couple n'a eu qu'une fille, Marie-Élisabeth, née quelques semaines après la Saint-Barthélemy, qui meurt en 1578, et Charles d'Angoulême ne peut régner, puisqu'il est un enfant illégitime, issu de la liaison de Charles IX avec Marie Touchet[384].

Quant à Catherine de Médicis, sa présence est justifiée par le fait qu'elle exerce toujours une influence politique sur son fils, bien qu'elle ne soit plus officiellement à la tête du gouvernement et malgré leurs différends. Leur rapport antagonique est, certes, extrapolé par la verve romantique et dramatique de l'artiste, mais il n'est pas sans fondement. La reine mère reprochait à son fils de bouder son métier de roi, en refusant de recevoir des ambassadeurs ou de présider le Conseil, et elle affichait une nette préférence pour son quatrième fils, Henri[385]. On perçoit également, dans la toile de Raymond-Auguste Monvoisin, des indices qui témoignent des divergences religieuses des deux souverains. Le catalogue des Salons indique qu'Élisabeth, très catholique, « lui parle des intérêts de la religion », alors que son mari hésite à remettre l'acte de régence à sa mère, favorable à la concorde religieuse[386]. En outre, on peut lire que le roi lui « montre la fatale fenêtre du Louvre », ce qui peut être un moyen de faire référence aux accusations portées contre lui, à propos de sa responsabilité et même sa participation à la Saint-Barthélemy, dont le tableau de Lucien Mélingue est le meilleur parangon[387].

Comme Catherine de Médicis est traditionnellement vue comme responsable de cet événement, il se peut également que l'artiste ait voulu signifier que sa femme, réputée pour sa piété, le mettait en garde contre les risques d'un retour de violences acharnées, si sa mère assurait la régence. Le portrait péjoratif de la reine contribue, effectivement, à la représenter comme une catholique intransigeante, arborant un clinquant chapelet à son cou et un autre, doté d'un crucifix doré, dans sa main gauche. Pourtant, au cours des deux dernières années

[383] Raymond-Auguste Monvoisin, *La mort de Charles IX*, *op. cit.*
[384] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 786.
[385] *Ibid*., p. 786.
[386] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.
[387] Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, 1873, huile sur toile, 110,5 x 91 cm, Le Havre, Musée des Beaux-Arts, inv. A 287 bis.

de sa vie, c'est Charles IX qui se montre en faveur d'une reprise de la lutte contre les réformés, tandis que sa mère continue de défendre une politique de tolérance[388].

Quoi qu'il en soit, s'il faut se méfier de la véracité de cette scène, l'acte de régence est un document authentique. C'est bien Catherine de Médicis qui assuma, une nouvelle fois, la régence, en vertu de lettres datées du 30 mai 1574 et enregistrées au Parlement le 3 juin[389]. Cette mesure provisoire a été établie, dans l'attente du retour de Pologne du nouveau roi, Henri III. Malgré son élection au trône de Pologne, il conservait ses droits à la succession, conformément aux lettres patentes, signées par Charles IX, le 10 septembre 1573, qui stipulaient que ses frères lui succèderaient par ordre de primogéniture, en l'absence d'héritier mâle[390].

Enfin, en choisissant de se concentrer sur ces trois personnages, le peintre ne suggère pas le déchaînement des ambitions que la perspective de la mort de Charles IX a suscité. Cet opportunisme politique a animé les Grands du royaume, bien avant son décès qui ne fut pas une surprise. En effet, le roi était malade depuis 1570, mais il fut de plus en plus affaibli, après avoir attrapé la fièvre, en 1573[391]. En outre, le retour du roi de Pologne n'était pas du goût de tous, d'autant plus que son avènement pouvait induire la permanence du pouvoir de Catherine de Médicis, dont son fils Henri était très proche. Dès lors, en 1574, de nombreux complots, orchestrés par François, le duc d'Alençon, allié aux protestants, cherchaient à faire évader de la cour les chefs huguenots, dans l'objectif d'organiser une résistance à la reine mère et au futur roi[392]. Cette entreprise ne porta pas ses fruits puisque Charles IX et la reine mère se réfugièrent dans la forteresse de Vincennes, où le roi succomba, en laissant le pouvoir à sa mère, comme il avait été convenu.

La mort de François d'Anjou et sa représentation par François Abel est, indubitablement, la scène qui incarne le mieux les rivalités politiques qui découlent de la disparition du prince, compte tenu des conséquences particulièrement explosives qu'elle entraîne. Bien qu'il soit situé au centre de la composition cette fois, le mourant est à nouveau placé dans l'ombre, à l'arrière-plan, car c'est au premier plan que les « intrigues liées à la succession au trône » se jouent[393]. Les véritables personnages principaux de la toile sont placés au premier plan et dans la lumière. Il s'agit du duc Henri de Guise et des deux Valois

[388] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 787.
[389] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 161.
[390] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 787.
[391] *Ibid*., p. 787.
[392] *Ibid*., p. 788.
[393] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 306.

à qui il fait face, à savoir Catherine de Médicis et Henri III, qui semble toujours sous la coupe de sa mère qui lui tient le poignet gauche[394].

Malgré des attitudes très contenues, ces protagonistes incarnent les forces rivales qui voient le jour après la mort du duc d'Anjou, en raison des conséquences qu'implique sa disparition. La mort de François d'Anjou constitue l'acmé des tensions politiques relatives à la succession dynastique car le duc était le dernier fils de Catherine de Médicis et Henri II, et il meurt sans enfants, et même sans être marié. Le duc a refusé les nombreux partis que lui a proposés sa mère, dont sa propre nièce Christine de Lorraine[395], probablement aveuglé par ses « desseins politiques […] démesurés » qui l'amenaient à vouloir créer son propre État et épouser Elisabeth d'Angleterre, qui lui avait donné son accord avant de se rétracter quelques jours après leurs fiançailles[396]. Quant à Henri III, il n'est pas complètement exclu qu'il puisse encore avoir un fils parce qu'il est encore jeune, mais il est nécessaire de rester lucide. Or, selon la loi salique, le prochain héritier mâle dans la ligne de succession est Henri de Navarre, le roi protestant qui appartient aux principaux chefs huguenots.

Dès lors, la gravité de la « crise dynastique »[397] justifie la grande obscurité qui règne dans la toile, bien plus sombre que celle de Pierre Dupuis[398], ainsi que les mines déconfites des personnages. Les deux Valois ne se montrent pas très enthousiastes à l'idée de léguer le trône à un réformé, compte tenu de la division confessionnelle du royaume, mais le roi n'a pas d'autre choix que de proclamer Navarre comme son successeur légitime, « dans le souci de respecter le principe dynastique et, ce faisant, de sauvegarder les fondements de la monarchie »[399]. C'est la raison pour laquelle il le déclare publiquement avant même la mort de son frère, en avril 1584[400]. Par conséquent, il y a fort à penser que Navarre soit le personnage agenouillé au pied du lit du moribond, vêtu de bleu, couleur de la royauté, symboliquement situé entre Henri III et le duc de Guise. Bien que sa position manifeste sa position hiérarchique inférieure du moment, le fait de le placer sur le même plan que les deux personnages, traduit sa reconnaissance en tant que légitime successeur.

Cependant, l'option que la couronne revienne à un hérétique est inconcevable pour Henri de Guise et les catholiques intransigeants qu'il représente. Son expression faciale se contente de suggérer sa désapprobation, toutefois renforcée par les regards de ses partisans,

[394] P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance, op. cit.*, p. 133.
[395] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 397.
[396] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 933.
[397] J.-M. Constant, *Les Guise*, *op. cit*., p. 116.
[398] Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, *op. cit.*
[399] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 399.
[400] *Ibid*., p. 403.

qui semblent être contenus par des hommes du roi. Les membres du clan royal, figurés à droite de la composition, leur rendent la pareille, avec des regards méfiants, à l'égard du représentant de l'opposition à Navarre. En réalité, cette scène perçue de façon téléologique, semble une prémonition de la Ligue, qui regroupe les catholiques zélés qui ne conçoivent pas que la couronne de France appartienne un jour à Henri de Navarre. Cette lutte des ultra catholiques se transforme, par la suite, en une opposition royale, puisqu'ils ne parviennent pas à éliminer Navarre de la ligne de succession.

Ce sont les princes lorrains qui prirent la tête de ce combat, initialement dirigé contre le parti huguenot[401]. Par ailleurs, la mise en scène théâtrale de la rivalité entre le duc de Guise et Henri III laisse penser que l'artiste évoque également « par anticipation la rencontre fatidique au château de Blois en 1588 », à l'issue de laquelle les Guise finissent assassinés, sur ordre d'Henri III[402]. Par ailleurs, le cardinal de Guise est également présent dans le tableau de François Abel, au centre de la composition, en train de prier au pied du lit du duc d'Anjou, tout en dirigeant son regard vers son frère.

2.2) Une sinistre première : le régicide

Deux tableaux portent sur la fin singulière du dernier souverain Valois[403]. Henri III meurt assassiné et sonne le glas de la dynastie, qui s'éteint avec lui. Il s'agit du premier régicide de l'histoire de France[404], et même l'un de ceux qui inaugurent une longue série, à l'échelle européenne[405]. Cet événement extraordinaire inspire largement les artistes du XIX^e^ siècle, avides de scènes dramatiques et sanguinaires, d'autant plus que la portée politique de cet acte est sans précédent[406].

[401] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 235.
[402] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 201-202.
[403] Joseph Beaume, *Henri III à son lit de mort*, *op. cit.* et Hugues Merle, *L'Assassinat de Henri III*, *op. cit*.
[404] N. Le Roux, *1^er^ août 1589. Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, Paris, Gallimard (coll. « Les journées qui ont fait la France »), 2006.
[405] Voir le collectif de Philippe Chareyre (dir.), *Régicides en France et en Europe*, XVI^e^-XIX^e^ siècles, Genève, Droz, 2017.
[406] Sur cette thématique, il est possible également de citer les œuvres de Jules-Joseph-Guillaume Bourdet, *Assassinat de Henri III par Jacques Clément*, Salon de 1833 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; François Buffet, *Mort de Henri III*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Id*., *Mort de Henri III*, Salon de 1817 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Léon-Philippe-Victor Cuny, *Henri III et Jacques Clément*, Salon de 1833 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et Alfred Garnier, *Assassinat de Henri III, le 1^er^ août 1589*, Salon de 1874 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. X).

Concernant les deux œuvres du corpus abordant cette thématique, leur approche de l'événement s'effectue selon deux points de vue radicalement différents. Joseph Beaume choisit d'évoquer les derniers instants du roi[407], en optant pour le thème du lit funéraire en vogue, lorsqu'il expose cette œuvre en 1822[408]. Le roi alité est au centre de la toile et concentre l'essentiel de la lumière du tableau, en étant symboliquement vêtu de blanc, pour faire référence à la couleur du linceul christique. Quant à Hugues Merle, il réalise une œuvre composite qui s'apparente à une bande-dessinée, puisqu'il réunit trois moments en une seule composition[409]. À droite de la composition, alors qu'il est mortellement blessé, Henri III s'affaisse, retenu dans sa chute par un groupe d'hommes, qui sont vraisemblablement des mignons. Au premier plan, son assassin, le moine Jacques Clément, gît sur le sol, déjà mort. Enfin, au second plan, Henri de Navarre surgit par une porte, dans une attitude presque triomphale.

Le collage de différents épisodes rend cette scène invraisemblable, mais on peut tout de même distinguer des détails relatifs à l'assassinat, corrects d'un point de vue historique. Si l'on peut remettre en cause le fait que le roi soit habillé, alors qu'il était « à peine levé de sa chaise percée »[410], lorsque Jacques Clément arrive dans la chambre du roi, vers huit heures du matin, le 1er août 1589, il est, à juste titre, situé près d'une chaise. Le souverain tient son flanc gauche et l'on sait que c'est au bas-ventre qu'il reçut le coup de couteau du moine, qui avait dissimulé l'arme du crime sous son habit[411]. Cinq hommes s'affairent autour du roi tandis qu'un autre tient une lance, tâchée de sang, qui vient vraisemblablement de servir à occire Jacques Clément. À nouveau, ces éléments recoupent la réalité historique, car deux témoins assistèrent à la scène, La Guesle et Bellegarde, le premier gentilhomme de la chambre. Ils mirent aussitôt la main à l'épée et massacrèrent l'assassin, « bientôt suivis par les quatre Quarante-cinq qui se tenaient dans l'antichambre »[412]. Le corps de l'assassin fut jeté par la fenêtre[413]. Le serviteur au premier plan tient précisément une épée, tandis que l'homme à gauche est muni d'une lance. Le fait que ce soient des fidèles d'Henri III qui se trouvaient sur la scène de crime corrobore l'accoutrement typique des mignons qu'a retranscrit Hugues Merle.

Même si l'attitude d'Henri IV ne semble pas appropriée à la gravité de la scène figurée, il est vrai qu'il appartient aux premières personnes qui viennent voir ce qui se

[407] Joseph Beaume, *Henri III à son lit de mort*, *op. cit.*
[408] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 224.
[409] P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance, op. cit.*, p. 139.
[410] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 270.
[411] *Ibid*.
[412] *Ibid*.
[413] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 526.

déroule dans la chambre du roi, même s'il « repart rapidement pour Meudon, après que le roi l'a rassuré »[414]. Le tableau de Joseph Beaume évoque probablement la seconde venue du roi de Navarre, plus tard dans la journée[415]. Henri III s'était montré trop optimiste : les douleurs s'intensifient et la tentative des médecins de soigner sa péritonite avec un lavement n'arrange rien. Il meurt le 2 août, à deux heures du matin, après avoir fait ses adieux à Navarre, à son neveu Charles d'Angoulême, et à Bellegarde[416]. Cependant, la présence de seigneurs ligueurs, lançant des regards agressifs en direction de Navarre, est historiquement fausse[417]. Elle l'est d'autant plus que si le roi se trouve à Saint-Cloud, au moment de son assassinat, c'est parce qu'il y a établi son camp militaire, alors qu'il organise le siège de Paris, aux mains des ligueurs, avec l'aide d'Henri de Navarre, lui-même stationné à Meudon[418].

Cette entorse à la réalité historique et l'intention d'Hugues Merle de faire figurer le roi de Navarre sur la scène de l'assassinat d'Henri III semblent avoir la même finalité. Outre les circonstances des derniers instants du roi, leur dessein est essentiellement d'insister sur le véritable sujet de leurs toiles : la transmission du pouvoir. Le commentaire qui accompagne l'œuvre de Joseph Beaume va clairement dans ce sens, on peut y lire :

> *Henri dit au roi de Navarre, après l'avoir tendrement embrassé : "Si Dieu dispose de moi, je vous laisse ma couronne comme à mon légitime successeur". Ayant fait approcher tous les courtisans, il leur commanda de reconnaître le roi de Navarre pour leur souverain : quelques seigneurs partisans de la Ligue s'y refusèrent, les autres le firent en mettant un genou à terre*[419].

À nouveau, la victime est censée être la vedette du tableau, mais il appartient déjà au passé. L'enjeu dynastique prévaut et l'artiste choisit également de centrer l'attention sur le successeur d'Henri III. La différence de traitement des deux hommes est flagrante. Même si l'exposition du souverain moribond, en chemise, est logique au vu des circonstances, le contraste avec le futur souverain est saisissant. Navarre est dépeint au premier plan, vêtu d'une cuirasse brillante rappelant son image de roi soldat, dans une pose avantageuse, campé sur une sorte d'estrade[420]. À ses pieds, des courtisans sont agenouillés, en signe de reconnaissance vis-à-vis de leur nouveau souverain. Il est vrai que, dans ses dernières heures, Henri III « affirma encore voir en lui son successeur légitime »[421].

---

[414] *Ibid*.
[415] Joseph Beaume, *Henri III à son lit de mort*, *op. cit.*
[416] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 526.
[417] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 224.
[418] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 269.
[419] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.
[420] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 224.
[421] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 967.

Le point de vue adopté par l'auteur du tableau prouve la scientificité de sa démarche, puisque les sources des XVI^e^ et XVII^e^ siècles présentaient déjà « le roi mourant posant une couronne sur la tête du roi de Navarre ou lui tenant la main en un geste significatif »[422]. De fait, Joseph Beaume recourt au thème traditionnel du lit funéraire en se démarquant, toutefois, du style troubadour, à la mode lorsqu'il peint cette toile, étant donné qu'il décide de mettre davantage l'accent sur la transmission du pouvoir que sur l'anecdote sentimentale et tragique[423]. Par conséquent, le contraste entre les deux souverains est exagéré à dessein, c'est une façon de légitimer Henri IV en tant que souverain, malgré les contestations de son pouvoir, avant même qu'il ne règne. De même, il s'agit d'une nouvelle occasion de célébrer le « bon roi Henri », le premier des Bourbons, plutôt que le dernier des Valois.

En ce qui concerne la peinture d'Hugues Merle, il vaut la peine de relever sa grande dimension théâtrale[424]. Bien que certains éléments attestent la véracité de la scène, l'artiste semble essentiellement s'inspirer de l'univers théâtral. Il est légitime de penser qu'il s'appuie, potentiellement, sur l'œuvre de Ludovic Vitet[425], qui a beaucoup influencé l'imaginaire des artistes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle[426]. Parmi les procédés utilisés par le peintre, on peut remarquer l'utilisation de deux rideaux levés, dont l'un permet d'annoncer le personnage principal, Henri de Navarre, « comme une ouverture donnant sur les coulisses »[427]. La grandeur nature des personnages participe également à l'effet dramatique de la scène. En outre, la mise en scène évoque une conception théâtrale de l'espace, divisé en deux parties : d'un côté l'estrade et le lit à l'arrière-plan, ainsi que le siège sur lequel on fait asseoir le roi, de l'autre le sol sur lequel est jeté le moine.

Cette mise en scène prend un caractère symbolique et idéologique, puisque le prétendant au trône entre revêtu de son armure et coiffé du panache blanc, ce qui contraste avec l'extrême faiblesse d'Henri III. « Ainsi, se trouve résumé en un seul tableau le mythe historique, développé depuis le XVI^e^ siècle, de l'opposition du roi soldat, viril et gaillard, au roi efféminé, victime de sa faiblesse morale »[428]. En effet, on reconnaît les codes de représentation traditionnelle d'Henri III et de ses mignons, sujets à de nombreuses caricatures et à sa présentation comme un prince décadent et un anti-héros, à l'inverse de son successeur. Par exemple, on peut citer les vêtements colorés et particulièrement ornés

[422] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 224.
[423] *Ibid*., p. 224-225.
[424] Hugues Merle, *L'Assassinat de Henri III*, *op. cit.*
[425] L. Vitet, *La mort d'Henri III. Août 1589 : scènes historiques faisant suite aux Barricades et aux États de Blois*, Paris, Schubert et Heideloff, 1829, p. 283-287.
[426] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 211.
[427] *Ibid*.
[428] *Ibid*.

des personnages, le port de fraises, ou encore la représentation d'un chien de race cavalier King Charles, symbole des loisirs du roi jugés efféminés.

Il est possible de supposer que l'artiste a pris soin de rappeler ces éléments caricaturaux, aux dépens de l'historicité de la scène, dans le but de discréditer le dernier roi Valois. En cela, le peintre s'inscrirait dans la lignée des nombreux artistes qui ont contribué à forger une image noire du souverain, qui aurait mérité son sort, après avoir autorisé un hérétique à régner sur le trône de France et organisé l'assassinat des Lorrains. C'est peut-être dans ce sens que l'on peut interpréter la position de Jacques Clément, étendu les bras en croix, comme s'il était un martyr, mort pour une juste cause. Certains témoignages de l'époque arguent que le moine aurait répondu « à une vocation, à un appel divin », en agissant de son propre chef[429]. Cependant, nombreux sont les catholiques radicaux à détester Henri III, à l'été 1589, dont le clan lorrain en tête de liste. Ce « parti de la vengeance »[430] est dirigé par le duc de Mayenne, le jeune frère du duc et du cardinal de Guise, qui nia la responsabilité, mais dont le mobile est accablant[431]. Dès lors, plus de deux siècles après les événements, Henri III pâtit toujours de la propagande ligueuse, qui a vu dans le régicide un miracle ainsi qu'un « juste tyrannicide »[432].

B. Une nouvelle dynastie sur le trône

La mort précoce des princes Valois crée une crise de succession, profitant au roi de Navarre, qui accède ainsi au trône de France, à la mort d'Henri III. Bien qu'il ne fût pas le sujet principal des toiles précédentes, relatives à la vie des Valois, l'accès au pouvoir du Navarrais apparaissait déjà de façon implicite, telle une prophétie. En tant que thème secondaire ou indirect, on a déjà pu constater la valorisation d'Henri de Navarre, qui bénéficie presque entièrement d'un portrait laudatif de la part des peintres du XIX^{e} siècle. Par ailleurs, le premier chapitre a permis de démontrer la popularité du premier souverain bourbon auquel un tiers de la production totale des peintures du siècle est spécialement consacré, toujours dans une dimension apologétique.

Henri IV est le personnage le plus représenté du corpus, en étant presque unanimement représenté sous un jour très favorable. Les artistes s'accordent à représenter le destin du roi d'une manière bien plus glorieuse que celui des Valois. De même, il est possible

[429] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 527.
[430] N. Le Roux, *Un régicide au nom de Dieu*, *op. cit*., p. 168.
[431] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 967.
[432] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 271.

de remarquer le net contraste entre les toiles qui portent sur l'intimité du Béarnais, en comparaison avec les tableaux qui abordent celle des Valois. Outre leur supériorité numérique notable, les portraits dédiés à Henri IV convergent vers le même objectif qui est de placer ce souverain sur un piédestal, tel le sauveur de la monarchie, aux qualités innombrables, par rapport à ses prédécesseurs. En outre, cette image consensuelle et partiale ne concerne pas uniquement la vie privée du monarque puisque les peintres mentionnent également certains obstacles qu'il a pu rencontrer, afin d'asseoir son pouvoir et jouir d'une large légitimité. À nouveau, c'est dans une tonalité élogieuse que les auteurs de ces toiles rendent compte du « prix de la reconnaissance »[433] et des étapes, perçues comme des sacrifices, que dut affronter Henri IV, afin de véritablement rallier un maximum de ses sujets à son panache blanc.

1) Le coût de la couronne

L'avènement d'Henri IV, à la suite de la mort d'Henri III, ne permet pas au nouveau souverain d'acquérir le soutien d'une majorité de Français, y compris parmi les princes, à cause de sa confession calviniste. Les affrontements militaires entre les ligueurs et les huguenots se poursuivent, à la nuance près que les adversaires de Navarre en tant que leader protestant deviennent, désormais, des représentants de l'opposition royale. Le souverain bourbon remporte des victoires militaires décisives, dont certaines traitées plus tard sont également mises à l'honneur dans le corpus. Pourtant, ces succès n'entraînent guère plus d'adhésion au pouvoir du roi, en raison d'une radicalisation de ses opposants qui ne peuvent supporter l'idée d'être régis par un roi protestant. Dès lors, seule la conversion d'Henri IV et le sacre qui s'ensuit semblent pouvoir résoudre les conflits et permettre au roi de sortir de l'impasse politique dans laquelle il se trouve.

Dès lors, les peintres abordent le combat du roi pour l'unité du royaume, la réconciliation de ses sujets et la reconnaissance de son autorité, à travers deux épisodes emblématiques de la première partie du règne d'Henri IV. D'une part, ils accordent une grande importance à la conversion du roi, qui constitue l'étape décisive de la démarche unificatrice et pacificatrice du monarque[434]. D'autre part, on relève la mention d'un autre

[433] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 575.
[434] C. Desplat, *Henri IV, roi de la paix*, Pau, Éd. Cairn, 2010.

événement symbolique, qui appartient à la longue « conquête de la France »[435] du souverain : son entrée dans Paris, siège des ligueurs, s'étant rallié au roi, de son plein gré.

1.1) La conversion au catholicisme

L'épisode de l'abjuration de la foi calviniste du roi, accomplie en la basilique de Saint-Denis, le 25 juillet 1593, est le sujet principal de deux œuvres du corpus[436]. Les artistes représentent une scène similaire, vraisemblablement selon la même intention, même s'ils adoptent un angle de prise de vue opposé. En effet, le tableau de Pierre Vafflard est réalisé en plongée, tandis que celui de Georges Rouget l'est en contre-plongée[437]. Dans les deux cas, le roi apparaît un genou en terre, en signe de soumission à l'égard de l'Église catholique. Toutefois, dans la version de Georges Rouget, l'attention n'est pas seulement centrée sur Henri IV et ses soldats, comme c'est le cas dans celle de Pierre Vafflard, qui représente le roi vêtu d'une armure légère.

La retranscription de Georges Rouget tend vers une plus grande exhaustivité car le tableau dépeint également tout le cortège ecclésiastique présent pour l'événement[438]. En premier lieu, sous un dais rouge, on reconnaît Renaud de Beaune, l'archevêque de Bourges, qui est aussi grand aumônier du roi et chef de sa chapelle, lui présentant une Bible sur laquelle Henri IV prête serment[439]. Le prélat lui accorde l'absolution, même si la papauté ne le fait que le 30 août 1595, par la décision du pape Clément VIII[440]. Dans la peinture, l'archevêque de Bourges est entouré d'une foule de prélats, parmi lesquels se trouvent peut-être ceux qui se sont chargés de l'instruction religieuse du roi, au cours des trois précédents jours, tels Claude II d'Angennes, évêque du Mans, Philippe du Bec, évêque de Nantes ou Jacques Davy du Perron, évêque d'Évreux[441]. Par ailleurs, Henri IV avait déjà fait part de son désir de recevoir cette instruction, lors de la proclamation du 4 avril 1592[442]. En outre, ce tableau semble plus proche de la réalité historique que celui de Pierre Vafflard, puisque

---

[435] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 445.
[436] Georges Rouget, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit*. et Pierre-Antoine-Auguste Vafflard, *L'Abjuration d'Henri IV*, 1810, huile sur toile, 345 x 288 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, inv. 864.14.1.
[437] Par ailleurs, il est possible de remarquer que cette composition est semblable à celle de l'autre œuvre de l'artiste mise à l'honneur dans le corpus, l'*Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*. Cette toile fut peinte onze ans avant le tableau traitant de l'abjuration d'Henri IV. Toutefois, les rôles sont inversés dans cet événement qui s'est déroulé trois ans après la conversion du roi. C'est Henri IV qui trône, sous un dais, et reçoit les notables, lors de l'assemblée représentative.
[438] Georges Rouget, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit.*
[439] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 593.
[440] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 309.
[441] *Ibid.*, p. 297.
[442] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 969.

le roi apparaît en majesté, vêtu de blanc, conformément à ce que l'on sait de l'événement[443]. La lumière est symboliquement concentrée sur la partie gauche de la composition, où se trouvent le roi, les hommes d'Église ainsi que la Bible.

Dans le tableau de Pierre Vafflard, ce sont plutôt les cuirasses du roi et de ses soldats qui attirent la majorité de la lumière de la toile[444]. Ce procédé permet, probablement, de rappeler qu'à ce moment, le roi victorieux peut s'enorgueillir de nombreux succès militaires. Outre les victoires symboliques, mais plus anciennes, à Arques et Ivry, respectivement remportées en 1589 et 1590, Henri IV est militairement en position de force depuis la prise de Dreux, le 6 juillet 1593[445]. En outre, le 23 juillet, les États Généraux décident de remettre à plus tard l'élection d'un roi catholique, après avoir refusé la solution espagnole d'un mariage entre l'infante et le duc de Guise, et Mayenne y fait voter une trêve de trois mois[446]. Il est également possible que l'intention de l'artiste ait été de mettre en valeur le souhait du souverain de rendre les armes, aussi bien littéralement que métaphoriquement, afin que la guerre civile cesse et que sa conversion rende possible la réconciliation de ses sujets.

En effet, le roi apparaît d'une grande humilité, dans les deux peintures, sans que cet acte de soumission n'entache son image, bien au contraire, puisqu'il entend assurer son rôle de défenseur de l'Église catholique, dans la lignée de ses prédécesseurs, ainsi que le rappelle l'épée qu'il porte dans les deux versions de la scène. Il semble, toutefois, intéressant de préciser que le roi remit ce seul insigne de royauté au sieur de Bellegarde, avant de s'avancer vers l'église[447]. De fait, les artistes semblent valoriser le choix qu'a fait le souverain, qu'on présentait dans l'erreur, conformément au stéréotype de l'hérétique, comme le prouve ce commentaire : « Il fit abjuration de ses erreurs entre les mains de l'archevêque de Bourges, puis il entra dans l'église aux acclamations de ses soldats et des bourgeois et entendit la messe »[448]. Le roi aurait donc compris sa faute, si bien que l'on peut interpréter la lumière claire du tableau de Georges Rouget, comme un moyen métaphorique de représenter le roi « éclairé » dans sa foi. Toutefois, sa décision semble sincère et mûrement réfléchie, au vu de l'émotion dont il fait part à sa maîtresse Gabrielle d'Estrées, dans une lettre qu'il lui adresse,

[443] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 297.
[444] Pierre-Antoine-Auguste Vafflard, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit.*
[445] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 297.
[446] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 591.
[447] *Ibid*., p. 593.
[448] Charles Le Coeur, *Catalogue du musée de la ville de Pau, considérations sur les musées de province et notice sur le musée de Pau*, Pau, musée de la ville de Pau, 1871, p. 57, notice n° 43.

deux jours avant sa conversion, dans laquelle il évoque « le saut périlleux » auquel il se préparait[449].

Pourtant, force est de reconnaître que la trajectoire religieuse atypique du « "Vert-Galant" six fois converti »[450] est tout sauf linéaire. Ses tergiversations sont à l'image de celles de ses parents qui « passaient l'un après l'autre à la Réforme », même si sa mère Jeanne d'Albret devint toutefois une calviniste convaincue, tandis que son père, Antoine de Bourbon, choisit de se ranger dans le camp royal catholique[451]. Par conséquent, le jeune prince de Navarre fut partagé entre les deux confessions, tout au long de son éducation et son enfance, à la cour de France. Il finit par choisir le protestantisme, influencé par sa mère qui le ramène avec elle sur ses terres, alors qu'il est âgé de treize ans, lorsqu'elle se rend à la cour de France, en janvier 1567[452].

Dès lors, il ne faut pas non plus négliger les considérations politiques très prégnantes qui ont également pesé sur sa décision d'abjurer sa foi calviniste, afin de « régner pleinement sur la France »[453]. Faut-il rappeler qu'on lui attribue le célèbre adage « Paris vaut bien une messe », dans lequel on perçoit pleinement la finesse politique du Navarrais. En réalité, l'ensemble des revirements confessionnels effectués dans sa vie comportaient des intérêts politiques, soumis à des pressions exercées par les différents alliés du prince. Le premier eut lieu à l'occasion de son mariage avec Marguerite de Valois, le 18 août 1572. Cette dernière refusa de se faire calviniste, malgré l'insistance de sa belle-mère, qui finit par accepter que le mariage se fît dans le seul rite catholique[454]. Inversement, après sa fuite de la Cour pour rejoindre les troupes protestantes, le 25 février 1576, Navarre retourne officiellement au calvinisme, en juin, parce qu'il essaie de s'imposer à la tête du parti huguenot. Cependant, le second prince de Condé lui disputait ce rôle, « étant plus radical et plus convaincu dans sa foi protestante »[455]. L'entourage du roi de Navarre mêlait catholiques et protestants, « ce qui ménageait l'avenir du premier prince du sang, mais provoquait des critiques »[456].

Une fois qu'il devient le chef incontesté des huguenots, dans les années 1580, et que son entourage était devenu beaucoup plus protestant que par le passé, rien ne semble pouvoir convaincre le roi de Navarre d'abjurer le protestantisme, bien qu'il devienne l'héritier du

[449] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 297.
[450] https://www.herodote.net/Le_Vert_Galant_6_fois_converti-synthese-258.php (consulté le 19 mai 2020).
[451] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 968.
[452] *Ibid.*, p. 969.
[453] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 595.
[454] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 969.
[455] *Ibid*.
[456] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 970.

trône, après la mort du duc d'Anjou. Pourtant, Henri III tenta plusieurs fois de le persuader, une première fois en juillet 1584, avec une ambassade menée par le duc d'Épernon. Il renouvela l'expérience après la prise d'armes de la Ligue, à partir de mars 1585, mais le beau-frère du roi refusa une nouvelle fois l'abjuration, « dont le résultat aurait été de détourner de lui un grand nombre de ses partisans »[457]. Il n'est pas même arrêté par la bulle d'excommunication qui le déchoit de ses droits à la couronne, émise contre lui et Condé par le pape Sixte Quint, le 9 septembre 1585, renouvelée en octobre 1590 par le nouveau pape Grégoire XIV. Jusque sur son lit de mort, Henri III conseille son successeur de se convertir, mais ce dernier s'obstine, en dépit des revendications de plusieurs princes catholiques. Le nouveau roi pense s'en sortir en promettant de maintenir la religion catholique, « en n'y apportant aucune modification, ni dogmatique, ni disciplinaire, et en ne confiant les bénéfices ecclésiastiques qu'à des catholiques »[458]. En effet, il multiplie les mesures en faveur des catholiques : il leur promet de respecter le culte catholique, il leur assure la présence auprès de lui de quelques prélats catholiques, la tenue de chapitres de l'ordre du Saint-Esprit ainsi que le retour à l'édit de Poitiers de 1577, qui restreignait certains droits des protestants, acquis grâce à l'édit de Beaulieu, le 6 mai 1576[459].

Néanmoins, ces mesures sont perçues comme de la poudre par les catholiques intransigeants qui ne pouvaient concevoir que leur souverain demeurât protestant. Voyant qu'Henri IV n'est pas prêt à transiger sur ce sujet si brûlant, les ligueurs préfèrent convoquer leurs propres États Généraux, à partir du 26 janvier 1593, dans le but d'élire un nouveau roi. Ils choisissent l'oncle d'Henri IV, Charles I[er] de Bourbon, archevêque de Rouen et cardinal, par un édit pris par le duc de Mayenne et le conseil général de l'Union[460]. Dès lors, c'est seulement quand la pression fut trop grande et les risques trop importants pour lui, que le « roi de raison » décida de céder[461]. Il profita de l'ouverture des conférences de Suresnes, le 29 avril 1593, destinées à la conclusion de la trêve signée le 4 mai, pour annoncer sa prochaine abjuration[462]. En outre, en choisissant l'église de Saint-Denis, le souverain cherche à rappeler la légitimité de son avènement, par la présence de ses prédécesseurs qui reposent dans la basilique[463].

[457] *Ibid*.
[458] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 536.
[459] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 969.
[460] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 539.
[461] D. Crouzet, *Les guerriers de Dieu*, *op. cit*., t. II, p. 543.
[462] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 972.
[463] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 297.

Les peintres semblent avancer que le roi a pris la bonne décision, en justifiant ce choix politique judicieux par le soutien que le peuple paraît lui apporter. Alors que la lumière chaude et orangée de la toile de Pierre Vafflard rappelle le caractère polémique de la conversion du roi[464], cette étape semble contrebalancée par l'acclamation populaire. En effet, l'artiste a choisi de représenter le roi entouré de ses soldats ainsi que d'une foule de Parisiens. L'impression de masse semble être à l'avantage du souverain, eu égard aux individus, à l'arrière-plan, qui soulèvent leur chapeau à bout de bras, en signe d'approbation, à gauche ou à l'extrême-droite du tableau. Dans la peinture de Georges Rouget, le soldat représenté à droite de la composition est même obligé de contenir la ferveur du peuple[465]. Le commentaire qui accompagne le tableau corrobore cette idée, en affirmant : « Le peuple entendit avec des transports de joie les sermens de son roi ; la ligue fut anéantie, et Henri IV régna en père sur la France »[466]. Même si l'épisode représenté est antérieur, on sait que la sortie du souverain de l'abbatiale se produisit « au son des tambours, des trompettes, des canons et sous les vivats de la foule »[467].

De même, les peintres cherchent à démontrer la portée unificatrice de cet acte, illustrée par l'utilisation prédominante de la couleur blanche. En effet, dans la toile de Georges Rouget, ce coloris constitue le trait d'union entre les habits du roi et ceux des nombreux clercs figurés[468]. D'une façon encore plus explicite, dans le tableau de Pierre Vafflard, on retrouve le blanc sur les drapeaux, les fleurets ou encore les écharpes du roi et de ses soldats[469]. Le blanc était la couleur des protestants et notamment des chefs militaires, qui l'arboraient à travers leurs échappes mises en bandoulière[470]. La couleur blanche devint l'emblème du pouvoir royal, définitivement adoptée sous le règne d'Henri IV, après avoir été portée par Henri III, le 8 mai 1589, quelques jours après le traité d'alliance avec son cousin le roi de Navarre, qui lui avait envoyé un détachement de son armée[471]. À travers le traitement d'une thématique spirituelle comme l'abjuration, l'importance accordée au blanc

[464] Pierre-Antoine-Auguste Vafflard, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit.*
[465] Georges Rouget, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit.*
[466] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit*., t. II.
[467] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 594.
[468] Georges Rouget, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit.*
[469] Pierre-Antoine-Auguste Vafflard, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit.*
[470] Denise Turrel, *Le blanc de France. La construction des signes identitaires pendant les guerres de Religion (1562-1629),* Genève, Droz, 2005, p. #. Voir https://clio-cr.clionautes.org/le-blanc-de-france-la-construction-des-signes-identitaires-pendant-les-guerres-de-religion-1562-1629.html (consulté le 19 mai 2020).
[471] *Ibid*.

permet de souligner les liens constitutifs du politique et du religieux, ainsi que la pureté des intentions et de l'âme du monarque[472].

La conversion n'eut pas un effet pacificateur instantané parce que des doutes à l'égard de sa sincérité apparurent du côté catholique comme protestant. Les ligueurs dénoncèrent l'hypocrisie du roi tandis que certains chefs huguenots, tels Duplessis-Mornay, se sentirent trahis. Pourtant, d'autres se seraient montrés en faveur de la conversion, par pragmatisme politique, à l'instar de Rosny et Sancy, qui comprirent que le roi gagnerait bien plus « en une heure de messe qu'en vingt batailles »[473]. Pour autant, l'abjuration du roi n'entraîna aucun ralliement immédiat, en raison de la méfiance généralisée que les différents partis ressentaient vis-à-vis des motivations du roi.

1.2) L'entrée d'Henri IV dans Paris

Un tableau aborde l'événement politique qui constitue le véritable tournant de la guerre civile, et notamment du ralliement de la France au roi, à savoir son entrée dans la ville de Paris, le 22 mars 1594[474]. François Gérard choisit de figurer l'arrivée du roi avec ses soldats, devant le Louvre, lorsque les membres du Bureau de la ville lui remettent les clefs de la ville, en signe d'allégeance. Henri IV apparaît entouré des négociateurs de la reddition de la ville. À gauche du roi se trouve « l'artisan de ce retournement »[475], le comte Charles Cossé-Brissac, représenté à cheval, de profil et le chapeau à la main. Nommé gouverneur de la ville par le duc de Mayenne, le 6 janvier, en remplacement du sieur de Belin, c'est lui qui négocie secrètement l'ouverture de la ville à Henri IV, qui le remercie en le nommant, par la suite, maréchal de France[476]. Brissac prépare cette reddition de concert avec deux échevins, les colonels et capitaines de la milice bourgeoise, le président Le Maistre, l'avocat général Molé et le prévôt des marchands, Jean Lhuillier. Ce dernier est l'homme, en robe rouge, qui remet les clés de la ville au roi[477].

Parmi les proches du roi, on distingue à droite du gouverneur, portant un casque et un plumet bicolore, Henri 1er de Montmorency, comte de Damville et connétable depuis

[472] Cette idée a été théorisée par Alexandre Y. Haran, à travers le concept de « messianisme politique ». Voir Alexandre Y. Haran, *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVIe et XVIIIe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
[473] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 300.
[474] François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, *op. cit*.
[475] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 606.
[476] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 827.
[477] G. Picon, *Cent tableaux à clef de l'histoire de France*, Malakoff-Versailles, Hazan-Château de Versailles, 2012, p. 103.

décembre 1593, en remerciement de ses services[478]. À droite de celui-ci, se trouve Louis des Balbes de Berton de Crillon, tenant un étendard fleurdelisé frappé du H d'Henri. Celui qui passe pour le « meilleur capitaine du monde » s'est rallié à la monarchie dès la mort d'Henri III, dont il était un familier[479]. Albert de Gondi, premier duc de Retz, serait également de la partie, tout comme le fidèle compagnon d'armes du roi, le duc de Sully, placé à droite du roi[480]. Enfin, près de lui, on reconnaît Roger de Saint-Lary, duc de Bellegarde et Grand-Écuyer de France, depuis le règne d'Henri III, dont il était un favori. Il soulève la visière de son casque pour regarder au balcon du Louvre Gabrielle d'Estrées et ses dames. La présence particulièrement visible de cette dernière constitue la touche la plus invraisemblable du tableau. Cela s'explique, en fait, par la volonté de l'artiste troubadour de faire référence à une anecdote sentimentale, puisque l'amante du roi, d'une vingtaine d'années son aînée, lui a précisément été présentée par l'intermédiaire de Bellegarde, dont elle était la maîtresse à l'époque[481]. Le genre troubadour se perçoit également à travers de nombreux procédés artistiques participant d'une esthétique de l'excès, tels que les costumes rubéniens, les heaumes empanachés, les attitudes théâtrales ou encore la représentation d'un décor riche, aux couleurs vives, dont les multiples détails sont destinés à occuper et distraire l'œil du spectateur[482].

Le peintre présente l'arrivée triomphale du roi, acclamé par la foule, la bonne nouvelle s'étant répandue par le son des trompettes, signalées à droite du tableau. L'artiste cherche à mettre en exergue la satisfaction des habitants, lassée par la guerre, qui perçoivent un espoir de paix, à travers la réconciliation de la ville avec son roi. À gauche de la composition, le vieillard debout qui lève les mains et les yeux au ciel, traduit la caution divine accordée à cet événement, tout en incarnant la liesse populaire. Les habitants, massés à sa gauche, révèlent les misères de la guerre par leur tenue intégralement noire et leurs gestes de remerciement, tournés vers le roi. Par la même occasion, on exalte le roi réconciliateur, qui rend possible le rapprochement des bourgeois et des roturiers, de ses fidèles et de ses opposants[483]. Par exemple, près du vieillard à gauche, on remarque un homme du peuple et un soldat tenant en main un drapeau blanc, qui se jettent dans les bras l'un de l'autre. Ce sentiment populaire est en accord avec la réalité historique. En effet, on

[478] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1127.
[479] G. Picon, *Cent tableaux à clef*, *op. cit.*, p. 103.
[480] *Ibid*.
[481] *Ibid*.
[482] F. Pupil, *Le Style troubadour*, *op. cit.*, p. 419.
[483] R. Kaufmann, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris : The Iconography of Constitutional Monarchy », *Burlington Magazine*, n°117, 1975, p. 794.

sait qu'une fois dans la ville, Henri IV la traverse « sous les acclamations de la population jusqu'à la cathédrale Notre-Dame, où il entend un *Te Deum* et fait ses dévotions »[484].

Cet événement glorieux pour Henri IV est une opportunité de dépeindre les nombreuses vertus qu'on lui associe traditionnellement. Dès lors, le souverain est davantage représenté en roi de paix qu'en roi de guerre. Il apparaît la tête et les mains nues, esquissant de la main droite un geste de réconciliation[485]. L'auteur du tableau lui-même le décrit de cette manière :

> *Sa physionomie, son attitude expriment les vertus de son âme et les sentiments qui la remplissent, une joie noble et pure, une confiance généreuse et empressée. Il a l'air de se donner au peuple qui se soumet à lui*[486].

Le roi cherche, effectivement, à se présenter comme bienveillant et indulgent, à l'égard de ses sujets. Il multiplie les actes de clémence et de paix, à l'image de la déclaration promettant le pardon à tous ceux qui rejoindraient son parti dans le mois à venir, qu'il signe le 27 octobre 1593. Il renouvelle l'exploit à Paris, en faisant distribuer des billets portant le texte d'un pardon général, publié deux jours avant son entrée dans la ville[487]. L'édit du 28 mars rend cette promesse officielle, en bannissant cent dix-huit personnes, cependant[488]. De ce fait, « l'obéissance au roi devait apparaître comme la vraie liberté, car elle participait de la restauration de l'ordre du monde voulu par Dieu »[489]. Le peintre signale le ralliement au roi, à travers les drapeaux blancs que brandissent différents personnages, en signe de reconnaissance de son autorité. Cette couleur fait écho aux écharpes de la même couleur des soldats et du roi, que l'on met en valeur lors de la prise de villes ligueuses, par le rituel de la remise de l'écharpe[490].

La décision politique de la ville ligueuse, de se rallier volontairement au roi, s'inscrit dans une dynamique seulement initiée par quelques villes, à ce moment-là. Ce n'est que six mois après la conversion du monarque, qu'une première ville de l'Union décide d'en sortir pour se remettre sous l'autorité du roi. Il s'agit de Meaux, qui revient sous le giron royal,

---

[484] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 607.
[485] G. Picon, *Cent tableaux à clef*, *op. cit.*, p. 103.
[486] Gérard François-Pascal-Simon, *Notice historique sur le tableau représentant l'Entrée de Henri IV dans Paris*, Paris, Delaunay-Librairie du Palais-Royal, 1817, p. 5.
[487] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 310.
[488] *Ibid*., p. 311.
[489] *Ibid*., p. 300.
[490] Denise Turrel, *Le blanc de France*, *op. cit.*, p. #. Voir https://clio-cr.clionautes.org/le-blanc-de-france-la-construction-des-signes-identitaires-pendant-les-guerres-de-religion-1562-1629.html, consulté le 19 mai 2020.

dans les premiers jours de janvier, par l'entremise de son gouverneur, Louis de L'Hôpital, marquis de Vitry[491]. Elle initie une série progressive de retours à l'obéissance royale, dans les mois suivants, avec les exemples de Lyon, Pontoise ou Bourges, en février 1594. Toutefois, le sacre du roi à Chartres – Reims étant toujours aux mains des ligueurs –, le 27 février, constitue l'ultime facteur qui permette de décider une grande partie des villes ligueuses à rejoindre le roi, dont Paris, dès le 22 mars[492].

Néanmoins, bien que ce ne soit pas la thématique principale du tableau, on perçoit également des preuves que la reddition de Paris ne se produisit pas sans heurts, comme pourrait le laisser penser la remise des clés de la ville, retranscrite dans une tonalité lyrique. À l'arrière-plan du tableau, la représentation de la porte Neuve permet de rappeler que c'est par cet endroit que les premières compagnies du roi pénétrèrent dans la ville, à l'aube[493]. Les devants du tableau sont jonchés des débris des barricades et d'armes rompues, foulées aux pieds par les personnages[494]. La résistance est essentiellement incarnée, à droite de la toile, par quelques ligueurs, qui lancent des regards rudes vers le roi, à l'image du personnage dans l'ombre, dont le visage est en partie dissimulé[495]. Les opposants au roi sont boutés par le maréchal de Matignon et d'Espinay Saint-Luc, vêtu d'une cape rouge, brandissant son épée au-dessus de leurs têtes, après sa tentative de les convaincre « à rejoindre le parti de l'unité »[496]. En effet, ses hommes se heurtèrent à un corps de lansquenets espagnols, qu'ils taillèrent en pièces[497].

Un autre épisode militaire se déroula dans le Quartier latin, où les ligueurs conduits par Crucé et le curé de Saint-Côme, John Hamilton, ainsi que mille deux cents soldats napolitains, sont aisément maîtrisés. Dès lors, le roi peut, à son tour, passer la porte Neuve et traverser la ville deux heures plus tard, lorsque la ville est sécurisée. À nouveau, Henri IV démontre sa mansuétude en autorisant la garnison étrangère et les représentants de Philippe II et du pape à quitter librement la ville[498]. À travers l'exemple parisien, cette pédagogie de la clémence rendit possible « la réduction à l'obéissance »[499] de nombreuses villes, à travers

[491] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 605.
[492] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 301.
[493] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 607.
[494] Eudore Soulié, *Notice du Musée national de Versailles*, Paris, Ch. De Mourgues, 1880, t. II, p. 361.
[495] G. Picon, *Cent tableaux à clef*, *op. cit.*, p. 103.
[496] Christophe Beyeler et Dimitri Casali, *L'histoire de France vue par les peintres,* Paris, Flammarion, 2012, p. 105.
[497] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 607.
[498] *Ibid*.
[499] Michel Cassan, « La réduction des villes ligueuses à l'obéissance », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 22/1, 2004, p. 159.174.

la France, où s'ouvrirent des négociations similaires avec d'autres grands seigneurs, même si des foyers de résistance ligueuse perdurèrent jusqu'à la fin du conflit civil[500].

2) « Le bon roi Henri »

L'apologie henricienne ne concerne pas uniquement ses actions politiques, menées dans le cadre des guerres de Religion, afin d'asseoir son autorité sur l'ensemble du royaume. Le corpus témoigne d'un intérêt à son égard plus éclectique à son égard, de la part des peintres du XIX[e] siècle, qui réalisent davantage de tableaux le représentant dans un cadre intime ou populaire. Le premier chapitre a pu démontrer que c'est même le thème le plus plébiscité du corpus ainsi qu'à l'échelle du siècle. Enfin, plus secondairement, les artistes peuvent également mettre en valeur Henri IV, en tant que protecteur des arts, ce dont il est question dans une toile du corpus.

2.1) Les diverses facettes d'Henri IV dans un cadre intime

L'intimité d'Henri IV est le thème qui passionne le plus les peintres du corpus, qui incarnent la tendance dominante de leur époque. En effet, onze tableaux traitant de ce thème ont été retrouvés[501]. À l'unanimité, ces peintures représentent la vie privée du roi d'une façon méliorative, quelles que soient l'anecdote ou la période de sa vie sélectionnée. Souvent de petites dimensions, ces scènes anecdotiques sont emblématiques de la peinture troubadour, qui séduit l'ensemble des artistes du corpus, ayant réalisé ces œuvres dans le premier quart du siècle, au moment où ce genre pictural éclot, à une exception près[502]. La plupart des peintres se connaissent et partagent une même passion pour les périodes médiévales et modernes, à l'image de François-Marius Granet, Pierre Révoil et Fleury Richard, qui

[500] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 612-613.
[501] Pierre-Charles Comte, *La Mie du Roy*, 1887, huile sur toile, 100 x 75 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 890-3-1 ; Alexandre-Évariste Fragonard, *La leçon d'Henri IV*, 1824, huile sur toile, 50,5 x 42,5 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.89.1.1 ; François-Marius Granet, *Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron*, 1806, huile sur toile, 48 x 38 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 81.5.1 ; Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, *op. cit.* ; Jean-Baptiste Mallet, *L'éducation d'Henri IV*, 1817, huile sur toile, 40 x 30 cm, Pau, Musée du Château, inv. DP.52.1.3 ; Alexandre Menjaud, *Henri IV chez le meunier Michaud*, 1806, huile sur toile, 61 x 81 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.95.1.1 ; Alexandre Louis Robert Millin du Perreux, *Vue du château de Pau prise du grand parc*, 1814, huile sur toile, 75 x 112 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 526 ; *Id*., *Vue du château royal où naquit Henri IV*, *op. cit.* ; Pierre-Henri Révoil, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *op. cit.* ; Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, *op. cit.* et Nicolas-Antoine Taunay*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, *op. cit*.
[502] Pierre-Charles Comte, *La Mie du Roy*, *op. cit.*

parcourent ensemble les cryptes aux alentours de Lyon[503]. Même si les sources consultées par les artistes sont rarement connues, ou auquel cas fiables, l'intention de ces peintres est de donner à voir l'humanité et la part prosaïque de la vie de l'un des protagonistes de l'histoire de France. Faisant éventuellement fi de la véracité historique, les artistes préfèrent offrir au spectateur, un espace de rêveries et de flâneries, rendu possible par le légendaire henricien.

2.1.1) L'enfance du roi

Quatre peintures évoquent des épisodes de l'enfance d'Henri de Navarre[504]. Ces œuvres s'inscrivent dans la lignée des représentations de moments d'intimité familiale d'une figure majeure de l'histoire nationale, selon un point de vue assez naïf de l'histoire. L'évocation de l'enfance d'un personnage illustre est un bon biais afin d'allier « le registre sentimental et didactique », d'autant plus que ces toiles reçoivent un accueil favorable du public[505]. Ces scènes sont l'occasion d'établir des parallèles avec les valeurs traditionnellement associées au roi, dans l'imaginaire collectif.

Les deux tableaux d'Alexandre Louis Robert Millin du Perreux permettent au spectateur de plonger dans l'univers dans lequel a grandi le futur Henri IV[506]. Le décor est similaire : il s'agit d'une reproduction du château de Pau qui se détache « sur la chaîne des Hautes-Pyrénées, avec les coteaux du Jurançon et le Gave du Pau qui serpente dans la plaine de Bizanos avant de venir baigner le pied de la hauteur sur lequel est situé le grand parc »[507]. Une des deux peintures représente Henri, peu de temps après sa naissance[508]. Le prince est figuré dans les bras de sa mère, aux côtés de son père, de son grand-père Henri d'Albret et d'autres membres de la cour, placés au premier plan[509]. On perçoit déjà la popularité du futur roi, dont la naissance génère le rassemblement de soldats et d'autres sujets du royaume de Navarre, venus témoigner leur joie à « leur nouveau prince chéri ; ils lui jurent fidélité, et font des vœux pour la conservation de ses jours »[510]. Dans la deuxième vue du château de

[503] Paul Mironneau, *Musée national du château de Pau*, Paris, RMN, 2003, p. 112.
[504] Alexandre-Évariste Fragonard, *La leçon d'Henri IV*, *op. cit.* ; Jean-Baptiste Mallet, *L'éducation d'Henri IV*, *op. cit.* ; Alexandre Louis Robert Millin du Perreux, *Vue du château de Pau prise du grand parc*, *op. cit*. et *Id*., *Vue du château royal où naquit Henri IV*, *op. cit*.
[505] S. Bann, S. Paccoud et *M. Briat-Philippe*, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 126-127.
[506] Alexandre Louis Robert Millin du Perreux, *Vue du château de Pau prise du grand parc*, *op. cit.* et *Id*., *Vue du château royal où naquit Henri IV*, *op. cit*.
[507] *Tableaux, sculptures et dessins français 1700-1900*, Paris, Galerie Terrades, 2009, p. 30.
[508] Alexandre Louis Robert Millin du Perreux, *Vue du château royal où naquit Henri IV*, *op. cit.*
[509] C. Bouvard, V. Girod, D. Roger *et al*., « Du règne d'Henri IV à celui de Louis-Philippe… », art. cit., p. 21.
[510] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.

Pau, l'artiste représente le prince de Navarre un peu plus grand, en tête de file d'un cortège d'hommes armés[511]. Il porte un drapeau ayant comme devise « La victoire ou la mort », témoignant de sa détermination ainsi que de sa bravoure militaire, comme le suggère le commentaire accompagnant le tableau :

> *Henri IV enfant, saisit, entre plusieurs drapeaux que Jeanne d'Albret, sa mère, fit porter en sa présence pour connoître ses dispositions, celui qui portoit pour devise* Aut vincere aut mori[512].

Les deux autres toiles abordant l'enfance d'Henri IV concernent des scènes relatives à l'éducation du jeune Henri. Dans la peinture d'Alexandre-Évariste Fragonard[513], Henri reçoit une leçon du maître La Gaucherie, qui fut réellement son premier précepteur, lorsqu'il commença ses études en Béarn, avant de rejoindre la cour de France[514]. Son enseignant lui fait la lecture et lui apprend que son ancêtre, le connétable de Bourbon, est coupable de trahison. Dès lors, le jeune Navarrais prouverait déjà ses hautes vertus, en rayant le nom de son aïeul de son arbre généalogique, pour le remplacer par celui de Bayard, en s'écriant « Je n'aurais jamais cru un Bourbon capable d'une pareille lâcheté ; je le renie pour mon parent »[515].

Dans la version de Jean-Baptiste Mallet, le prince de Navarre est bien plus jeune et c'est sa mère qui assure l'enseignement, en présence de son père, ce qui amplifie l'humanité et la tendresse de la scène[516]. Jeanne d'Albret donne à son fils une leçon d'histoire, « dans un geste à la fois enveloppant et autoritaire », tandis qu'Antoine de Bourbon paraît effacé, en « témoin certes attentif mais à peine visible car relégué dans la pénombre au fond de la pièce »[517]. Il est probable que ce portrait de la mère d'Henri serve à rappeler qu'elle était une « éducatrice vigilante de son fils et de sa fille, très sévère sur la morale »[518]. De même, la mise en retrait du père du jeune prince peut être l'écho de son absence dans la vie de son fils, qui en fut privé dès l'âge de neuf ans, étant donné qu'Antoine de Bourbon meurt d'une blessure reçue lors du siège de Rouen, en 1562[519].

---

[511] Alexandre Louis Robert Millin du Perreux, *Vue du château de Pau prise du grand parc*, *op. cit.*
[512] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I.
[513] Alexandre-Évariste Fragonard, *La leçon d'Henri IV*, *op. cit.*
[514] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 968.
[515] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 127.
[516] Jean-Baptiste Mallet, *L'éducation d'Henri IV*, *op. cit.*
[517] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 126.
[518] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 644.
[519] *Ibid*., p. 968.

À nouveau, le contenu de la leçon n'est pas choisi au hasard : Jeanne d'Albret fait lire à son fils la vie de Louis XII[520]. Cette lecture est choisie à dessein, puisque ce dernier fut surnommé « le père du peuple », et fait donc office de modèle édifiant de roi unificateur, à l'image de ce qu'incarne, par la suite, Henri IV[521]. Correspondant à sa figure de roi de paix, promoteur d'un esprit de tempérance, cette scène se déroule dans une atmosphère calme, presque recueillie, où règne un silence propice à l'apprentissage et à l'éducation politique du futur monarque. Cette peinture troubadour s'inspire ouvertement des scènes de genre, puisqu'on retrouve le type de costumes, de décor ainsi que la sensibilité des peintres hollandais du XVII^{e} siècle[522].

2.1.2) Le père de famille

Deux toiles, exposées la même année, dépeignent Henri IV à l'âge adulte, en train de jouer avec ses enfants[523]. Le roi est présenté, en compagnie de son épouse Marie de Médicis, dans une situation prosaïque, le rendant sympathique et humain, aux yeux du spectateur. Celui-ci ne s'attend pas à trouver un roi à quatre pattes ou allongé sur le sol, avec l'héritier du trône, le futur Louis XIII, juché sur son dos[524]. Cet intermède semble intervenir de façon impromptue, alors que « la tendresse paternelle fait oublier un instant à ce grand Prince la dignité de son rang suprême »*[525]*, bien qu'il porte des ornements distinctifs, tels que le collier de l'ordre du Saint-Esprit.

La familiarité de la scène est d'autant plus surprenante qu'elle contraste nettement avec l'importance stratégique de l'entrevue diplomatique qui attend le souverain. En effet, l'ambassadeur d'Espagne interrompt cette scène et manifeste sa surprise, en paraissant scandalisé, ainsi que le suggère son bras levé, dans la peinture de Pierre Révoil[526]. Dans celle de Jean-Auguste-Dominique Ingres, le connétable de Castille paraît aussi étonné que le spectateur, comme semblent l'indiquer ses bras ballants, d'autant plus qu'Henri IV se serait adressé à l'Espagnol en ces termes : « Monsieur, avez-vous des enfants ? – Oui, Sire. – En ce cas, je vais achever le tour de la chambre »*[527]*. Cette recherche n'a pas permis de déceler

[520] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I.
[521] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 126.
[522] *Ibid*., p. 126-127.
[523] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, *op. cit.* et Pierre-Henri Révoil, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *op. cit.*
[524] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 133.
[525] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I.
[526] Pierre-Henri Révoil, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *op. cit.*
[527] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I.

les sources documentaires de Pierre Révoil, mais cet artiste a peut-être puisé cette anecdote dans la même ressource que Jean-Auguste-Dominique Ingres, c'est-à-dire dans l'*Histoire de Henri le Grand* d'Hardouin de Péréfixe de Beaumont[528]. Le peintre s'était déjà appuyé sur ce matériau pour peindre un autre épisode, en rapport avec cette rencontre diplomatique, étudié dans la suite du développement[529].

De ce fait, l'artiste démontre la plus grande scientificité de sa démarche par rapport à Pierre Révoil, qui insisterait davantage sur la charge sentimentale de cette anecdote[530]. En outre, on peut remarquer que les peintres ont choisi de faire figurer un tableau au sein du leur, comme une mise en abyme. Dans celui de Pierre Révoil, il semble qu'il s'agit d'un portrait de François I[er], dont la présence servirait à rappeler la permanence du pouvoir monarchique, malgré le changement de dynastie qu'incarne Henri IV. Quant à Jean-Auguste-Dominique Ingres, il fait figurer la *Vierge à la chaise* de Raphaël, qui pourrait être une allusion à la religiosité sinueuse du souverain, mais c'est avant tout un tableau qui fascinait l'artiste et qui revient comme un leitmotiv dans sa production[531].

2.1.3) Le Vert-Galant

Trois peintures ont un rapport avec les relations amoureuses qu'entretint Henri[532]. Parmi les poncifs qui lui sont associés, on relève son côté séducteur, qui n'est pas perçu d'une manière péjorative et lui a même valu le surnom de « Vert-Galant ». L'évocation en peinture de ses différentes liaisons s'effectue dans la même tonalité lyrique, voire épique, majoritairement attachée au roi. Ainsi, même si l'identité de la femme n'est pas certifiée avec exactitude dans les trois tableaux, il semblerait que ce soit uniquement Gabrielle d'Estrées qui attire l'attention de ces peintres. Ce constat n'est pas très surprenant car c'est la favorite la plus plébiscitée par les artistes à l'échelle du siècle : elle constitue le sujet principal de treize autres toiles, retrouvées dans la recension des catalogues des Salons[533].

---

[528] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 133.
[529] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, *op. cit*.
[530] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 133.
[531] *Ibid*.
[532] Pierre-Charles Comte, *La Mie du Roy*, *op. cit.* ; Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, *op. cit.* et Nicolas-Antoine Taunay*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, *op. cit.*
[533] Pierre-Nolasque Bergeret, *Henri IV et Gabrielle*, Salon de 1810 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Jean-Henri Buguet, *Première entrevue de Henri IV et de Gabrielle d'Estrées*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; François Dumont l'aîné, *Henri IV vient annoncer son entrée dans Paris à la belle-Gabrielle*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Pierre-Louis Duplat, *Henri IV et Gabrielle, paysage historique*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Alexandre-Évariste Fragonard, *Henri IV et Gabrielle*, Salon de 1819

Ce résultat n'est pas étonnant, lorsqu'on connaît la passion que le roi éprouva à son égard, dont peuvent témoigner les lettres qu'il lui adresse[534]. La proportion de cette liaison était telle que Gabrielle était traitée comme une reine à la cour et qu'on prête au roi la volonté de se marier avec elle, en cas de dissolution de son union avec son épouse Marguerite[535]. Pourtant, les autres maîtresses du Navarrais suscitent également l'attention des peintres d'histoire, telles que Fleurette de Nérac, qui apparaît dans neuf toiles[536], Henriette d'Entragues, marquise de Verneuil, dont six tableaux évoquent un événement en lien avec sa relation avec Henri[537], ou encore Charlotte de Sauves, mise en valeur dans une unique peinture[538].

La toile de Fleury Richard est la seule pour laquelle il n'existe aucun doute, à propos de l'identité de la favorite représentée, étant donné qu'elle est révélée dans le titre de

(mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Pierre-Marc-Bassompierre Gaston, *Henri IV et Gabrielle*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Jean-François Gigoux, *Henri IV, écrivant des vers sur le missel de Gabrielle d'Estrées*, Salon de 1833 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'épée d'Henri IV*, Salon de 1855 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI) ; Eugénie Latil, née Henry, *Adieux de Gabrielle d'Estrées et de Henri IV*, Salon de 1842 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IV) ; Jean-Antoine Laurent, *Henri IV chez Gabrielle*, Salon de 1806 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Antoine-Firmin Lesage, *Henri IV et Gabrielle d'Estrées*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Alphonse Monchablon, *Henri IV et Gabrielle d'Estrées*, Salon de 1895 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XVII) et Rivière (M^lle^), *Henri IV, quittant Gabrielle*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I).

534 A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 898.

535 *Ibid*.

536 Émilie Bès (M^lle^), *Henri et Fleurette revenant de la fontaine*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Jean-Louis Bezard, *Henri de Bourbon à la tombe de Fleurette*, Salon de 1840 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; François Biard, *Henri IV et Fleurette*, Salon de 1846 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. V) ; Stanislas-Henri-Benoît Darondeau, *Henri IV et Fleurette*, Salon de 1837 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; Alexandrine Delaval, *Henri et Fleurette*, Salon de 1831 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; Jean-Augustin Franquelin, *Henri IV et Fleurette*, Salon de 1836 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) ; Aurore-Etiennette Lafond de Fenion (de), *Fleurette à la fontaine de la Garenne*, Salon de 1822 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) ; *Id*., *Fleurette et Henri à la fontaine de la Garenne*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et Pierre-Antoine-Auguste Vafflard, *Henri IV et Fleurette*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I).

537 Anonyme, *Henri IV et Sully*, Salon de 1810 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Victor Bachereau, *Présentation d'Henriette d'Entragues à Henri IV,* Salon de 1880 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XII) ; T.B. Bitter, *La promesse de mariage*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Sophie Guillemard, *Traité de Clémence de Henri IV*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; Charles-Auguste Herbé, *Henriette d'Entragues implorant de Henri IV la grâce de son père*, Salon de 1836 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III) et Jean-Jacques-François Le Barbier l'aîné, *Henri IV et la marq. de Verneuil*, Salon de 1814 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I).

538 Gabriel Navier, *Madame de Sauves, présentée à Henri de Navarre par Catherine de Médicis*, Salon de 1867 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII).

l'œuvre[539]. Elle n'apparaît pas dans la recension complète parce qu'elle n'a pas été achevée par l'artiste, qui, pourtant, l'a probablement entreprise dans le but de l'exposer au Salon de 1812[540]. Cet épisode émouvant entre les deux amants, situés dans les appartements de Gabrielle d'Estrées, serait d'autant plus bouleversante si l'on adhère à la théorie incertaine d'une scène de séparation[541]. Cette interprétation expliquerait les tristes regards des deux amants ainsi que la présence symbolique de la porte ouverte, qui occupe la partie droite de la composition. Gabrielle semble supplier le roi de rester, en lui pressant la main, et en lui désignant la fenêtre ouverte, par le prolongement du luth, qu'elle tient dans l'autre main. On peut imaginer qu'elle manifeste son désespoir en indiquant à Henri, le geste désespéré qu'elle pourrait commettre s'il la quittait, comme elle peut aussi l'exhorter à accomplir son devoir, qui l'attend dehors.

À l'évidence, Henri IV la quitterait pour rejoindre l'armée. Ce motif expliquerait qu'il porte une armure, le collier de l'ordre du Saint-Esprit, ainsi que l'inscription que l'on peut lire sur la partition qu'était en train de travailler son amante :

> *Charmante Gabriel-le perce / de mille dards Quand la gloi / re m'appelle soubs les drapeaux / de Mars. Cruelle departie / malheureux iour que ne / fuis ie fans ou fans / amour*[542].

Un calque de l'esquisse du tableau confirme cette hypothèse. Cette version offre une variante intéressante et plus explicite que ce dernier puisque la main gauche du roi n'y tient plus la poignée de son épée, mais une rondache, soit un grand bouclier circulaire[543]. En outre, on retrouve déjà cette thématique dans la pièce de théâtre qui aurait inspiré le peintre, c'est-à-dire *Gabrielle d'Estrées*, une tragédie d'Edme Billardon de Sauvigny, publiée en 1778[544]. L'auteur y chante un amour parfait, pourtant contrariée par la raison d'État, incarnée par Sully. Le tableau correspondrait à la scène sept du cinquième acte, dans laquelle Gabrielle, qui s'est empoisonnée par esprit de sacrifice, cherche à précipiter le départ du roi pour la guerre, malgré sa résistance[545].

---

[539] Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, *op. cit.*
[540] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 118.
[541] *Ibid*.
[542] Fiche d'inventaire du musée de Lyon.
[543] Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. 1988-4.IV.238.
[544] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 120.
[545] *Ibid*.

Bien que cette source d'inspiration ne soit pas authentifiée avec certitude, cet épisode est inventé, puisque Gabrielle d'Estrées mourut d'une crise d'éclampsie, peu de temps après avoir accouché d'un enfant mort-né, en avril 1599[546].

L'anecdote représentée par Nicolas-Antoine Taunay ne correspond à aucune anecdote connue[547], mais elle « illustre à merveille, tant la fougue du brillant cavalier que fut Henri IV, que son goût pour le beau sexe ou les mésaventures dans lesquelles cette passion l'entraîna parfois »[548]. Monté sur un cheval blanc qu'il fait caracoler avec adresse, Henri IV salue une belle dame blonde en robe noire, de son chapeau surmonté d'un panache immaculé. Il est probable que la femme soit, de nouveau, Gabrielle d'Estrées, si l'on considère une autre version de cette peinture, présentée en 1826 à Paris, qui la désignait explicitement[549].

Le peintre crée un univers théâtral, dans lequel les amabilités entreprenantes du Vert-Galant sont parfaitement mises en exergue, renforcées par la position de son cheval. À l'arrière-plan, à gauche du tableau, on sent comme une effervescence, à travers l'agitation des cinq compagnons ou valets du souverain qui s'affairent, à l'ombre d'un grand arbre. Le groupe revient vraisemblablement de la chasse, comme le suggère la présence des chiens, derrière Henri IV[550]. Enfin, la référence au théâtre est flagrante, étant donné que l'artiste choisit de reprendre le *topos* de la dame à son balcon, recevant cet hommage avec grâce.

Enfin, l'œuvre de Pierre-Charles Comte est, à nouveau, dédiée à Gabrielle d'Estrées, selon l'hypothèse la plus probable[551]. Le titre de l'œuvre ne laisse aucun doute à propos du fait qu'il s'agisse d'une maîtresse royale. Si la théorie des historiens de l'art penche davantage vers Gabrielle d'Estrées, c'est notamment en raison de la blondeur du personnage et du style de sa robe, qui autorise à situer la scène dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle[552]. Dans ce cas, la personnalité de l'héroïne justifierait le don du tableau au musée de Tours, puisque Gabrielle d'Estrées est née au château de la Bourdaisière, à Montlouis, dans la proche périphérie de Tours[553].

En outre, le peintre a composé cette œuvre, à la toute fin de sa carrière – le tableau date de 1887, soit la dernière année où l'artiste expose au Salon – lorsque Pierre-Charles

[546] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 898-899.
[547] Nicolas-Antoine Taunay*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, *op. cit.*
[548] https://chateau-pau.fr/objet/henri-iv-caracolant-devant-une-dame, consulté le 21 mai 2020.
[549] *Ibid*.
[550] *Ibid*.
[551] Pierre-Charles Comte, *La Mie du Roy*, *op. cit.*
[552] Véronique Moreau, *Peintures du XIX^{e} siècle*, Tours, Musée des Beaux-Arts, 1999, p. 189.
[553] *Ibid*.

Comte manifeste un changement d'esthétique et opte pour des sujets plus éclectiques que la France des Valois[554]. Dès lors, cette toile constitue une nuance parmi les œuvres du corpus réalisées par le peintre qui apparaît comme le spécialiste des guerres de Religion, et notamment des Valois. Cette peinture est la seule de sa production, où la figure centrale n'est pas un membre de sa dynastie de prédilection. Bien qu'il n'apparaisse pas, il est possible de constater que ses proches sont dépeints dans la même veine apologétique. En effet, l'amante du roi est dépeinte comme une femme sage et douce, en train de paisiblement jouer aux cartes, assise sur son lit, en compagnie de son perroquet.

2.1.4) Un roi simple

Enfin, deux tableaux mettent en avant la simplicité du roi, qui apparaît dans un cadre populaire, le rendant proche de ses sujets, parmi lesquels il se fond aisément[555]. Ces peintures sont un moyen d'approcher Henri IV dans ce qu'il a de plus humain, d'autant plus que cette image du roi permet de toucher un plus grand nombre. Les deux toiles d'inspiration troubadour présentent des scènes anecdotiques, dont l'inspiration flamande se perçoit à travers l'emploi d'un beau clair-obscur, rappelé par le jeu des chandelles, dans l'œuvre d'Alexandre Menjaud[556]. Cette scène d'un théâtre facile, équilibre prudent de sensibilité moralisatrice et d'épicurisme chansonnier, s'est transformée en scène de genre[557].

Le peintre y représente Henri IV en train de dîner chez Michaud, meunier de Lieursaint, qui lui offrit l'hospitalité, après l'avoir pris pour un braconnier, lorsqu'il le rencontra, de nuit, dans la forêt de Fontainebleau[558]. Le commentaire qui accompagne le tableau entend faire ressortir la modestie du roi qui « cache les marques de son rang, se fait passer pour un des derniers officiers de la maison du roi »[559]. La situation devient aussi cocasse qu'attendrissante lorsqu'au dessert :

> *Michaud boit à la santé du roi, et chante en son honneur une chanson dont les convives répètent le refrain. Henri vivement étonné, se détourne pour ne pas se trahir et pour cacher des larmes d'attendrissement prêtes à couler de ses yeux*[560].

[554] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres,* 1976, *op.cit.*, t. III, p. 131.
[555] François-Marius Granet, *Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron*, *op. cit.* ; et Alexandre Menjaud, *Henri IV chez le meunier Michaud*, *op. cit.*
[556] *Ibid.*
[557] P. Mironneau, *Musée national du château de Pau*, *op. cit*., p. 116.
[558] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit*., t. I.
[559] *Ibid*.
[560] *Ibid*.

Cette scène élogieuse à l'égard du roi et remplie de bienveillance est empruntée à la comédie de Charles Collé, la *Partie de chasse d'Henri IV*, publiée en 1766, interdite sous l'Empire, mais bien connue dans l'imaginaire collectif du XIX^e^ siècle. En témoigne l'évocation de cet épisode anecdotique dans d'autres œuvres, recensées dans les catalogues des Salons[561]. En outre, Alexandre Menjaud était si intéressé par ce thème qu'il en exposa deux versions, aux salons de 1808 et 1814. Dans la pièce de Charles Collé, on peut, effectivement, y lire un célèbre refrain évocateur, entonné par le meunier Michaud :

> *Vive Henri Quatre / Vive ce roi vaillant / Ce diable à quatre / A le triple talent / De boire, de battre / Et d'être un vert galant*[562].

La fidélité indéfectible de cette famille au souverain bourbon est amplifiée dans le commentaire qui accompagne la version de 1814, dans lequel on peut lire :

> *La femme du meûnier lui reproche de ne pas trinquer avec eux et lui dit : Est-ce que vous seriez un de ces ligueurs qui n'aiment pas notre bon roi*[563].

Il est possible que François-Marius Granet s'inspire également de la pièce de Charles Collé, lorsqu'il réalise sa toile faisant apparaître le souverain dans un environnement champêtre[564]. Pourtant, il n'est absolument pas question de forge ou de forgeron dans la comédie du chansonnier du XVIII^e^ siècle[565]. L'action est plus difficilement reconnaissable que dans la peinture précédente, mais on peut plus ou moins distinguer les informations contenues dans le titre. Dans un environnement obscur, un forgeron sert à boire au Béarnais, peut-être assoiffé après une partie de chasse[566]. Quoi qu'il en soit, cet épisode s'inscrit tout

[561] À titre d'exemples, on peut citer les œuvres de Joseph-Benoît Guichard, *Henri IV chez le meûnier Michau*, 1838 ; Sulmont, *Henri IV égaré dans la forêt, aborde le moulin de Michau*, 1814 et Jacques-Antoine Vallin, *Michau arrêtant Henri IV dans la forêt*, 1817.
[562] P. Mironneau, *Musée national du château de Pau*, *op. cit*., p. 116.
[563] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit*., t. I.
[564] François-Marius Granet, *Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron*, *op. cit.*
[565] Jacques Perot, *Musée national du château de Pau. Quinze années d'acquisitions : 1970-1984*, Paris, RMN, 1985, p. 48.
[566] P. Mironneau, *Musée national du château de Pau*, *op. cit*., p. 112.

à faire dans le légendaire henricien, ayant trait aux escapades du roi dans les bois et les prés, « dînant aux champs », selon l'expression de ses registres de comptes[567].

2.2) Un nouveau roi bâtisseur

Un dernier tableau s'individualise, au sein de ce recueil de peintures élogieuses à l'égard du monarque, pour aborder une qualité précise de celui-ci, à savoir l'image du nouveau roi bâtisseur[568], à la suite de François I[er], premier souverain à porter ce titre. Cette toile porte sur l'un des chantiers architecturaux et urbanistiques destinés à réaffirmer le pouvoir monarchique d'Henri IV, qui passe également par l'embellissement de Paris. Parmi de nombreux chantiers, le tableau d'Étienne Garnier porte sur l'un des plus importants ordonnés par le roi, celui du Louvre, après la première entreprise de rénovation, impulsée par François I[er][569]. Le roi apparaît dans une attitude flatteuse, au centre de la composition, en train d'indiquer du doigt les travaux terminés du palais royal, dont on aperçoit une aile, à gauche de la composition. Son attitude théâtrale reprend « l'image traditionnelle du héros de prédilection des artistes troubadour, ce roi un peu déclamatoire »[570]. C'est vraisemblablement en accord avec cette esthétique que l'artiste choisit de faire figurer, dans une ambiance légère, la reine Marie de Médicis dominant le groupe, sur son cheval blanc, « en cavalière un peu lourde », toutefois[571]. Par conséquent, en créant cette ambiance légère, Étienne Garnier parvient à combiner « le récit historique dans l'évocation d'un temps élégant où les chasseurs venaient visiter leurs artistes avec les chevaux et les chiens qui devaient les accompagner à la chasse »[572].

Le roi est représenté aux côtés du duc de Sully, son fidèle conseiller nommé surintendant des Bâtiments royaux, en 1602[573], qui présida de grands ouvrages de construction et d'entretien dans Paris, dont l'achèvement de la grande galerie du Louvre de la salle des Antiques et du Palais des Tuileries[574]. Selon Eudore Soulié, c'est l'architecte Étienne Dupérac qui se charge de présenter les plans de construction du Louvre au roi et à

[567] *Ibid*.
[568] Étienne-Barthélemy Garnier, *Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre*, 1819, huile sur toile, 145 x 117 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV72.
[569] *Ibid*.
[570] F. Pupil, *Le Style troubadour*, *op. cit.*, p. 418.
[571] *Ibid*.
[572] *Ibid*.
[573] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 722.
[574] L. Abadia et J. Perot, *Henri IV et Sully*, Paris, RMN, 1982, p. 3.

son conseiller[575]. Toutefois, cette analyse comporte plusieurs incohérences. Tout d'abord, cet architecte du roi[576] n'est pas connu pour des travaux exécutés au Louvre, mais plutôt à Fontainebleau[577]. La construction du palais a, effectivement, été supervisée par d'autres architectes, à savoir Jacques II Androuet du Cerceau et Louis Métezeau[578]. En outre, il est également possible de noter une double incohérence temporelle de cette représentation. D'une part, le peintre prétend exposer les plans de construction du Louvre, à partir d'une ordonnance datée du 22 décembre 1608, alors que les travaux débutèrent en janvier 1595[579]. D'autre part, Étienne Dupérac n'a pas pu présenter un tel document, à cette date, étant donné qu'il meurt en 1604[580].

En effet, le gros des travaux a été réalisé dans les années 1595-1598, soit à la fin des guerres de Religion, même si le bâtiment n'est définitivement achevé qu'en 1608[581]. L'extension du palais souhaitée par le roi, consistait essentiellement en l'achèvement de la Petite Galerie, achevée en 1595, qui prolongeait l'aile de Lescot, en vue d'amorcer la jonction entre le château et les Tuileries. Le caractère sensationnel de ces travaux provient essentiellement de l'élévation de la Grande Galerie, ou Galerie du bord de l'eau, qui réunissait, en un corps de bâtiment long de 470 mètres, la Petite Galerie et le pavillon de Flore, à l'extrémité sud des Tuileries[582]. Par conséquent, il semble que l'auteur du tableau ait confondu cette ordonnance avec un autre texte, précisément publié le 22 décembre 1608, à savoir les *Privilèges accordés aux ouvriers qui demeurent dans la galerie du Louvre*[583]. Le roi y révèle son intention d'accueillir des artistes et des artisans d'élite, en logeant dans sa galerie les meilleurs ouvriers des différentes disciplines artistiques : la peinture, la sculpture, l'orfèvrerie, l'horlogerie, la gravure de pierres précieuses, la tapisserie de haute lisse, la menuiserie, le fourbissage et la damasquinerie d'épées ainsi que l'invention d'instruments scientifiques[584].

---

[575] Eudore Soulié, *Notice des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles*, Versailles, Imprimerie de Montalant-Bougleux, 1854, t. I, p. 25.
[576] Emmanuel Lurin, *Étienne Dupérac, graveur, peintre et architecte (vers 1535 ? – 1604) : un artiste antiquaire entre l'Italie et la France*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction d'Alain Mérot, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2007.
[577] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres,* 1939, *op.cit.*, t. II, p. 171.
[578] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 337.
[579] *Ibid*.
[580] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres,* 1939, *op.cit.*, t. II, p. 171.
[581] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 337.
[582] http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/palais-du-louvre/ (consulté le 21 mai 2020).
[583] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 337.
[584] *Ibid*.

En accueillant cette « sorte de pépinière d'artisans », Henri IV souhaite se montrer en protecteur des arts, à l'image de ses prédécesseurs, dont François I[er], le premier roi bâtisseur, ainsi qu'en roi pacificateur, étant donné que le rétablissement de la paix a permis la floraison de « la culture des arts », selon ses mots issus du texte de 1608[585]. Même si les aménagements royaux sont nettement plus nombreux dans la capitale, les travaux du Louvre s'inscrivent dans une dynamique lancée par le souverain à l'échelle nationale. Cette entreprise vise à mettre en exergue un des nombreux aspects de la reconstruction du royaume que le roi a permise, en tant que « jardinier universel du royaume, dont il avait rétabli l'ordre et la fertilité »[586]. Par ailleurs, cette dimension était déjà suggérée dans la toile de François Gérard[587], dans laquelle on distingue une aile à moitié terminée du Louvre, à l'arrière-plan[588]. Cette référence permet à l'artiste de rappeler que l'extension du palais fut interrompue par les guerres de Religion et que l'achèvement de cette section fut rendu possible par la reprise de Paris aux ligueurs[589].

Les différents souverains Valois et Bourbons partagent le fait d'avoir des destins hors du commun, bien qu'ils différent complètement, au vu de l'avenir singulier de chaque dynastie et de la réputation diamétralement opposée dont jouissent leurs protagonistes, dans l'imaginaire collectif. En outre, si les princes n'accèdent pas facilement au pouvoir, il n'est pas non moins aisé de le conserver, tant il fait l'objet de convoitises de la part de l'ensemble des Grands du royaume, qui se le dispute de maintes façons.

[585] *Ibid*., p. 342.
[586] *Ibid*.
[587] À noter que ces œuvres, réalisées à deux ans d'intervalle, ont toutes deux été commandées par la même la Maison du Roi.
[588] François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, op. cit.*
[589] R. Kaufmann, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris… », art. cit., p. 800.

II. Une lutte sans merci pour le pouvoir

Peu importe les destins divergents des différents souverains du royaume, ces derniers rencontrent, toutefois, des difficultés similaires, dans l'exercice de leur fonction. En effet, le pouvoir suprême, en principe détenu par le monarque, Valois ou Bourbon, est régulièrement contesté par d'autres princes. Pour des raisons politiques et confessionnelles, ces autres protagonistes des guerres de Religion affrontent directement les monarques, qui ripostent à ces attaques, afin de défendre leur autorité. Dès lors, cette lutte se traduit par des affrontements militaires, voire par des assassinats qui relèvent d'une violence d'État. Le reste du temps, l'exercice du pouvoir des dirigeants français consiste à gouverner, c'est-à-dire à régir les affaires politiques intérieures et extérieures, qu'elles soient liées, ou non, au conflit civil qui se déroule en France, pendant la seconde moitié du XVI^{e} siècle.

A. Le recours aux armes

Dans un premier temps, la lutte pour le pouvoir entre les princes du royaume se caractérise par des affrontements militaires, à replacer, pour chacun, dans l'économie générale des guerres de Religion et les évolutions des querelles politiques de leurs participants. Cependant, l'usage des armes et la participation des Grands à la guerre peut s'effectuer à leurs dépens car ils s'exposent inévitablement à un danger plus important qu'à l'accoutumée, qui comprend des exécutions déloyales, telles que celle du duc François de Guise.

1) Le « roi de guerre »[590]

Cette référence à l'essai de Joël Cornette, qui constitue le premier jalon d'une réflexion sur le lien qu'entretient le pouvoir avec la violence, principalement sous le règne de Louis XIV, démontre que la guerre a accompagné la montée de l'absolutisme, en étant l'un des outils de la monarchie. Au XVI^{e} siècle, le pouvoir royal intervient également dans la sphère militaire, d'autant plus que les affrontements peuvent être motivés par la volonté d'opposants au roi de remettre en cause l'autorité ou la légitimité du roi, notamment Henri III puis Henri IV.

[590] J. Cornette, *Le Roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, 1993.

Dans les tableaux du corpus, la guerre est abordée à partir de l'exemple de deux types de confrontations armées : la bataille et le siège.

1.1) Les batailles d'Henri IV

Tout d'abord, les tableaux du corpus portant sur des événements militaires sont principalement associés à des batailles. Elles ont en commun d'être toutes des victoires ainsi que des batailles livrées par Henri de Bourbon. À une exception près, ces toiles sont essentiellement, pour les peintres, l'occasion d'exposer les qualités humaines et militaires du prince, propres à provoquer l'admiration du spectateur.

L'objectif des artistes n'est pas de livrer une restitution historique de la scène de bataille en elle-même, étant donné qu'ils en livrent, la plupart du temps, une conséquence ou un épisode anecdotique. Ce biais singulier est à mettre en relation avec la veine romantique que l'on perçoit dans la majorité des œuvres, qui ont pratiquement toutes été composées dans les années 1820 et 1830, lorsque le romantisme prévaut en France.

1.1.1) Coutras

Une des œuvres traite de la bataille de Coutras, qui s'est déroulée le 20 octobre 1587, dans le cadre de la huitième guerre de Religion, lancée par la prise d'armes des ligueurs, en avril 1585. La bataille de Coutras, qui incarne le retour des batailles rangées au sein du conflit[591], constitue la première grande victoire du Béarnais et du prince de Condé, autrement dit des armées protestantes contre l'armée catholique, dirigée par le duc de Joyeuse. Celui-ci y laisse sa vie, abattu d'un coup de pistolet, ainsi qu'un grand nombre de nobles français[592]. En effet, alors que cette bataille meurtrière représente « l'un des moments les plus dramatiques des guerres civiles du XVI^{e} siècle »[593], qui cause la mort d'environ 300 gentilshommes et 2 000 fantassins[594], le tableau de Victor Adam ne fait que suggérer ces pertes, en plaçant un seul soldat à terre, foulé par le cheval blanc de Navarre[595].

[591] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 696.
[592] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 247.
[593] Anne-Marie Cocula, « Guerres de Religion : la bataille de Coutras (1587) », *L'Histoire*, n°103, septembre 1987, p. 38.
[594] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 247.
[595] Victor-Jean-Vincent Adam, *Henri IV après la bataille de Coutras*, 1821, huile sur toile, 125 x 195 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.81-1-1.

La visée du peintre est plutôt d'insister sur la grandeur de Navarre. C'est pourquoi il représente un épisode ultérieur à la bataille proprement dite. Au sein d'une composition harmonieuse, l'ensemble des personnages est placé « en une sorte de triangle dont le sommet, constitué par le panache blanc du roi de Navarre […] se détache sur un fond de drapeaux »[596]. L'auteur de la toile met en œuvre tous les moyens en son pouvoir afin que le prince provoque l'admiration du spectateur : Navarre est placé au centre la toile, sur son cheval blanc, couleur rappelée par son panache et l'écharpe de commandement. Henri est en comparaison directe avec son adversaire, le duc de Joyeuse, représenté à gauche de la composition, du côté sinistre, à moitié dévêtu sur un brancard. Le duc incarne parfaitement la défaite du parti catholique et le tournant favorable que constitue cette bataille pour les huguenots. Il est possible d'interpréter en ce sens, le soin que prend l'artiste de faire figurer le collier de l'ordre du Saint-Esprit, pendant sur le côté du duc, métaphore de la déroute catholique et du camp royal, dont Henri III en est le grand maître, du moins du camp Valois, qui légitime le Bourbon[597].

Néanmoins, dans cette peinture, on retrouve essentiellement la représentation de la générosité, de la clémence ainsi que de la modération du roi de Navarre, plutôt que celle d'un homme de guerre, savourant sa victoire. La description qui accompagne le tableau dans le catalogue des Salons corrobore cette idée. On peut y lire :

> *Après avoir fait admirer son courage héroïque et son génie guerrier, Henri fit adorer sa bonté, sa modestie et sa clémence. Il fit enterrer les morts et prendre soin des blessés. Il envoya le corps de Joyeuse et celui de Saint-Sauveur, son frère, à leur famille. Il rendit à plusieurs prisonniers leurs bagages et leurs drapeaux. Il réprima la joie de quelques jeunes officiers de son armée, en leur disant : Ce moment est celui des larmes, même pour les vainqueurs*[598].

Toutefois, il est également avancé que « Joyeuse aurait promis une rançon de 100 000 écus pour avoir la vie sauve », ce à quoi le roi aurait répondu favorablement, si l'on croit en la magnanimité exposée dans le tableau[599]. Peu importe l'étendue réelle des sentiments et des bonnes intentions de Navarre, ils n'ont pas empêché le décès du duc. En outre, bien que le point de vue de l'artiste soit manifestement orienté, il est véridique que la bataille de Coutras offrit un avantage politique certain à Navarre. Le Béarnais, déjà bien conscient de

[596] J. Perot, *Musée national du château de Pau*, *op. cit.*, p. 55.
[597] *Ibid*.

[598] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.
[599] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 247.

son image, profite de la gloire de cette bataille pour se détacher d'un entourage jusqu'au-boutiste et rallier un maximum d'individus encore hostiles au légitime successeur à la couronne qu'il est, depuis la mort de François d'Anjou, le 10 juin 1584. En quelques heures, son portrait de prétendant au trône revêt une autre dimension pour ses partisans comme pour ses adversaires, si bien que l'on considère Coutras comme une « victoire nationale » et une étape cruciale dans l'œuvre de ralliement au successeur en titre d'Henri III[600].

1.1.2) Ivry

Cinq toiles du corpus sont consacrées à la bataille d'Ivry, qui s'est déroulée le 14 mars 1590. Elle fut provoquée par Navarre, à la tête de l'armée royale, désormais constituée de contingents catholiques et huguenots, depuis son accession au trône, après l'assassinat d'Henri III, le 2 août 1589[601]. Le roi de France affronte l'opposition ligueuse dirigée par Charles de Guise, duc de Mayenne, qui rassemble les catholiques intransigeants qui ne reconnaissent toujours pas la légitimité du nouveau roi. Au vu du nombre de toiles produites sur ce thème, cette victoire d'Henri de Bourbon, désormais devenu Henri IV, attire davantage l'attention des peintres que d'autres batailles, puisque l'on retrouve cinq tableaux qui abordent ce thème, d'une manière assez différente. Si deux toiles sont purement des scènes de batailles[602], trois autres constituent davantage des scènes anecdotiques, portant sur une conséquence de la bataille d'Ivry, censée émouvoir le public, à savoir la blessure du duc de Sully[603].

En effet, il est possible d'expliquer l'intérêt des artistes pour cette bataille, en fonction de la dimension lyrique de cet épisode, typique de la peinture troubadour qui se développe pendant le premier quart du XIX^{e} siècle, au cours duquel ont été composées les trois peintures évoquant cette anecdote[604]. Dans deux compositions différentes, Jean-Charles Tardieu et Nicolas-Antoine Taunay évoquent le sort du duc de Sully. S'agissant de Nicolas-Antoine Taunay, le titre de sa toile précise que la scène se déroule « le lendemain de la bataille d'Ivry » et le commentaire accompagnant le tableau insiste clairement sur la

[600] A.-M. Cocula, « Guerres de Religion : la bataille de Coutras… », art. cit., p. 43.
[601] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 283.
[602] Maximilien-Théodore Chrétin, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, *op. cit.* et Charles Auguste Guillaume Henri François Steuben (baron de), *Henri IV à la bataille d'Ivry, 14 mars 1590*, 1843, huile sur toile, 424 x 819 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV1948.
[603] Jean-Charles Tardieu, *Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry*, *op. cit.* ; Nicolas-Antoine Taunay, *Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590*, 1821, huile sur toile, 180 x 280 cm, Pau, Musée du Château, inv. D.P.83.1.1 et *Id.*, *Rencontre d'Henri IV et de Sully dans la plaine de Beuvron le lendemain de la bataille d'Ivry*, 1822, huile sur toile, 77 x 99 cm, Nantes, Musée d'Arts, inv. 1191.
[604] S. Bann, « Au fil de l'histoire… », art. cit., p. 13.

puissance émotionnelle que revêt l'événement[605]. On aperçoit Sully « se faisant transporter sur un brancard à sa terre de Rosny », vers qui Henri IV « se dirige en hâte », après l'avoir reconnu[606]. Le même mouvement est reconnaissable dans l'autre œuvre du même artiste[607] et plus encore dans la toile de Jean-Charles Tardieu, où le roi est véritablement en train de courir vers son ami, qui est représenté debout, près de l'équipement militaire qu'il a ôté[608]. D'ailleurs, dans la mesure où Nicolas-Antoine Taunay produit son œuvre vingt ans après celle de Jean-Charles Tardieu, on peut supposer que le premier s'est inspiré du second, en choisissant de camper Henri IV, aux côtés du duc qu'il vient réconforter, alors qu'il est étendu sur une civière.

Le peintre multiplie les effets pathétiques qui accompagnent « les marques de l'estime et de l'amitié qu'il (le roi) conserva toute sa vie pour ce serviteur à toute épreuve »[609]. Le roi interrompt une scène de chasse dans les plaines de Beuvron, pour venir au secours de son compagnon, qu'il serre dans ses bras. Dans le tableau *Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590*, les deux personnages sont pleinement mis dans la lumière, afin de renforcer la charge émotionnelle associée à l'épisode[610]. En outre, le spectateur a l'impression d'accéder à une parenthèse attendrissante, vers laquelle les regards de nombreux personnages sont tournés, tels que le page représenté au premier plan, dans les deux peintures de Nicolas-Antoine Taunay. Le roi cesse ses occupations pour se consacrer au sort de Sully, alors qu'autour d'eux, la cavalerie est en mouvement. Bien que l'auteur du tableau prétende dépeindre une scène de chasse, il semble qu'il y intègre des références au combat de la veille puisque l'on peut s'étonner de voir les soldats du roi revêtus de leur armure militaire.

Sans remettre en cause la véracité du sort de Sully qui fut, en effet, grièvement blessé au cours de la bataille[611], il est fort vraisemblable que les deux peintres aient voulu exposer une scène intimiste, essentiellement centrée sur le lien très étroit que le roi entretenait effectivement avec le fidèle duc de Sully[612]. *A contrario*, les deux autres tableaux relatifs à la bataille d'Ivry exposent deux véritables scènes militaires, bien que le traitement différent

[605] Nicolas-Antoine Taunay*, Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590*, *op. cit.*
[606] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.
[607] Nicolas-Antoine Taunay, *Rencontre d'Henri IV et de Sully dans la plaine de Beuvron le lendemain de la bataille d'Ivry*, *op. cit.*
[608] Jean-Charles Tardieu, *Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry*, *op. cit*.
[609] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.
[610] Nicolas-Antoine Taunay*, Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590*, *op. cit.*
[611]https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Maximilien_de_B%C3%A9thune_baron_puis_marquis_1601_de_Rosny_duc_de_Sully/145488 (consulté le 4 mai 2020).
[612] B. Barbiche et S. Dainville-Barbiche (de), *Sully, l'homme et ses fidèles*, Paris, Fayard, 1997, p. #.

du sujet par les peintres laisse supposer des points de vue et des desseins complètement opposés.

De fait, Charles Steuben choisit de représenter un épisode qui survient juste après la bataille. La dimension apologétique du tableau, à l'égard du roi, est également incontestable. Cependant, le peintre préfère insister sur les qualités militaires du souverain. Celui-ci apparaît triomphant, au milieu d'une composition, concentrant la majorité de la lumière ardente. Le roi sépare la scène en deux, en délimitant de cette façon les deux forces en présence : à sa droite se trouve l'armée royale qui regarde durement les troupes ennemies, massées en contrebas, pour mieux illustrer leur défaite[613]. Les bannières rouges et jaunes espagnoles rappellent l'alliance des ligueurs avec le pays de Philippe II, qui a envoyé combattre à leurs côtés deux mille cavaliers[614]. Pourtant, malgré le renfort venu de l'étranger et le rapport de forces en sa défaveur, Henri IV reproduit le succès qui lui a permis de remporter la bataille de Coutras, « en lançant une charge foudroyante de cavalerie sur l'adversaire, dont il enfonce littéralement les lignes »[615].

Grâce à cette victoire qui complète celle d'Arques, dernière bataille livrée avant celle d'Ivry, remontant au 21 septembre 1589, Henri IV commence à fonder sa légitimité en tant que souverain ainsi que sa réputation militaire que la propagande royaliste instrumentalise et que la peinture d'histoire conforte. C'est justement lors de la bataille d'Ivry qu'on attribue à Henri IV sa célèbre harangue, adressée à ses camarades, le matin de la bataille :

> *Mes compagnons, Dieu est pour nous : voici ses ennemis et les nôtres ; voici votre roi ; donnons à eux. Si vos cornettes vous manquent, ralliez-vous à mon panache blanc : vous le trouverez au chemin de l'honneur et de la victoire*[616].

Outre l'écharpe ceignant sa poitrine et nouée sur la hanche, le plumet également de couleur blanche emblématique du roi est bien présent dans la toile de Charles Steuben, au centre de celle-ci, de surcroît. Le port de cette couleur distinctive des huguenots a été rendu obligatoire par Henri IV, à partir de l'été 1589, avant que cette couleur devienne l'une des couleurs de la royauté et de la France[617].

---

[613] G. Picon, *Cent tableaux à clef*, *op. cit.*, p. 96.
[614] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 544.
[615] *Ibid.*, p. 544.
[616] Dossier documentaire du Château de Versailles.
[617] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 545.

Par conséquent, cette toile permet de mettre en évidence la portée politique considérable de cette bataille pour Henri IV, qui donne lieu au ralliement de certains seigneurs catholiques, à l'instar du duc de Nevers[618]. À nouveau, on saisit les valeurs associées au roi, comme la bonté dont il fait preuve, y compris dans un contexte militaire. Cette bienveillance est incarnée par le geste de la main que le monarque adresse aux troupes ennemies, en réponse aux mains tendues vers lui, celles des hommes agenouillés aux pieds du roi, implorant la clémence du vainqueur.

Ce portrait apologétique du souverain tente de faire oublier la violence associée à cette bataille. Au-delà de la blessure ciblée de Sully, ce combat impitoyable a occasionné la mort de 6 000 hommes, du côté ligueur, victimes de la meilleure tactique militaire de l'armée royale[619]. L'homme à la barbe noire qui se lamente au premier plan, à droite, est probablement l'un des chefs ligueurs, peut-être le duc de Mayenne, étant donné qu'il porte une écharpe de commandement[620]. Parmi les vaincus représentés, l'homme assis au premier plan, à gauche, attire particulièrement l'attention par sa grande similarité avec la façon dont est représenté le duc de Joyeuse dans la toile de Victor Adam[621]. Les deux hommes, dont on aperçoit les blessures, apparaissent au même endroit, le torse nu, initialement vêtus de blanc, bien que le duc de Joyeuse ait un teint plus blafard que le chef ligueur de la peinture de Charles Steuben. Dès lors, en représentant les deux chefs de l'opposition royale dans une posture misérable, les deux artistes suggèrent la supériorité du souverain.

Dans un tout autre registre, l'œuvre de Maximilien-Théodore Chrétin expose également une scène issue de la bataille, en en offrant un traitement original et personnel puisque tous les personnages du tableau ont le visage d'Henri IV. Dès lors, catholiques, protestants, espagnols, vivants ou morts ne peuvent être distingués que par leur âge[622]. Eu égard au chaos de la scène ainsi qu'à un traitement de la violence tout sauf édulcorée, il semble sensé de se ranger aux côtés de l'interprétation que l'on trouve dans la fiche technique du Musée de Nérac, qui voit en cette peinture une caricature d'Henri IV. L'artiste chercherait à dénoncer l'image omniprésente du bon roi Henri dans les Salons et, plus généralement, dans le domaine artistique du XIX^{e} siècle[623]. Cette démarche correspondrait parfaitement à l'originalité et au côté rebelle et dissident de ce peintre, notamment connu

[618] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 284.
[619] *Ibid.*, p. 285.
[620] G. Picon, *Cent tableaux à clef*, *op. cit.*, p. 96.
[621] Victor-Jean-Vincent Adam, *Henri IV après la bataille de Coutras*, *op. cit.*
[622] Fiche d'inventaire du musée de Nérac.
[623] *Ibid*.

pour son œuvre de faussaire[624]. En cela, cette œuvre constitue un hapax au sein du corpus, constituant la seule représentation en défaveur du roi.

1.1.3) Fontaine-Française

Enfin, une peinture porte sur la bataille de Fontaine-Française, qui date du 5 juin 1595[625]. Fort de la légitimité de sa conversion à Saint-Denis, le 25 juillet 1593, et de son sacre à Chartres, le 27 février 1594, Henri IV a déclaré la guerre à l'Espagne, le 17 janvier 1595. La bataille de Fontaine-Française constitue la première offensive ennemie, menée à partir de la Franche-Comté, par le duc de Mayenne et le connétable de Castille, don Ferdinand de Velasco. Ces derniers échouent face à l'armée royale, conduite par Henri IV et le maréchal Charles de Gontaut, duc de Biron[626].

Les deux protagonistes du camp royal sont mis à l'honneur en figurant au centre, au premier plan, à cheval, l'épée à la main, en armure et casqués, entourés de leurs troupes de cavaliers. L'artiste recourt moins à l'euphémisation que les autres peintres, afin d'offrir cette scène militaire dans toute sa violence, comme en témoignent les deux soldats morts ainsi que le cheval à terre, au premier plan, à gauche. Toutefois, les nombreux mouvements signalés dans cette toile et notamment le désordre de la bataille représentée à l'arrière-plan, contribuent à renforcer le mérite de l'armée royale. En effet, Henri IV « court de tous côtés pour arrêter les fuyards, les ramener à la charge contre les Espagnols, et se multipliant à force de valeur, forcer à la retraite un ennemi dix fois plus nombreux »[627].

Le mérite du roi tient essentiellement au fait qu'il est parvenu à duper ses opposants et à éviter l'affrontement avec l'adversaire qui possédait, en effet, un avantage numérique. Le connétable de Castille est monté d'Italie avec douze mille hommes, auxquels le duc de Mayenne adjoint les siens[628]. Henri IV use d'un stratagème et fait croire au commandant en chef des forces adverses qu'il dispose de bien plus que huit cents hommes qui sont effectivement mobilisés[629]. Le connétable y croit et bat en retraite, de sorte que la charge ne constitue qu'une escarmouche[630]. Cependant, le retentissement de cette nouvelle victoire

---

[624] J. Andrieu, *Bibliographie générale de l'Agenais et des parties du Condomois et du Bazadais incorporées dans le département de Lot-et-Garonne*, Paris, A. Picard, 1886-1891, p. 170-172.
[625] Eugène Devéria, *Combat de Fontaine-Française, 5 juin 1595*, 1838, huile sur toile, 67 x 140 cm, Pau, Musée national du Château de Pau, inv. MV68.
[626] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 322.
[627] Dossier documentaire du Château de Versailles.
[628] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 624.
[629] *Ibid*., p. 624.
[630] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit*., p. 698.

henricienne est considérable, étant donné que cette première réussite militaire assure à Henri IV son retour sur la scène internationale, sur laquelle il compte s'appuyer dans le cadre de la guerre contre l'Espagne. Le roi escompte à nouveau se conformer à son image de roi unificateur en « mobilisant (ses sujets) contre un ennemi extérieur »[631].

1.2) Les sièges de places

Dans un second temps, le recours aux armes est abordé, dans le corpus, à travers l'exemple des sièges de places. Ces affrontements armés peuvent être définis comme des « opérations d'une armée devant une place pour s'en emparer »[632]. Toutefois, seul le siège d'Aix représente véritablement un épisode militaire. Les trois autres toiles se penchent sur le cas de Paris, qui fut l'objet de plusieurs sièges, au cours de la huitième guerre de Religion. Le corpus aborde les deux sièges les plus emblématiques, c'est-à-dire ceux de 1589 et de 1590. Bien qu'ils mettent en scène des acteurs différents, ces trois sièges ont en commun d'être des échecs, dans lesquels le traitement de Navarre-Henri IV reste, cependant, gratifiant.

1.2.1) 1589 : le camp des rois

Le premier siège étudié dans le corpus est celui qui fut organisé à Paris, en 1589, par le duo formé par Henri III et Navarre. Un seul tableau est dédié à cet événement, bien que le peintre présente un épisode qui précède le siège[633]. En effet, Arnold Scheffer illustre le moment où le roi étend le bras afin de donner l'ordre à ses troupes de se diriger vers Paris, que l'on aperçoit à l'arrière-plan, à gauche[634]. Comme l'indique le titre, le monarque avait choisi d'établir son camp à Saint-Cloud « car le bourg commandait l'un des ponts permettant l'approvisionnement de la capitale par l'ouest, tandis qu'Henri de Navarre s'établissait à Meudon »[635]. En effet, la capitale était aux mains des ligueurs, depuis l'épisode des barricades du mois de mai 1588, qui ont contraint le roi à fuir Paris[636], désormais dirigée par « l'empire des Seize », qui se sont radicalisés après l'assassinat des frères Guise[637].

---

631 N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 322.
632 A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1301.
633 Arnold Scheffer, *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)*, 1869, huile sur bois, 94 x 130 cm, Blois, Musée du Château, inv. 2008.2.1.
634 P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 136-137.
635 N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 269.
636 O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 466-468.
637 *Ibid*., p. 490.

Alors que de nombreuses villes rejoignent la cause ligueuse, le roi se trouve « trop faible pour résister seul à l'offensive ligueuse » si bien qu'il fait appel à l'héritier putatif du trône, Henri de Navarre. Celui-ci pourrait bien être l'un des trois seigneurs qui accompagnent le roi, dans le tableau d'Arnold Scheffer, selon l'hypothèse proposée par Oriane Hébert[638]. La jonction de leurs forces armées a été concrétisée, lors de leur rencontre du Plessis-lès-Tours, le 30 avril 1589, – le roi étant réfugié à Tours – où le peuple lançait des « Vivent les rois ! »[639]. Ce soutien populaire conforte la légitimité royale de Navarre, ce qui n'est pas acquis à cette date.

Dès lors, le peintre fait la lumière sur cette alliance politique et militaire des deux Henri et l'on peut avancer que le roi de Navarre obtient, à nouveau, la faveur du peintre, au détriment de son allié Valois. En effet, bien qu'Henri III apparaisse en cuirasse, au centre de la composition, l'attention du spectateur est portée sur Navarre, nettement reconnaissable à sa cape d'un rouge éclatant, qui n'est autre que la couleur des Césars ou des rois[640]. En outre, par le geste du bras d'Henri III, le peintre rappelle que c'est lui qui prend la responsabilité d'effectuer le siège, tandis que Navarre se contente d'observer, en retrait. Oriane Hébert pense que ce tableau est aussi le moyen pour l'auteur du tableau de suggérer « l'assassinat imminent d'Henri III, à qui Henri de Navarre succèdera sur le trône de France », ce qui serait le véritable sujet du tableau[641]. Plusieurs éléments du décor confirmeraient cette hypothèse. Le roi est placé légèrement à gauche de la composition, soit du mauvais côté, et dresse un poing qui peut être interprété comme vengeur, dirigé vers la ville qui l'a en quelque sorte chassé. Alors que le monarque semble vouloir prendre sa revanche, Navarre est dépeint comme pensif, se caressant la barbe, comme s'il pensait que le siège n'était pas une bonne idée, mais que cette entreprise pourrait être à son avantage, si les choses tournaient mal. Le prince se situe en retrait, pendant qu'Henri III est en première ligne, tourné vers le côté sinistre, regardant un point à l'horizon, qui peut être la ville comme le ciel ennuagé, à l'image de son futur. En outre, le fait qu'il regarde vers l'au-delà peut être une référence à sa fameuse devise sur la conquête de la troisième couronne : *manet ultima coelo*[642]. On pourrait y voir un pressentiment de sa fin prochaine, qui correspondrait à sa propre ascension, qui se produit effectivement deux jours après le début du siège de Paris,

[638] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 307.
[639] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 268.
[640] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 307.
[641] *Ibid*.
[642] Ordine Nuccio, *Trois couronnes pour un roi. La devise d'Henri III et ses mystères,* Paris, Les Belles Lettres, 2011.

le 2 août 1589. Celui-ci est levé dès le 6 août, à cause des nombreuses défections qui ont suivi la mort d'Henri III, signant l'échec de l'opération armée.

Ce sujet a également été traité par le peintre Victor-Joseph Chavet[643] ainsi que par Alexandre-Évariste Fragonard, si l'on se réfère aux conclusions de l'expert René Millet, présente dans le dossier documentaire du tableau de Scheffer, au château de Blois[644]. Arnold Scheffer avait onze ans lorsque Alexandre-Évariste mourut, il est vraisemblable que le premier se soit donc inspiré de la toile du second d'autant plus que Millet pointe les nombreuses similitudes : un même thème militaire, une même composition avec des personnages au centre, un même horizon dans le décor. Cependant, d'après les conclusions du rapport, les peintres auraient utilisé les mêmes codes de représentation pour traiter de deux événements différents, puisqu'en se référant au titre du tableau d'Alexandre-Évariste Fragonard, celui-ci entendait plutôt décrire une scène de la bataille de Jarnac, alors qu'Arnold Scheffer décrit le siège de Paris par Henri III[645]. Étant donné qu'il semble plus vraisemblable que ces toiles représentent le siège de 1589, au vu des analyses développées *supra*, Alexandre-Évariste Fragonard paraît avoir commis une erreur historique, en confondant deux événements distincts[646].

1.2.2) 1590 : le blocus de la capitale

Deux peintures envisagent le second siège de Paris, qui est organisé par le roi Henri IV, au début du mois de mai 1590[647]. En novembre 1589, seulement quelques faubourgs avaient été pris aux ligueurs. Six mois plus tard, Henri IV renouvelle l'expérience en espérant profiter de la faiblesse de l'opposition ligueuse, mise en échec à Ivry, le 14 mars 1590, où elle a perdu des milliers d'hommes et l'essentiel de son armement[648].

Alors que « ce grand et terrible siège »[649] est resté célèbre pour les ravages qu'il a occasionnés sur la population, à savoir une famine généralisée liée au blocus organisé par le

[643] Joseph-Victor Chavet, *Henri III à Saint-Cloud ; 1er août 1589*, Salon de 1874 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. X).
[644] Dossier documentaire du Château de Blois.
[645] Alexandre-Évariste Fragonard, *Henri, Duc d'Anjou (futur Henri III) à la bataille de Jarnac*, s.d., huile sur panneau, 42,5 x 55,5 cm, Collection privée.
[646] Pour constater les similitudes des deux tableaux, se référer aux visuels des deux toiles dans l'Annexe 6, p. 477-478.
[647] Georges Rouget, *Henri IV devant Paris assiégé donne sa bourse aux paysans qui avaient fait entrer des vivres dans la ville, août 1590*, 1824, huile sur toile, 381 x 539 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV66 et Jean-Charles Tardieu, *Henri IV devant Paris, août 1590*, *op. cit.*
[648] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 545.
[649] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1303.

roi, Georges Rouget et Jean-Charles Tardieu s'inscrivent dans une tradition artistique qui expose un point de vue de l'événement aussi candide qu'invraisemblable[650]. Il s'agit d'une scène qui illustre le geste généreux d'Henri IV laissant entrer des vivres dans Paris et donnant sa bourse à ceux qui avaient tenté de les y introduire en fraude »[651].

En effet, le roi est placé au centre des deux compositions, mais la lumière est particulièrement dirigée vers lui, dans la toile de Georges Rouget[652]. Toute action semble arrêtée afin de laisser l'opportunité au spectateur d'apprécier la clémence du roi à sa juste valeur. Tous ses soldats sont en train d'observer le geste du roi, qui a ôté son armure pour l'événement, contrairement à la version de Jean-Charles Tardieu. De fait, le monarque ne se pose pas en homme de guerre prédateur, capable de pillage et d'exactions, mais plutôt en roi de guerre se distinguant par sa clémence. Il ne recourt à la force que par obligation et non par plaisir. Les regards du peuple, comme de certains hommes du roi, sont remplis d'admiration et de reconnaissance. La grandeur de l'acte est renforcée par sa position, sur une sorte de promontoire, qui le fait paraître plus grand, littéralement comme métaphoriquement.

Georges Rouget choisit délibérément de faire figurer l'objet de cette vénération au centre et au premier plan de sa composition, c'est-à-dire un sac, dont s'échappent vraisemblablement des miches de pain[653]. Dans la toile de Jean-Charles Tardieu, on remarque également le panier en osier rempli de pain que l'un des soldats du roi apporte aux Parisiens, selon la volonté du roi qu'incarne son geste en leur direction[654]. En outre, à lire le commentaire qui accompagne le tableau de Georges Rouget, dans le catalogue des Salons, la bonté du roi ne s'arrêterait pas à la donation de nourriture puisqu'on le voit également donner sa bourse à l'un des assiégés, action qu'il aurait même accompagné de cette phrase révélatrice lourde de sens : « le Béarnais est pauvre, il vous donne ce qu'il a »[655].

---

[650] On retrouve le traitement de cet épisode particulier dans de nombreuses autre productions artistiques, de toute nature. À titre d'exemples, nous pouvons citer Jean-Charles Develly (attribué à), *Henri IV assiégeant Paris*, vers 1819, papier, encre, lavis brun, lavis gris, mine de plomb, plume, pinceau, blanc (ou dessin), 23,4 x 28,2 cm, Paul, Musée du Château, inv. P. 1620 ; François Lemot: Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris assiégé, vers 1818, bas-relief en bronze, terre-plein du Pont-Neuf, Ier arrondissement, Paris ; Auguste Xavier Leprince, Henri IV faisa*nt entrer des vivres dans Paris qu'il assiège*, 1821, encre et lavis bruns, rehauts de gouache blanche et de gomme arabique, papier crème sombre, 22,8 x 36 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 62.6.5 et François-André Vincent, *Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris*, 1783, huile sur toile, 157 x 192 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 8458.

[651] Alain Pougetoux, *Georges Rouget*, Paris, Paris musées, 1995, p. 63.

[652] Georges Rouget, *Henri IV devant Paris assiégé donne sa bourse aux paysans qui avaient fait entrer des vivres dans la ville, août 1590*, *op. cit.*

[653] *Ibid*.

[654] Jean-Charles Tardieu, *Henri IV devant Paris, août 1590*, *op. cit.*

[655] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.

Outre l'aberration de présenter le roi comme « pauvre », en comparaison avec ses sujets qu'il prive de vivres, si l'on se réfère à la description suivante du tableau, qui remonte au milieu du XIX[e] siècle, Henri IV est désigné comme : « le prince, qui *fut de ses sujets le vainqueur et le père*, leur pardonne une faute dont il ne se défendit pas lui-même, et, loin de les châtier, il ajoute quelques pièces d'argent au pardon qu'il leur accorde »[656]. Il est saisissant de noter, pour ce contexte, l'emploi de certains termes tels que la « faute » des Parisiens qui apparaissent comme les coupables que le roi accepte grandement de ne pas « châtier ». En ce sens, les Parisiens figurent du côté sinistre, c'est-à-dire à gauche, dans les deux toiles, alors que le mauvais rôle n'est pas détenu par celui qu'on veut nous faire croire.

C'est pourquoi il semble nécessaire de rappeler que pas moins de 30 000 personnes, soit 15 % de la population parisienne, moururent de faim ou de maladie pendant la durée du siège, qui s'est déroulé de mai à septembre 1590[657]. Le mensonge historique est tel qu'on présente comme un sauveur l'homme même qui est à l'origine de cette famine. En effet, Henri IV est convaincu que c'est sa seule solution pour venir à bout des troupes du duc de Mayenne, étant donné que le roi ne dispose plus des forces nécessaires pour essayer de prendre d'assaut la ville[658]. De fait, il tâche d'occuper les villes environnantes et de « couper les communications de Paris avec l'extérieur et son approvisionnement »[659]. C'est seulement grâce à l'arrivée des renforts espagnols, en septembre 1590, que le souverain est contraint de lever le camp le 11, quatre jours après l'entrée des hommes de Philippe II dans Paris[660].

Néanmoins, il est nécessaire de considérer les nuances en la défaveur d'Henri IV que l'on peut repérer dans ces deux tableaux. Tout d'abord, la dureté de la situation endurée par les habitants de Paris est suggérée par la détresse que l'on perçoit, notamment, dans la toile de Jean-Charles Tardieu, à travers les gestes de prière du groupe de gauche ou la révérence de l'homme vêtu de rouge, à la gauche du roi. La dimension lyrique de l'événement est intensifiée par le choix du peintre de mettre en lumière un vieil homme accomplir ce geste de soumission. En outre, il n'apparaît pas non plus anodin de placer au premier plan, à gauche, une femme avec ses enfants, dont un nourrisson qu'elle est en train d'allaiter et dont la présence accroît la dimension élégiaque de la scène.

---

656 Frédéric Clarac (M. Le Comte de), *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*, Paris, Imprimerie Impériale, 1853, p. 598.
657 N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 286.
658 O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 545.
659 *Ibid*., p. 545.
660 N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 286.

Quant à Georges Rouget, il convient de remarquer son intention de suggérer le rapport de domination déloyal pour les Parisiens, par le biais du regard presque arrogant que porte le roi sur eux, et encore plus un de ses soldats dont la main gauche est posée sur sa hanche, au premier plan à droite, en signe d'arrogance. En outre, il est également possible de constater la timide tentative de l'auteur de la toile de rappeler que ce geste charitable intervient dans un contexte de danger maximal pour les habitants qui sont pris en étau dans une ville qu'ils ne peuvent pas quitter et où ils meurent de faim, car « en contrepartie du peuple suppliant, quelques-uns des compagnons du Roi sont regroupés autour d'un canon symbolisant la menace qui pèse sur la ville »[661].

1.2.3) 1593 : le siège d'Aix

Enfin, un autre tableau aborde le siège d'Aix qui constitue un épisode plus tardif et qui se déroule dans un terrain d'opération autre que la capitale. Le titre du tableau de Louis-Marius-Honoré Gibert donne, d'emblée, les principales informations relatives à l'événement[662]. Il s'agit d'une représentation du siège de la ville d'Aix, que l'on distingue au fond de la toile ainsi que la chaîne de l'Étoile. Ces opérations ont été dirigées par Jean-Louis de Nogaret de La Valette, le duc d'Épernon. Celui-ci s'oppose aux troupes du duc de Savoie, proclamé comte et seigneur de Provence par les ligueurs locaux.

Le duc d'Épernon, qui apparaît au centre de la composition, à cheval, de profil tourné à gauche, ne bénéficie pas d'un portrait élogieux. Il est l'homme qui a initié le combat, au nom de l'armée royale dont on relève les drapeaux blancs, et qui donne les ordres à l'officier vu de dos, en manteau rouge[663]. En effet, malgré des relations difficiles avec Henri IV au départ, le duc d'Épernon accepte de venir combattre aux côtés du monarque, après les victoires d'Arques et d'Ivry, et obtient du roi le poste de gouverneur de Provence qu'il convoitait. Célèbre favori d'Henri III, le duc rechigna à se rallier à son successeur, mais ils partageaient une même haine envers la Ligue[664]. Or, Aix et la Provence, plus généralement, constituent un bastion ligueur, fait exceptionnel au Sud de la France[665].

[661] A. Pougetoux, *Georges Rouget*, *op. cit.*, p. 63.
[662] Louis-Marius-Honoré Gibert, *Le Duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et Seigneur du pays de Provence (1593)*, *op. cit.*
[663] Henri Potier, *Catalogue du Musée d'Aix*, Aix, A. Makaire, 1900, p. 41.
[664] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 888.
[665] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 498.

Dès lors, les positions politiques du duc contraires à celles des Provençaux expliquent sa présentation négative par Louis-Marius-Honoré Gibert, artiste aixois, de surcroît, ayant vraisemblablement à cœur de dénoncer les attaques qui ont visé sa terre natale, par patriotisme local[666]. Les conséquences négatives du siège mises en exergue dans la composition semblent être directement attribuées à Épernon. À titre d'exemples, on remarque à droite, au premier plan, un jeune homme à genoux à côté d'une malle ouverte, en train de panser les plaies d'un blessé. À ses côtés, se tient un moine qui lui présente un crucifix, ainsi qu'un médecin, vêtu d'une robe noire, versant un médicament dans un verre[667]. C'est une façon pour l'artiste de dénoncer la souffrance des civils, victimes de déprédations, de maladies et de la mort, en rejetant la faute sur le duc d'Épernon.

Le commentaire accompagnant un autre tableau consacré à l'événement, produit par un artiste contemporain du siège, est encore plus acerbe à l'égard du duc[668]. L'auteur de la toile fait débuter le siège le 25 juin 1593, estime les forces du duc à hauteur de quinze mille hommes et mentionne les « ravages » occasionnés dans la région[669]. En outre, parmi les adversaires du duc, il évoque « le comte de Carcès, grand sénéchal de Provence, qui commandait dans Aix au nom du duc de Mayenne, son beau-père, [qui] préparait la ville à soutenir le siège qui ne devait être levé qu'au bout d'une année environ, à la nouvelle de l'abjuration du roi de France »[670].

La recherche historique confirme les difficultés militaires que rencontre d'Épernon à Aix, où le duc « passa plusieurs années sans pouvoir y établir son autorité »[671]. D'après Arlette Jouanna, l'abjuration du roi ainsi que la mort de la duchesse d'Épernon, en 1593, compliquèrent encore la situation du duc. Sachant que le roi avait nommé le jeune duc de Guise gouverneur de Provence et après avoir obtenu quelques compensations, ce n'est qu'en 1596 que le duc quitta définitivement la Provence[672]. Victime d'attentats et n'ayant jamais été accepté par la population locale, on retrouve même l'inimitié des habitants de la région à l'égard du duc, à travers un dicton provençal. En effet, afin de blâmer une personne qui a

[666] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, 1882-1885, *op. cit*., t. I, p. 645.
[667] H. Potier, *Catalogue du Musée d'Aix*, *op. cit.*, p. 41.
[668] Anonyme, *Vue cavalière de la ville d'Aix assiégée par le duc d'Epernon, dans les années 1593 et 1595*, XVI[e] siècle.
[669] H. Potier, *Catalogue du Musée d'Aix*, *op. cit.*, p. 88-89.
[670] *Ibid*.
[671] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 888.
[672] *Ibid*., p. 888.

commis une mauvaise action, il est possible de dire : « *a fa mai de mau qu'Epernoun* », ce qui veut dire « il a fait plus de mal qu'Épernon »[673].

Par conséquent, les Grands s'exposent à diverses difficultés en se rendant sur des champs de bataille, où ils peuvent y laisser leur vie, comme tout soldat.

2) Le sacrifice des princes : l'assassinat de François de Guise

Deux peintures du corpus ont un rapport indirect avec le meurtre du duc François de Guise, mortellement blessé alors qu'il supervisait le siège d'Orléans, le 18 février 1563 – il rendit l'âme le 24 février. Son assassin, le protestant angoumois Jean Poltrot de Méré, avait feint de rallier le parti royal, dont le duc avait pris la tête. Or, les toiles d'Alfred Johannot et de Pierre-Charles Comte ne représentent pas l'assassinat du duc en lui-même – comme semble l'avoir fait le peintre Auguste Marc d'après le titre d'une de ses toiles[674] – mais plutôt les conséquences que cet acte occasionne sur l'entourage du défunt[675].

Au-delà de la tonalité pathétique évidente, eu égard au deuil de la famille du duc, les deux peintres mettent en exergue la redistribution du pouvoir au sein du parti catholique, après l'élimination de son chef. Si l'on perçoit les conséquences dramatiques pour les Guise et les catholiques, le combat ne semble pas pour autant terminé car la descendance du duc apparaît prête à reprendre le flambeau de la cause catholique.

2.1) Un désastre familial et politique

Conformément à l'esthétique romantique qu'affectionne Alfred Johannot et au talent de Pierre-Charles Comte pour le choix de l'anecdote historique, ces deux peintures présentent le chagrin du jeune duc Henri de Guise et de sa mère Anne d'Este, endeuillés après la mort du duc, dans le but d'émouvoir le spectateur. Dans la toile d'Alfred Johannot, la couleur noire des tenues de la famille du défunt venue implorer le roi Charles IX domine largement ces toiles, qui cherchent à émouvoir le spectateur en rappelant la douleur du deuil,

[673] Fiche d'inventaire du musée d'Aix.
[674] Auguste Marc, *Assassinat de François de Lorraine, duc de Guise, par Jean Poltrot, le 18 février 1563, veille du jour où il devait donner l'assaut à la ville d'Orléans*, Salon de 1857 (mentionné dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI).
[675] Pierre-Charles Comte, *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563*, 1864, huile sur toile, 85 x 75 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.4.1 et Alfred Johannot, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, 1837, huile sur toile, 115 x 87 cm, Nice, Musée des Beaux-Arts, inv. 2740.

accentuée par l'effet de nombre et la présence des enfants, qui se reposent sur la duchesse[676]. En outre, on peut noter l'influence de l'Antiquité et de l'iconographie chrétienne dans le recours à des *topoï* de la déploration, tels que la présence de pleureuses comme la femme en bas à droite de la composition ou l'homme qui tend les mains au-dessus d'elle.

De même, le choix de Pierre-Charles Comte de représenter uniquement la duchesse et son fils, en train de se recueillir près des insignes du duc, interpelle car le peintre rompt avec les habituelles grandes assemblées que l'artiste aime peindre, sur le modèle de son maître Joseph-Nicolas Robert-Fleury[677]. La charge émotionnelle portée par ces individus l'amène à privilégier une composition dépouillée, à savoir une pièce close où règne une atmosphère angoissante, renforcée par le clair-obscur et le contraste entre les vêtements sombres des personnages et leurs visages blafards[678]. Le choix de faire figurer le duc très jeune, enlacé avec passion par sa mère, intensifie la dimension pathétique de la situation, d'autant plus que leurs regards sont tournés vers une représentation de l'assassinat du duc. Cette œuvre placée à gauche du tableau, avec une grande partie de la lumière, constitue une sorte de mise en abîme et la seule référence directe au sort du duc[679]. Cette scène provient vraisemblablement de l'imagination de l'auteur de la toile car elle n'apparaît dans aucune chronique ou texte d'historien. Pierre-Charles Comte l'a sans doute imaginée en s'inspirant de tableaux d'histoire ou de « genre historique » qui dépeignent des veuves inconsolables ou le serment d'un fils[680]. En effet, le thème de la veuve inconsolable et vengeresse était cher aux peintres troubadours, au début du siècle[681].

Cependant, l'expression d'une forme de lyrisme tout en mesure, qui n'épargne pas les grands personnages, ne fait pas oublier les grandes conséquences politiques de la mort du duc de Guise. Fort de sa victoire à Dreux, le 19 décembre 1562, le duc de Guise permettait à l'armée royale et au camp catholique de conserver un avantage sur les huguenots, dans le cadre de la première guerre de Religion que ces derniers ont déclenchée en prenant la ville d'Orléans. C'est dans cette même ville que le duc décide de porter un coup décisif à ses adversaires, en investissant la cité, le 5 février, avant d'y faire les frais d'un piège fatal[682]. Cette exécution met un terme à l'ambition dévorante que l'on attribue au duc, qui rêvait de « s'élever au-dessus de la condition d'un particulier », selon les mots de Jacques-Auguste de

[676] Alfred Johannot, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, *op. cit*.
[677] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 195.
[678] *Ibid*.
[679] *Ibid*.
[680] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, op. cit.*, t. II, p. 176.
[681] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 195.
[682] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 78-79.

Thou, en devenant lieutenant général du royaume, après la mort du roi de Navarre qui occupait cette fonction en 1562[683]. Dès lors, le parti catholique est fortement affaibli après avoir perdu son chef et l'un des membres du triumvirat catholique, formé en 1561, déjà amputé d'un membre, à savoir Jacques d'Albon, maréchal de Saint-André, décédé lors de la bataille de Dreux, le 19 décembre 1562. De cette union, il ne reste que le connétable Anne de Montmorency, qui peut toujours être épaulé par Louis, le cardinal de Lorraine, frère du duc de Guise. Il est d'ailleurs probable que l'un des deux personnages figurés derrière Henri de Guise, à l'arrière-plan de la toile d'Alfred Johannot, soit le prélat dont on peut entrevoir le vêtement rouge[684].

Dans la même peinture, il est également possible de s'interroger quant à la présence de Michel de l'Hospital, d'une manière symbolique, au centre de la composition. Il semble légitime d'émettre l'hypothèse que sa mise en vedette sert à rappeler la victoire de la médiation avec les huguenots, au grand dam du clan catholique. En effet, le chancelier, représenté en vieillard très digne et sage, à la barbe blanche, est communément associé à la politique de conciliation voulue par Catherine de Médicis, qui a déjà abouti à l'édit de Saint-Germain ou « de janvier », du 17 janvier 1562[685]. La mort du duc permet au prince de Condé, leader protestant, de s'entendre avec Catherine de Médicis et de permettre la fin de la première guerre de Religion, avec la conclusion de la paix d'Amboise, le 19 mars 1563[686].

2.2) Le jeune Henri de Guise, incarnation du renouveau d'une maison

Même si la mort de François de Guise a affaibli le clan catholique, les représentations du corpus tendent à mettre au premier plan la solidité des Guise qui ne comptent pas se laisser abattre. Le jeune duc de Guise incarne la continuité du combat, en se montrant prêt à prendre la relève, malgré sa jeunesse – il n'a alors que treize ans. Au fond, le fait que les peintres insistent sur les sentiments du jeune duc et de sa mère, à la suite de la perte du père et du mari, a essentiellement l'intention d'expliciter la volonté de revanche sociale et politique de cette famille.

En effet, dans les deux toiles, l'accent est principalement mis sur la continuité ducale que représente le jeune Henri, qui a la responsabilité de poursuivre l'œuvre politique et religieuse de son père, quitte à se heurter aux souverains Valois. Il est intéressant de noter

[683] *Ibid*., p. 555.
[684] Alfred Johannot, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, *op. cit*.
[685] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 558.
[686] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 165.

les indices relatifs à la transmission du pouvoir, tels que les insignes de celui-ci qui reviennent désormais à Henri, comme la couronne ducale, que l'on retrouve à gauche de la composition de Pierre-Charles Comte[687], ainsi que l'épée qu'il tient fermement dans sa main – tout comme dans l'œuvre d'Alfred Johannot, par ailleurs[688]. Cette arme constitue l'emblème du maintien du combat dans lequel s'est lancé son père. L'adolescent montre une grande résolution, tant par son geste que par son regard, qui rappellent la tradition martiale[689]. En outre, les tapisseries qui encerclent les personnages semblent évoquer une scène de chasse, rappelant la tradition aristocratique de la noblesse d'épée, fondée sur l'art cynégétique comme propédeutique à la guerre.

Le titre très détaillé du tableau de Pierre-Charles Comte suggère que l'auteur du tableau entendait insister sur la volonté de vengeance du duc, insufflée par la duchesse elle-même, à l'oreille de son fils[690]. En effet, on explique communément la haine des protestants d'Henri de Guise par la rancune que le duc éprouverait à l'égard de l'assassin de son père, qui appartenait aux réformés, mais également envers Gaspard de Coligny, que les Guise accusent d'être l'instigateur du crime. Malgré la négation de cette condamnation par l'amiral, l'esprit de vendetta persista chez les Guise, si bien qu'ils figurent parmi les principaux suspects d'avoir commandité la tentative d'assassinat de l'amiral, deux jours avant la Saint-Barthélemy[691]. En outre, un détail constitue un indice annonciateur de la vengeance d'Henri de Guise, à travers le meurtre de Coligny. Sous la représentation de l'assassinat du duc est écrit un verset d'une chanson du XVI^{e} siècle, qui relate l'événement et désigne l'amiral comme instigateur du meurtre[692]. L'emploi de la couleur rouge pour le velours du siège pourrait, ainsi, rappeler le sang et *a fortiori* la mort du duc de Guise qu'il s'agit de venger.

Enfin, comme on peut le constater en décryptant le tableau d'Alfred Johannot[693], le jeune du duc de Guise n'est pas seul et peut compter sur l'appui des nombreux alliés de la maison de Guise, signalés dans le livret du catalogue des Salons[694]. On peut y lire que la duchesse de Guise est suivie :

---

[687] Pierre-Charles Comte, *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563*, *op. cit.*
[688] Alfred Johannot, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, *op. cit*.
[689] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, op. cit.*, t. II, p. 176.
[690] Pierre-Charles Comte, *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563*, *op. cit.*
[691] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1262.
[692] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 195.
[693] Alfred Johannot, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, *op. cit*.
[694] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III.

de ses trois fils, l'aîné, Henri de Guise, plus tard dit le Balafré ; Louis, qui fut le cardinal de Lorraine ; et le plus jeune, depuis duc de Mayenne ; de Vasori, son avocat ; du comte de Saint-Pol, du duc d'Aumale, du seigneur Bourdillon, d'une foule de seigneurs attachés à la maison de Guise, et de ses amis et serviteurs, tous en grand deuil[695].

De plus, il est également fait mention du soutien du peuple car on lit ensuite : « Les Parisiens poussèrent de tels cris en faveur de cette famille, que Charles IX et Catherine de Médicis en furent épouvantés, et promirent tout ce que l'on voulait, sans se croire plus tard engagés par ces promesses »[696]. D'après le commentaire qui accompagne cette citation, cette scène serait tirée d'une gravure du XVI[e] siècle, réalisée par Jacques Tortorel et Jean Perrissin[697], or elle ne figure pas dans le recueil de Philip Benedict[698].

Bien qu'Alfred Johannot cherche à montrer la force politique persistante des Lorrains, ces derniers ne semblent toujours pas être les alliés des Valois. Si dans le livret du catalogue des Salons, le roi et sa mère semblent intimidés face aux Guise et accordent la requête de la duchesse par crainte de représailles, les expressions des Valois que l'on observe dans le tableau semblent montrer le contraire. Le jeune roi, que l'on remarque car il est le seul à ne pas porter le deuil, exprime d'un geste son acquiescement à l'égard de la demande d'Anne d'Este, avec un air détendu[699]. Sa mère qui veille derrière lui n'apparaît pas non plus inquiète, en comparaison avec les regards méfiants de nombreux personnages à droite de la composition et notamment de la duchesse et du jeune duc. La suite des événements prouve que les Guise avaient raison d'être méfiants puisque l'amiral de Coligny fut déclaré innocent de l'assassinat du duc François, par l'arrêt du Conseil du roi du 13 janvier 1566, malgré les accusations des Guise[700].

[695] *Ibid*.
[696] *Ibid*.
[697] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, op. cit.*, t. II, p. 176.
[698] P. Benedict, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genève, Droz, 2007.
[699] Rappelons que Charles IX, et non Henri III comme le laisse entendre une version du titre, *Le fils du duc de Guise présenté au futur Henri III*, n'a que treize ans, en 1563, et qu'il ne règne pas encore seul. Roi depuis la mort de son frère, François II, le 5 décembre 1560, Charles IX est sacré en mai 1561 et sa majorité n'est proclamée que le 17 août 1563.
[700] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 958.

B. Les « coups de majesté »[701]

Cette expression d'Yves-Marie Bercé renvoie aux exécutions, relevant de la justice extraordinaire, qu'ont ordonnées les souverains Valois qui les justifiaient par rapport à la menace que représentaient leurs victimes pour l'État et la personne qui l'incarne. Même si la violence est un phénomène endémique des guerres de Religion, couvrant différents champs tels que la violence militaire ou religieuse[702], celle de ces assassinats comporte une dimension intrinsèquement politique. Ce sont les différentes rivalités pour le pouvoir, entre les Grands du royaume, qui amènent les différents souverains Valois à orchestrer des formes extrêmes de violence, aux lourdes conséquences politiques pour les victimes mais aussi pour les dirigeants.

En effet, on retrouve dans ces peintures une vision très péjorative des Valois et principalement des trois plus discrédités de la dynastie dès le XVI^{e} siècle, puis dans l'imaginaire collectif, à savoir Catherine de Médicis et ses fils, les rois Charles IX et Henri III. Leur portrait défavorable les poursuit jusque dans ces représentations du XIX^{e} siècle où les souverains sont associés à l'un de ces « coups de majesté », auxquels leur nom demeure attaché. On veut rappeler l'implication de Charles IX et de la reine mère dans la Saint-Barthélemy, alors qu'on expose la responsabilité d'Henri III en tant que commanditaire du meurtre des Guise, à Blois, en 1588.

1) La Saint-Barthélemy

Le premier et principal « coup de majesté » que l'on attribue à la royauté, pendant les guerres de Religion, sur lequel les artistes du corpus s'attardent, est sans aucun doute la Saint-Barthélemy. Cet épisode sanglant fait replonger le royaume dans une période de violence, après des tentatives de réconciliation entre les partis, principalement orchestrée par Catherine de Médicis, dont le mariage de sa fille Marguerite avec le jeune chef des huguenots, Henri de Navarre, le 18 août 1572, constitue le symbole[703].

Cet événement se déroule en trois étapes. La première équivaut à l'attentat manqué contre Coligny, le 22 août 1572, dont le commanditaire n'est pas identifié avec certitude. Plusieurs individus sont soupçonnés d'être les responsables de cette tentative

[701] Y.-M. Bercé, « Les coups de majesté », art. cit., p. 491-505.
[702] D. Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de Religion, vers 1525 – vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Époques »), 1990.
[703] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 115.

d'assassinat, comme nous le verrons ensuite. La deuxième étape est celle que l'on dénomme la « Saint-Barthélemy royale », qui renvoie à la décision politique d'exécuter un nombre limité de capitaines nobles, vraisemblablement prise à l'occasion du Conseil privé tenu le soir ou dans la nuit du 23 au 24 août, par la royauté bien qu'elle fût influencée par le clan catholique. Enfin, se produisent les massacres généralisés à Paris puis dans les provinces. Cette Saint-Barthélemy populaire possède un caractère religieux incontestable : les Parisiens, scandalisés par le rapprochement avec les réformés et « travaillés par les sermons des prédicateurs les plus exaltés »[704], se livrent à des massacres incontrôlables, sur le modèle des exécutions réservées aux chefs protestants. Charles IX ordonne l'arrêt des tueries, en vain, puisque le phénomène s'étend à l'échelle du royaume et cause la mort d'environ dix mille personnes, entre août et octobre 1572.

Ainsi, il n'est pas étonnant que ce tragique événement figure parmi les épisodes les plus marquants des guerres de Religion et que sa triste célébrité ait une traduction directe dans la mémoire collective du conflit ainsi que dans ses représentations, dès le XVI^{e} siècle. Nous avons vu dans le premier chapitre que la Saint-Barthélemy constitue le deuxième thème le plus représenté, par les peintures du XIX^{e} siècle. Dans le corpus, sept œuvres abordant la Saint-Barthélemy ont été retrouvées et offrent divers points de vue sur les faits. Chacune des trois étapes de la Saint-Barthélemy citées *supra* est évoquée dans le corpus. En effet, un tableau traite de la mort de l'amiral Gaspard de Coligny[705]. Trois toiles abordent l'assassinat des nobles huguenots[706] et trois autres traitent du massacre populaire[707].

Ces diverses représentations s'accordent à présenter ce massacre dans sa dimension tragique, mais les peintres font ressortir trois thèmes principaux. Tout d'abord, l'ensemble des peintures fait référence aux causes politiques de la Saint-Barthélemy. Les artistes suggèrent ou affirment clairement la responsabilité des Valois, dans la prise de décision politique vis-à-vis du massacre. Enfin, les artistes esquissent un

[704] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1263.
[705] Pierre-Charles Comte, *Charles IX chez Coligny*, 1850, huile sur toile, 90,1 x 117,4 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 2019.1.13.
[706] Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit.* ; Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, *op. cit.* et Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit*.
[707] Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre, op. cit.* ; Alexandre-Évariste Fragonard, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple*, *op. cit.* et Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, 1834, huile sur toile, 197 x 262 cm, Lisieux, Musée d'art et d'histoire, inv. D.MBA.97.46.1.

portrait des acteurs et des actions effectuées, sous le prisme de la cruauté, en multipliant les effets qui permettent de discréditer les responsables des massacres.

1.1) La prégnance de la dimension politique

Les toiles relatives à la Saint-Barthélemy sont essentiellement centrées sur les intrigues politiques et les enjeux de pouvoir qui se jouent entre les Grands du royaume, c'est-à-dire sur les deux premières étapes de la Saint-Barthélemy. Il s'agit essentiellement de représenter la proscription nobiliaire visant les principaux cadres militaires huguenots, venus dans la capitale pour assister au mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois.

En effet, la plupart des victimes protestantes que les peintres décident de mettre en lumière sont principalement des nobles. Joseph-Nicolas Robert-Fleury présente l'assassinat de Brion, le gouverneur du prince de Conti, François de Bourbon, qui n'est autre que le fils de Louis, le premier prince de Condé et principal leader de l'opposition protestante[708]. Cette branche de la famille des Bourbons est gagnée à la Réforme à travers l'influence de la femme de Louis de Condé, Éléonore de Roye, et de la mère de celle-ci, Madeleine de Mailly, liée à plusieurs princes protestants du Saint-Empire[709].

Alexandre-Évariste Fragonard s'intéresse à la tentative d'assassinat d'un homme dans l'appartement de la reine de Navarre, comme le précise explicitement certaines versions du titre du tableau[710]. La véracité de cet épisode ne pose pas de problème étant donné que Marguerite de Valois est connue pour avoir sauvé plusieurs serviteurs ou gentilshommes de son mari, le roi de Navarre, également acquis à la cause huguenote. Ces rescapés, Brantôme cite, notamment, le vicomte de Léran déjà blessé[711]. Le geste d'interposition de la reine, située entre le soldat armé et la victime à ses pieds, témoigne également de l'intervention active de celle-ci dans la défense des protestants. Il est important de rappeler que les commanditaires de la Saint-Barthélemy ne l'ont pas incluse dans la prise de décision, au sujet du massacre[712].

---

[708] Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit.* ; Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit*.
[709] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 814.
[710] Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit*.
[711] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1075.
[712] *Ibid.*, p. 1075.

Pierre-Charles Comte est le seul à accorder de l'importance à l'attentat manqué contre l'amiral de Coligny, même s'il ne présente pas la mise à mort en elle-même, mais plutôt un épisode ultérieur à l'exécution. En effet, l'amiral est victime d'un tir d'arquebuse perpétré par Charles de Louviers, sieur de Maurevert (ou Maurevel), à la fin de la matinée du 22 août 1572, alors qu'il s'en revenait du Louvre, vers son logis de la rue de Béthisy[713]. Dans la scène représentée, la victime est alitée, après avoir été transportée chez elle pour être soignée par le chirurgien Ambroise Paré qui l'amputa d'un doigt[714]. Coligny reçoit la visite officielle du roi, qui se tient au bord du lit. Il est accompagné de sa femme Elisabeth d'Autriche, de sa mère Catherine de Médicis, de ses deux frères, du duc de Montpensier, du cardinal de Bourbon, du duc de Nevers, de Gondi, son ex-gouverneur et d'une suite nombreuse, représentée à droite de la composition[715].

Le monarque est bien venu visiter le blessé, l'après-midi même, en lui promettant « de châtier promptement et sévèrement les coupables de cet attentat »[716]. Charles IX lui propose également de mettre des gardes devant sa porte, après que l'amiral a refusé l'invitation de venir s'installer au Louvre[717]. Toutefois, quelques erreurs historiques peuvent être relevées dans le tableau. En effet, les princes lorrains ne faisaient pas partie du cortège curial venu rendre visite à l'amiral. Henri de Guise est, d'ailleurs, représenté beaucoup plus âgé alors qu'il n'avait que 22 ans, en 1572, et Louis de Guise n'était pas encore cardinal – il ne le devient qu'en 1578[718]. De même, l'Ordre du Saint-Esprit dont il porte le collier, n'était pas encore institué. Il ne l'est qu'en 1578, également[719].

La venue du roi fait fuir les amis de Coligny que l'on voit quitter l'appartement, sur la gauche de la composition. Les principaux membres du parti huguenot, dont le roi de Navarre, le jeune Henri de Bourbon, prince de Condé, le comte de La Rochefoucauld, et les maréchaux de la ville, de Villars et de Cossé, avaient fait le déplacement[720], étant « inquiets et furieux », comme le confirment les regards et les expressions des personnages de gauche[721]. Les amis de l'amiral lui ont même recommandé de reprendre les armes car ils estimaient sa vie et celle de ses frères en danger. Faute de sources fiables,

[713] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 253.
[714] *Ibid.*, p. 257.
[715] Charles Loriquet, *Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims : Peintures, sculptures, dessins et toiles peintes précédés d'une introduction*, Reims, Imprimerie et Lithographie Masson-Gérard, 1881, p. 201.
[716] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 257.
[717] *Ibid.*, p. 258.
[718] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1056.
[719] C. Loriquet, *Catalogue historique*, *op. cit.*, p. 200.
[720] *Ibid.*, p. 201.
[721] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 257.

il n'est pas possible de déterminer le commanditaire de la tentative d'assassinat – les noms de Catherine de Médicis, des Guise ou du roi Philippe II d'Espagne ont pu être avancés – et si cet acte relève d'un crime politique ou de la vengeance privée[722]. Par exemple, les Guise soupçonnent l'amiral d'avoir trempé dans l'assassinat du duc François, en 1563. Quant à Maurevert, il est possible qu'il ait eu des raisons personnelles de s'en prendre à Coligny étant donné qu'il a déjà tué son lieutenant, le sieur de Mouy, en octobre 1569, que l'amiral avait juré de venger[723].

L'intention de faire ressortir la dimension politique du conflit se perçoit également dans les deux tableaux représentant l'épisode où Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie des protestants de son diocèse, même si le sujet des deux toiles concerne plutôt l'écho provincial et populaire de la Saint-Barthélemy[724]. D'une part, l'évêque, en charge à Lisieux depuis 1561, est intimement lié aux Valois puisqu'il fut précepteur de plusieurs princes de la famille royale et même le confesseur du roi Henri II, de Catherine de Médicis et de Diane de Poitiers[725]. Par conséquent, le prélat appartient au réseau d'influence de la cour valoise. D'autre part, cette relation de proximité est confirmée par le fait que l'ecclésiastique reçoit un parchemin scellé de sceau royal, délivré par un envoyé de Charles IX, vêtu à la manière des courtisans de l'époque[726].

1.2) La responsabilité des Valois

Le choix des artistes d'insister sur la dimension politique du massacre de la Saint-Barthélemy est à mettre en relation avec leur volonté d'exposer la responsabilité des Valois. Si les monarques de cette dynastie sont essentiellement représentés sous un jour défavorable, c'est en grande partie à cause de la décision de la royauté d'exécuter les leaders du parti huguenot. L'image des souverains, notamment de Catherine de Médicis et de Charles IX, s'est de ce fait ternie, et leur autorité a été mise à mal, bien qu'ils aient

[722] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1262.
[723] *Ibid*., p. 1262.
[724] Alexandre-Évariste Fragonard, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple*, *op. cit.* et Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, *op. cit.* À noter que les références relatives à cet épisode concernent presque exclusivement le tableau d'Alexandre-Évariste Fragonard, dont le visuel est, cependant, très altéré, contrairement à l'œuvre de Nicolas-Louis-François Gosse.
[725] Charles-Paul Landon, *Annales de l'école française des Beaux-Arts, Salon de 1827*, Paris, Pillet fils âmé, 1827, p. 115, pl. 49.
[726] *Ibid.*, p. 115, pl. 49.

affirmé que cette exécution constituait un « acte de justice souveraine du roi, habilité à recourir à une procédure extraordinaire en cas de péril urgent du royaume »[727].

On retrouve indubitablement cette intention dénonciatrice dans le tableau d'Édouard Debat-Ponsan, concernant Catherine de Médicis[728]. La reine mère est représentée au centre de la composition, dans une attitude impérieuse, au visage impassible et figé. Le noir de son vêtement contraste avec les couleurs vives des tenues des courtisans. Selon le commentaire associé au tableau dans les catalogues des Salon, tiré du *Mémoire de l'État de France* – sans doute les *Mémoires de l'État de la France sous Charles IX*, du protestant militant Simon Goulart, publiés en 1576 – la condamnation de la reine par l'auteur du tableau est sans équivoque. Celui-ci cherche à dépeindre l'escadron volant de la reine de façon dépréciative, en écrivant que :

> *les filles d'honneur de la reine mère et Catherine elle-même, [étaient en train d'] examiner avec encore plus d'impudence que de curiosité, les corps dépouillés des gentilshommes huguenots de leur connaissance*[729].

La scène se déroule au lendemain du massacre de la Saint-Barthélemy, ainsi que l'indique l'une des versions du titre de l'œuvre, *Une porte du Louvre, le matin de la Saint-Barthélemy*, alors que la tuerie avait commencé avant l'aube du 24 août, au son du tocsin[730]. Les personnages se trouvent devant l'une des portes que Charles IX a ordonné au prévôt des marchands de fermer, dans la journée du 23 août, après qu'on l'avait averti que « ceux de la Nouvelle Religion » avaient conspiré contre lui et son État. En outre, le Louvre, qui abrite de nombreux princes protestants, constitue l'un des trois secteurs précis dans lesquels la proscription nobiliaire était prévue, avec la rue de Béthisy, où logeait Coligny, et le faubourg Saint-Germain, où étaient installés de nombreux gentilshommes protestants. Dès lors, il n'est pas étonnant de retrouver le Louvre comme cadre spatial des représentations d'Édouard Debat-Ponsan, Alexandre-Évariste Fragonard et Lucien Mélingue, l'appartement de Coligny dans le tableau de Pierre-Charles Comte et, probablement l'intérieur d'une maison du faubourg Saint-Germain, en

[727] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1263.
[728] Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*, *op. cit.*
[729] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XII.
[730] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 138.

ce qui concerne le gouverneur du prince de Conti, dans l'œuvre de Joseph-Nicolas Robert-Fleury[731].

Catherine de Médicis est également présente dans le tableau de Pierre-Charles Comte, toujours vêtue de noir, cernée et le visage préoccupé, en train de discuter avec une femme de la cour[732]. Peut-être est-ce une façon pour l'artiste de rappeler la responsabilité de l'assassinat attribuée à la reine-mère, selon l'historiographie traditionnelle, et donc l'hypocrisie de sa présence auprès de l'amiral. Cette hypothèse peut également être formulée au sujet de Charles IX, également vêtu de noir par ailleurs, qui n'est pas à l'origine de l'attentat manqué contre Coligny, mais qui a validé la décision d'exécuter les chefs huguenots, lors de la tenue du Conseil privé du lendemain soir. Cette assemblée réunissait sans doute le roi, son frère le duc d'Anjou, la reine mère, le garde des sceaux René de Birague, le duc de Nevers, le comte de Retz, le maréchal de Tavannes et peut-être le duc de Guise, le seul à ne pas appartenir à « l'ossature habituelle du Conseil »[733]. Les contemporains incriminèrent particulièrement les trois Italiens ainsi que les Guise[734]. En tout cas, c'est bien lors de ce Conseil que ce « massacre improvisé » est décidé en arguant de « l'intérêt supérieur de l'État »[735].

Le portrait à charge de Charles IX est explicite dans la peinture de Lucien Mélingue[736]. Le roi lui-même participe à la tuerie, en tirant avec une arquebuse, depuis les fenêtres du Louvre, comme l'indique clairement le titre du tableau. Bien que l'anecdote ne soit pas historiquement prouvée, elle fait partie de l'imaginaire du XIX^e^ siècle à propos des guerres de Religion, connue des critiques d'art. L'un d'entre eux écrit, vingt ans avant la réalisation de ce tableau : « il faudrait s'imaginer que le fils de Catherine de Médicis était venu se poster avec son arquebuse au milieu des matériaux entassés d'une bâtisse en construction ! »[737]. C'est que l'épisode est déjà mentionné dans les écrits du XVI^e^ siècle, comme dans ce passage d'Agrippa d'Aubigné qui écrit :

---

[731] Pierre-Charles Comte, *Charles IX chez Coligny*, *op. cit.* ; Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*, *op. cit.* ; Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit.* ; Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, *op. cit.* et Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit*.
[732] Pierre-Charles Comte, *Charles IX chez Coligny*, *op. cit.*
[733] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 135-136.
[734] *Ibid.*, p. 136.
[735] *Ibid.*, p. 135-136.
[736] Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, *op. cit.*
[737] Charles-Philippe Chennevières-Pointel (de), *Notice historique et descriptive sur la galerie d'Apollon,* Paris, Pillet fils âmé, 1851, p. 61-62.

Ce prince giboiait de la fenestre du Louvre aux pauvres passants[738].

L'emploi du verbe « giboyer », synonyme de « chasser », est également porteur de sens car cette activité relève du stéréotype associé au roi, passionné de chasse, sauf que dans le cas présent, la pratique cynégétique ne concerne pas des animaux, mais des êtres humains, ce qui souligne la cruauté de cette pratique.

La responsabilité de Charles IX est également suggérée dans les deux tableaux qui portent sur l'acte philanthropique de l'évêque de Lisieux, Jean le Hennuyer[739]. À lire le commentaire qui accompagne le tableau de Nicolas Gosse, dans le catalogue des Salons, cette scène raconte un épisode dans lequel l'évêque de Lisieux préserve les protestants de son évêché du massacre, le 24 août 1572. Cette preuve d'humanité serait en désaccord avec la volonté du roi qui serait la personne qui aurait ordonné à l'ecclésiastique « de faire périr les calvinistes de son diocèse à l'époque de la Saint-Barthélemy »[740]. L'envoyé du roi, placé au centre de la composition, tend le parchemin qui contiendrait cette décision royale, à laquelle l'évêque aurait répondu : « "Je m'oppose à cet ordre ; ce sont mes ouailles, et je les prends sous ma protection ; je vais vous donner acte de ma désobéissance". Loin de le blâmer, Charles IX lui rendit justice, et révoqua les ordres du massacre », continuons-nous de lire dans le catalogue[741].

Au-delà de l'absence d'une mention de cette scène dans les travaux historiques, la vraisemblance de celle-ci interroge pour de multiples raisons. Tout d'abord, comme nous l'avons dit plus haut, l'évêque était réputé pour être franchement hostile aux protestants et l'on peut douter de ce revirement total de considération à leur égard. Quoi qu'il en soit, l'événement n'a pas pu se produire le 24 août 1572 car, ce jour-là, les débordements populaires n'avaient, pour l'instant, lieu qu'à Paris. Les résonances provinciales de la Saint-Barthélemy ne débutent que le 25 août et parmi les villes concernées, jusqu'en octobre, la ville de Lisieux n'est pas mentionnée comme une localité touchée par la « saison des massacres »[742]. Enfin, la demande royale elle-même est à démentir puisque

[738] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. X.
[739] Alexandre-Évariste Fragonard, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple*, *op. cit.* et Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, *op. cit.*
[740] C.-P. Landon, *Annales de l'école française des Beaux-Arts, op. cit.*, p. 115, pl. 49.
[741] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II.
[742] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 274.

si le roi a bien avalisé l'élimination des chefs huguenots présents à Paris, il n'a aucunement organisé un massacre généralisé à tous les protestants de la capitale. Dépassé par les événements, il enjoint même au prévôt des marchands « de faire cesser les assassinats et de protéger les survivants », depuis le château du Louvre où il est enfermé[743].

Par conséquent, Charles IX ne cherche pas à exciter la fièvre de catholiques militants, qui décident d'eux-mêmes de prendre les armes « persuadés que le moment est enfin venu d'accomplir leur devoir envers Dieu et la religion »[744]. Au contraire, le roi essaie plutôt « de rattraper une histoire qui semble lui avoir comme échappé »[745]. Dès lors, cette fausse accusation à l'encontre de Charles IX, motivée ou non, trouve probablement son origine dans la confusion avec l'orchestration de l'exécution politique des leaders huguenots. La même confusion peut être notée à propos de l'œuvre d'Édouard Debat-Ponsan qui laisse entendre que la reine mère, et la royauté par extension, sont liées au massacre de tous les protestants, dont certaines dépouilles figurent au premier plan de la toile. Par ailleurs, il est possible de remarquer que les peintures dédiées à la Saint-Barthélemy constituent pratiquement les seules occurrences mettant Charles IX au-devant de la scène.

Il se peut que les artistes aient également voulu mettre en lumière les vives tensions entre les membres des différentes confessions, et même en leur sein. La modération et l'altruisme de l'évêque, quoique inventés, s'opposent à la frénésie des catholiques intransigeants, prêts à combattre pour défendre leur foi et qui figurent à gauche de la composition de Nicolas Gosse[746]. La critique à l'égard des catholiques les plus zélés peut se manifester à travers le fait de montrer la participation d'un moine, qui brandit une croix à gauche de la composition. Ainsi, cet homme d'Église encourage le mouvement, bafouant la morale chrétienne. On retrouve également un moine à l'expression inquiétante, qui tient une corde de façon inquiétante, parmi les bourreaux figurant dans la toile de Joseph-Nicolas Robert-Fleury[747]. Cette critique à l'égard des catholiques peut être mise en relation avec la veine anticléricale de la Monarchie de

[743] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 145.
[744] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 269.
[745] D. Crouzet, « Entretien sur la Saint-Barthélemy », *L'Histoire*, n°175, mars 1994, p. 101.
[746] Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, *op. cit.*
[747] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit*.

Juillet, pendant laquelle ces deux toiles ont été composées, et que les peintres exploitaient régulièrement[748].

1.3) « Le théâtre des cruautés »[749]

Enfin, il est possible de constater l'intention que partage l'ensemble des artistes d'exposer la barbarie de cet épisode ainsi que celle des participants, peu importe le degré de vraisemblance des tableaux. Si la violence est euphémisée dans la présentation de la mort de Coligny, les autres scènes s'accordent à montrer l'horreur de l'événement. À travers ces images saisissantes, le spectateur ne peut que ressentir le sentiment de terreur qu'éprouvent les victimes dans ces tableaux.

Les personnes perçues comme responsables sont présentées comme des individus intimidants et maléfiques, à l'image de Charles IX, dans la toile de Lucien Mélingue, ou de Catherine de Médicis, dans celle d'Édouard Debat-Ponsan[750]. Dans ce dernier tableau, l'ampleur du phénomène est incarnée dans la représentation de nombreuses victimes amoncelées au premier plan aux pieds de la reine mère, ainsi que dans la façon particulièrement crue de traiter la violence. En effet, les corps sont dénudés, les vêtements arrachés et on aperçoit le sang qui s'écoule de certains cadavres. Le sang-froid de la reine mère peut être assimilé à la contenance calme de l'envoyé de Charles IX et des soldats qui l'accompagnent, dans le tableau de Nicolas Gosse[751]. La différence d'attitude est flagrante avec la foule furieuse, figurée des deux côtés de la composition.

Les coupables des meurtres représentés effraient, également, à travers l'expression de leur bestialité. En ce sens, le tableau de Joseph-Nicolas Robert-Fleury peut être mobilisé puisqu'il met en scène des bourreaux exprimant un plaisir cynique voire malsain, si l'on considère le rire de l'homme situé à droite, qui contraste nettement avec l'horreur de l'enfant, symbole de l'innocence. Sa candeur brisée alimente la pitié à son égard et l'écœurement envers les assassins qui brillent par leur lâcheté. En effet, ils s'attaquent à un vieillard octogénaire désarmé qui tente, néanmoins, d'éloigner l'enfant,

---

[748] Marie-Claude Chaudonneret, « Art et politique » in S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, op. cit.*, t. II, p. 29.
[749] Richard Verstegan, *Le théâtre des cruautés : des hérétiques de notre temps*, Paris, Chandeigne, 1995.
[750] Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*, *op. cit.* et Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, *op. cit.*
[751] Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, *op. cit.*

malgré sa blessure à la main[752]. La bassesse de leur acte se manifeste également à travers l'effet de nombre tout à fait déloyal. En effet, Brion regarde, d'un air triste, le soldat qui va le transpercer de sa hallebarde tandis qu'un autre soldat, à genoux, brandit un poignard à côté de lui. Les meurtriers sont également en supériorité numérique sur leurs victimes dans le tableau d'Alexandre-Évariste Fragonard[753].

On retrouve également une dénonciation de la turpitude des assassins à travers le fait qu'ils s'attaquent à leurs victimes par surprise, dans leur intimité. C'est le cas pour le gouverneur Brion ou dans la scène qui se déroule dans l'appartement de la reine de Navarre, dévêtue de surcroît. C'est également le cas pour le tableau qui traite de la mort de Coligny, dans lequel Pierre-Charles Comte reprend, indirectement, le thème du lit funéraire, étant donné que le lit est, symboliquement, au centre de la composition[754].

Afin d'intensifier le portrait péjoratif des responsables du massacre et d'émouvoir le spectateur, les auteurs de ces tableaux multiplient les procédés stylistiques. On peut noter l'utilisation d'une puissante lumière liée à des contrastes de couleurs dans les toiles d'Édouard Debat-Ponsan et d'Alexandre-Évariste Fragonard[755]. Ces oppositions permettent d'insister sur la prédominance du noir dans la majorité des productions. Cette couleur est associée à la mort et au caractère obscur des intentions des responsables de l'événement. C'est la couleur des assassins, éventuellement placés dans la pénombre, comme dans l'œuvre d'Alexandre-Évariste Fragonard, mais aussi celle du vêtement des protestants, que l'on retrouve dans les peintures de Pierre-Charles Comte ou Nicolas Gosse[756].

Le recours à la couleur noire permet également de faire ressortir le blanc, fréquemment associé aux victimes, caractérisées par leur pureté et leur dimension martyrologique. C'est, par exemple, la couleur que revêt la reine de Navarre, l'amiral de Coligny que l'on confond avec ses draps, l'évêque de Lisieux aux bons sentiments ou encore les dépouilles devant la porte du Louvre. D'ailleurs, l'allusion christique semble

[752] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, op. cit.*, t. II, p. 169.
[753] Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit*.
[754] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 196-197.
[755] Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*, *op. cit.* et Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit*.
[756] Pierre-Charles Comte, *Charles IX chez Coligny*, *op. cit.* ; Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit*. et Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, *op. cit.*

explicite dans le tableau d'Édouard Debat-Ponsan, en ce qui concerne le cadavre situé dans le coin en bas à gauche, qui imite la position du Christ en croix[757].

Pour finir, les artistes accentuent la dimension dramatique de cet événement en empruntant des procédés au monde théâtral. Cela se traduit par des postures marquées ou des gestes exagérés, à l'instar du geste de protestation de la reine de Navarre et de l'évêque de Lisieux ou de l'élan pris par les assassins de Brion. Joseph-Nicolas Robert-Fleury est le peintre qui multiplie le plus les références au théâtre, conformément à l'esthétique du peintre[758], de sorte que sa toile semble tout droit sortie d'un drame romantique[759]. Les personnages, portant des costumes dignes de comédiens, semblent jouer sur les planches d'une scène, le rideau – de lit, dans ce cas – ayant été levé. La couleur rouge de ce dernier ne semble alors pas un hasard, d'autant que cet autre clin d'œil à l'univers théâtral permet également de renvoyer au sang et à l'horreur du massacre.

2) L'exécution des Guise

Les meurtres de Blois constituent le second « coup de majesté » représenté dans le corpus étudié[760]. Ils renvoient à l'assassinat d'Henri de Guise, le 23 décembre 1588, ainsi que de son frère le cardinal Louis de Guise, le lendemain, tous deux attribués au roi Henri III.

Neuf toiles du corpus portent sur ces deux meurtres et presque exclusivement sur celui du duc de Guise car seule la toile d'Albert de Médine évoque l'exécution du prélat[761]. Ces peintures abordent essentiellement ces assassinats à travers trois axes. Alors que ces événements sont associés à une violence cruelle, celle-ci n'est que suggérer, alors que la rivalité politique entre Henri III et les Guise est plus saisissante. Enfin, on constate que ces protagonistes sont présentés au spectateur d'une façon manichéenne et ce, au détriment du roi.

---

[757] Pierre-Charles Comte, *Charles IX chez Coligny*, *op. cit.* ; Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*, *op. cit.* ; Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit*. et Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, *op. cit.*

[758] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 196-197.

[759] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit*.

[760] Y.-M. Bercé, « Les coups de majesté », art. cit., p. 491-505.

[761] Albert de Médine, *Assassinat du cardinal de Guise*, *op. cit.*

2.1) Une euphémisation de la violence de l'événement

Bien que les artistes se soient nettement plus attardés sur l'assassinat du duc de Guise, les représentations des deux assassinats tendent toutes à euphémiser la violence et la dimension sanglante des événements. Ainsi, les auteurs de ces tableaux ont décidé de mettre davantage l'accent sur les aspects périphériques des meurtres que sur la mise à mort des personnages, elle-même épurée lorsqu'elle est figurée. Ce procédé stylistique relève de la peinture dite du « juste-milieu », qui cherche à émouvoir le spectateur, susciter son empathie, sans le choquer outre mesure[762].

De plus, l'angle choisi par les peintres est en accord avec l'esthétique du décalage de la peinture anecdotique, qui suggère un événement plutôt que de le montrer explicitement. Ce courant pictural cherche plus à rendre compte des caractéristiques mentales d'une époque qu'à la restituer dans une approche historique pure. En cela, la peinture anecdotique se rapproche davantage de la scène de genre et apporte un soin particulier dans la description des décors, des costumes ou de l'atmosphère générale associée, à une période historique[763]. Dès lors, la grande peinture d'histoire se nourrit, au XIX^{e} siècle, des apports de cette peinture anecdotique, qui permet de toucher un plus large public, en peignant des scènes qui expriment des sentiments que chaque spectateur est capable d'éprouver[764].

Dès lors, parmi les huit toiles qui représentent l'assassinat du duc de Guise, la moitié de leurs auteurs a préféré s'attarder sur un épisode antérieur au crime proprement dit. Charles Durupt choisit de peindre une scène intime entre le duc de Guise et son amante Madame de Sauve, marquise de Noirmoutier, qui veut l'empêcher de se rendre au conseil du roi[765]. Nicolas Henry De Gray et Pierre-Charles Comte mettent en peinture les derniers échanges entre Henri III et Guise, avant la mise à mort par surprise du second sur l'ordre du premier[766]. Quant à Jean-Achille Blairsy, il représente la réunion des conjurés à la solde d'Henri III dans le cabinet de celui-ci, alors que le groupe s'apprête à intercepter sa victime, comme l'indique le titre du tableau, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*[767].

---

[762] O. Deshayes, *Paul Delaroche. Peintre du juste-milieu ?*, Paris, L'Harmattan, 2016.
[763] M.-C. Chaudonneret, « De la peinture d'histoire à l'illustration… », art. cit., p. 103-108 ; *Id*., « Du "genre anecdotique" au "genre historique". Une autre peinture d'histoire », *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris, RMN, 1996, p. 76-85.
[764] S. Bann, « Au fil de l'histoire : généalogie des genres "anecdotique" et "historique" », in *Id*., S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, op. cit.*, t. II, p. 13-25.
[765] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois*, 1832, huile sur toile, 92 x 74 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.2000.1.1.
[766] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.* et Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.*
[767] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.

Paul Delaroche et Charles Durupt décident de représenter la scène de l'assassinat lui-même, en s'attardant toutefois sur deux moments différents de celui-ci[768]. La peinture de Charles Durupt est celle qui décrit véritablement l'acte de la mise à mort lui-même. Comme à son habitude, Paul Delaroche déplace également le moment du drame et représente l'instant qui succède aussitôt à l'assassinat du duc.

Enfin, le dernier quart des tableaux dédiés au thème de l'assassinat du duc de Guise, réalisé par Arnold Scheffer, porte sur les conséquences du meurtre et, plus particulièrement, sur l'impact qu'a la mort d'Henri de Guise sur l'entourage du défunt, tout comme sur ses fidèles[769]. La dimension pathétique de ces tableaux est plus perceptible que dans ceux qui représentent les répercussions de la mort de François de Guise[770]. Ils mettent plutôt l'accent sur le désir de revanche sociale et politique des proches endeuillés de la victime que sur l'épanchement lyrique que met davantage en avant Arnold Scheffer. Cependant, les toiles d'Alfred Johannot et de Pierre-Charles Comte, respectivement peintes en 1837 et 1864, ont pu servir d'inspiration à Arnold Scheffer, qui a réalisé les deux tableaux au sujet des conséquences de la mort du Balafré cette fois, en 1864 et en 1868.

L'euphémisation de la mise à mort se perçoit également à travers les titres des tableaux. Si l'on prend l'exemple de la toile de Pierre-Charles Comte, il ne s'agit que d'une sage « rencontre », à lire le nom de cette peinture, mais c'est pourtant bien un affrontement qui préfigure l'issue finale tragique que le peintre entend restituer[771]. De même, le titre laconique et neutre de l'œuvre de Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, ne laisse aucunement transparaître la tension dramatique de la scène[772].

La modération de la violence est compensée par la mise en exergue de fortes tensions entre les personnages que les peintres retranscrivent au moyen de nombreux effets dramatiques, voire théâtraux dans la composition, le décor, la lumière ou encore le choix des couleurs. Par exemple, dans le tableau de Charles Durupt, la cruauté de l'acte meurtrier est soulignée par la prédominance de la couleur rouge, associée au crime, les regards noirs

---

[768] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit.*; Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.

[769] Arnold Scheffer, *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, 1864, huile sur toile, 138 x 182 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.864.22.1 et *Id*., *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, 1868, huile sur toile, 119 x 180 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.1.1.

[770] Pierre-Charles Comte, *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563*, *op. cit.* et Alfred Johannot, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX* ou *Le fils du duc de Guise présenté au futur Henri III*, *op. cit*.

[771] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.

[772] Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.

lancés par les personnages de l'arrière-plan, tels que le cardinal, vêtu de rouge, placé juste derrière Henri III[773].

Paul Delaroche est sans doute le peintre qui multiplie le plus les procédés dramatiques afin de ne pas montrer la violence de l'assassinat tout en la suggérant[774]. Alors que le crime vient d'être commis, le sang n'est pas très visible, ni dans la pièce ni sur le corps du duc qui semble plutôt dormir sans souffrir. Toutefois, la couleur rouge qui renvoie au sang et, métaphoriquement, à la tyrannie dont a été accusé Henri III, n'est pas absente. Au contraire, cette couleur domine le tableau et l'encercle d'une certaine façon, puisque le rideau que lève le roi et celui sur lequel est appuyé le cadavre du duc de Guise sont tous deux peints en rouge. Le décor corrobore également l'idée de violence à travers le tapis froissé, la chaise renversée – que l'on retrouve aussi dans le tableau de Charles Durupt, dans l'angle inférieur droit de la toile[775] – ou le manteau par terre, qui confirment habilement qu'il y a eu un combat, au cours duquel le duc ne s'est pas laissé faire. L'intention du peintre n'est pas de heurter le spectateur mais plutôt de susciter son empathie, à travers des teintes dramatiques qui rappellent néanmoins la gravité du sujet abordé.

Les personnages peuvent également fournir des indices au spectateur et créer cette tension dramatique, à travers le jeu des regards. Nicolas Henry de Gray apporte un soin particulier aux regards des personnages qui sont tournés vers les deux personnes principales de la scène où se situe dimension dramatique[776]. Celle-ci tient à l'existence d'une très forte tension entre les deux hommes qui préfigure la violence du duel à venir, que chacun pourrait être capable de provoquer.

L'atténuation de la violence est également perceptible dans l'unique tableau dédiée à l'assassinat du cardinal de Guise, réalisé par Albert de Médine[777]. À nouveau, l'artiste présente au spectateur un événement antérieur à la mort du prélat pour ne pas montrer l'acte sacrilège que constitue ce crime. Depuis le point de vue offert au spectateur, celui-ci peut présager du sort de l'ecclésiastique, contrairement à la victime qui ne voit pas arriver les soldats armés. L'effet dramatique est accentué par le baisement de main de l'archevêque de Lyon ou la forte présence de la couleur rouge, à travers le vêtement du cardinal qui rappelle, symboliquement le sang qui va couler.

---

[773] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.
[774] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[775] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.
[776] Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.
[777] Albert de Médine, *Assassinat du cardinal de Guise*, *op. cit*.

Parallèlement à cette modération de la violence, on perçoit également dans le corpus la grande visibilité de l'affrontement qui comporte une dimension presque spectaculaire. Le caractère public et même ostentatoire du combat renforce son importance visuelle comme son implication politique. Le tableau de Pierre-Charles Comte illustre parfaitement cet aspect[778]. Cette scène dépeint une autre rencontre entre le duc de Guise et le roi, au milieu d'une foule de personnages nettement plus importante que dans le tableau de Nicolas Henry de Gray[779]. Cette riche composition s'explique notamment par l'affection que porte l'auteur du tableau, comme son maître Robert-Fleury, à l'égard de ces scènes rassemblant des groupes abondants, dans un cadre architectural prestigieux.

Cette scène publique que décide de représenter le peintre est un moment inédit en peinture. Il s'agirait de la veille au soir de l'assassinat, si l'on se réfère au commentaire du livret du Salon et à celui du Musée du Luxembourg qui précisent : « Ils se rencontrent au pied du grand escalier du château de Blois, avant d'aller communier ensemble à l'église Saint-Sauveur, le 22 décembre 1588, veille du jour où le duc fut assassiné ». Le 22 décembre correspond bien à l'ultime rencontre des deux hommes, mais il est possible de se demander si l'artiste n'a pas confondu cette date avec le mercredi 21 décembre, jour de la Saint-Thomas, lorsque le duc de Guise et le roi assistèrent ensemble à la messe du matin et aux vêpres, selon les témoignages qui stipulent également qu'ils se promenèrent dans les jardins du château de Blois[780]. Cette promenade eut lieu dans la matinée, lorsque « Guise semble avoir réclamé avec insistance le commandement effectif des armées royales, et l'assurance de recevoir Orléans comme place de sûreté »[781]. En effet, le roi a conféré au duc de Guise le titre de lieutenant général des armées royales, le 4 août 1588[782]. Toutefois, dans les derniers jours avant sa mort, le duc a formulé le souhait, auprès du roi, d'être démis de cette charge, au profit de celle de connétable[783].

[778] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.
[779] Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.
[780] M. Tissier de Mallerais, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 205.
[781] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 261.
[782] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 472.
[783] *Ibid.*, p. 484.

2.2) La mise en exergue de la rivalité politique entre les Guise et Henri III

Dès lors, on retrouve dans les tableaux une forte valorisation de la dimension politique que comporte les assassinats des Guise en raison de la menace qu'ils représentent pour le roi, principalement Henri de Guise, le rival d'Henri III.

Les peintres peuvent proposer des compositions qui représentent les deux personnages comme s'ils étaient sur un pied d'égalité. Bien qu'il ne soit pas l'égal du roi, le duc de Guise n'en est pas moins l'adversaire direct du roi et même son principal opposant, en tant que chef politique de la Ligue – association politique qui est définie *infra*. À titre d'exemple, Pierre-Charles Comte les fait apparaître, ensemble, au centre de la toile[784]. Dans la peinture de Paul Delaroche, les deux rivaux sont réunis par les lignes de fuite, dont le point focal, se situe au niveau du lustre, qui constitue le trait d'union entre les deux hommes[785].

Pourtant, les deux personnages partagent bien une chose : la passion du pouvoir. À la volonté du roi de vouloir régner seul est associée l'intention du duc de Guise de jouer un rôle de premier plan dans l'État. Il est possible que le duc ait envisagé de contraindre le roi à procéder à un remaniement gouvernemental en la faveur de son frère et de lui-même, comme ce fut le cas de leur père et de leur oncle, sous François II[786]. Dès lors, les ambitions des princes n'ont pas forcément été les mêmes que celles des ligueurs. Si ces derniers se sont opposés au roi, lors des États Généraux, c'est essentiellement dans le but de garantir une succession catholique au royaume, voire de mener la monarchie vers le constitutionnalisme, pour certains[787]. Les Lorrains agissaient de façon plus personnelle, dans l'intérêt de leur carrière politique personnelle, ce que le roi n'a pas compris. Bien qu'il soit possible d'émettre l'hypothèse que le roi ait ordonné l'exécution du duc de façon impulsive, le calcul politique est tout aussi valable. En supprimant les chefs de l'opposition catholique qui le malmène, le roi pense, à tort, faire s'effondrer la Ligue elle-même alors que celle-ci garde son autonomie à l'égard des princes, malgré une alliance formelle conclue avec eux[788].

Cependant, le duc de Guise est généralement présenté comme un homme dominant et entreprenant. Dans la peinture de Nicolas Henry De Gray, c'est bien le duc qui indique du doigt un endroit tranquille au roi avec qui il veut parler, seul à seul[789]. Selon les sources que le peintre a pu consulter, on peut supposer que cette scène fait référence à l'ultime rencontre

[784] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.
[785] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[786] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 483-484.
[787] *Ibid.*, p. 484.
[788] *Ibid.*, p. 453.
[789] Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.

des deux hommes, du 22 décembre 1588, au cours de laquelle « le roi fit part de son intention de se retirer à la campagne » avant que ce dernier ne fixe les modalités de l'élimination du chef de la Ligue, dans la soirée[790]. La raison de cet échange pourrait alors justifier la représentation des deux hommes en train de dialoguer sérieusement, en privé, malgré la présence intéressée de l'entourage du roi, dont fait vraisemblablement partie la reine Louise, la seule femme représentée.

Dès lors, c'est sous l'angle de la vulnérabilité que Nicolas Henry De Gray présente le roi. Le duc de Guise l'entraîne dehors, symboliquement hors de la cour, afin de potentiellement prendre l'ascendant sur lui, voire de s'en saisir. Il ne faut pas oublier que l'on a attribué au duc, l'ambition d'arrêter Henri III et de le destituer. Le cardinal de Guise poussa ouvertement son frère à en finir avec le roi et il aurait même déclaré, lors d'un banquet, quelques jours avant leur mort, que le duc serait bientôt roi puisqu'Henri III allait être reclus dans un monastère. C'est, d'ailleurs, le sort qui a été réservé au dernier roi mérovingien, Childéric[791]. Des sources espagnoles indiquent même qu'il aurait envisagé d'être nommé connétable afin d'exercer, une fois le vieux cardinal de Bourbon mort, « l'équivalent d'une royauté en France, sous la protection du Roi Catholique » même si Philippe II ne cautionnait pas ce projet[792].

Ainsi, dans la toile de Nicolas Henry de Gray, c'est plutôt le roi qui aurait le statut de victime. Un drame a l'air de se jouer autour de lui, ainsi que le soulignent les regards inquiets des soldats et des courtisans, dont celui de la femme qui peut être la reine Louise. Cette dimension dramatique est renforcée par l'abondance des couleurs chaudes sur les murs ou sur les vêtements du duc. Le rouge, symbole du pouvoir et du sang, est en accord avec le feu ardent au centre de la toile, placé symboliquement près du roi. Peut-être que le feu sert à rappeler la crémation à venir des Guise, ordonnée par le roi, ou le phénix qui renaît de ses cendres, si l'on se place du point de vue du roi, visiblement en danger. Comme souvent en peinture, le rouge que revêt le duc est associé au vert, couleur qui incarne le renouveau, la régénération et l'éternité[793]. Métaphoriquement, c'est peut-être le renouveau de la royauté, que le duc a pu vouloir incarner, qui est suggéré par le peintre.

[790] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op cit.*, p. 261.
[791] Emmanuel Bourassin, *L'Assassinat du duc de Guise*, Paris, Perrin, 1991, p. 119.
[792] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 483.
[793] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Vert », *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont, 1969*,* p. 1002-1007.

La faiblesse politique du roi transparaît également, dans le corpus, à travers sa solitude. Par exemple, dans le tableau de Pierre-Charles Comte, le roi est, certes, mis en vedette, au centre de la composition, mais il se tient seul et apparaît comme la cible de tous les regards[794]. En plus de recouper les lignes de fuite, les acteurs du tableau semblent indiquer au spectateur le coupable qu'il s'agit de dénoncer subtilement. Son allure impassible, timide et réservée contraste pleinement avec la posture martiale et conquérante du duc de Guise qui, certes, fait une révérence à son supérieur hiérarchique, mais qui se tient fièrement face à ce dernier. Plus important encore, à l'inverse du roi, le duc de Guise est entouré d'une foule d'alliés : des députés des États Généraux ainsi qu'une suite d'ecclésiastiques, dont le cardinal de Guise à sa droite ou le cardinal de Bourbon, à sa gauche. Cet effet de masse souligne l'éminence du rang des Guise, qui sont parmi les premiers princes du sang ainsi que le poids du parti ligueur, dirigé par le duc de Guise. De même, la présence des ecclésiastiques et le port du collier de l'ordre du Saint-Esprit par les deux frères rappellent leur engagement du côté des catholiques radicaux et intransigeants. Ces hommes sont « résolus à défendre un ordre religieux et politique auquel ils sont viscéralement attachés », et constituent des adversaires de taille pour le monarque[795].

Dès lors, ce tableau met parfaitement exergue la dimension politique que revêt l'assassinat des Guise, en plaçant au centre de la toile le roi face aux Guise, ses principaux opposants, en tant que chefs du parti ligueur. En effet, depuis la mort de François d'Anjou, le 10 juin 1584, et la proclamation d'Henri de Navarre comme successeur légitime d'Henri III, les catholiques les plus radicaux manifestent leur rejet violent d'un roi huguenot en se regroupant dans une association qu'ils appellent la Ligue ou Sainte Union. Elle est fondée à Paris, par Charles Hotman de la Rocheblond, en novembre-décembre 1584. Conjointement, les princes catholiques, dont les Guise et le roi d'Espagne, s'allient et instituent la Ligue des princes, lors de la signature du traité de Joinville, le 31 décembre 1584. La Ligue parisienne se déclare publiquement lors de la publication du manifeste de Péronne, le 30 mars 1585, et se développe en nouant rapidement des liens avec les autres villes du royaume.

Par conséquent, la maison de Lorraine se trouve à la tête de l'opposition contre le souverain ainsi que de la prise d'armes, à partir d'avril 1585, qui lance le royaume dans la huitième et ultime guerre des guerres de Religion[796]. Le duc de Guise devient alors « un grand rebelle » dont le premier mobile d'opposition est d'ordre religieux même s'il n'exclut

[794] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.
[795] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 452-453.
[796] *Ibid.*, p. 391-445 ; A. Jouanna *et al.*, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 305-318 ; N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 233-244.

pas des motivations politiques[797]. Après quelques affrontements qui amènent le roi à lâcher du lest et notamment prévoir la déchéance de Navarre, à travers le traité de Nemours, signé le 7 juillet 1585, la Ligue parvient à chasser Henri III de sa capitale, lors des barricades des 12 et 13 mai 1588, « sans réellement profiter de l'aide intéressée que leur a offerte le duc de Guise »[798]. C'est au Balafré que la Bastille se rend, le 14 mai. Le duc la dote alors d'un nouveau gouverneur, profondément ligueur, en la personne de Jean Bussy-Leclerc. Néanmoins, le dialogue entre les ligueurs et le roi est très vite renoué car la Ligue pâtit d'un manque de légitimité que la caution du roi apporterait, même s'il y est contraint. Le duc de Guise estime que sa place est à la tête de son gouvernement ou à la tête de ses armées. Ainsi, une délégation de la municipalité parisienne vient supplier le roi, à Chartres, le 29 juillet 1588, de rentrer à Paris. Ces négociations s'étalent jusqu'au 15 juillet 1588, où Catherine de Médicis, le cardinal de Bourbon et le duc de Guise signent l'édit d'Union. À peu de choses près, ce texte est une réplique de l'édit de Nemours, concédé à la Ligue le 7 juillet 1585, en défaveur des protestants et empêchant Navarre de briguer la Couronne. À sa place, les ligueurs veulent placer le cardinal de Bourbon qui est confirmé comme premier prince du sang, dans les lettres patentes arrachées au roi, le 4 août 1588, bien qu'elles ne le désignent pas clairement comme héritier de la Couronne[799].

Le roi affaibli face aux Ligueurs et notamment les Guise, tente de retrouver son pouvoir et de régner seul. Il décide, ainsi, de se séparer des individus qu'il juge trop proches de sa mère ou des Lorrains, lors du scindement du Conseil d'État, début août 1588[800]. De plus, comme le rappelle le titre du tableau de Charles Durupt[801], il convoque les 29 mai et 8 juillet 1588 les États Généraux, qui se tiennent à Blois, à partir du 16 octobre 1588, alors que ses opposants ne les réclamaient plus. Sa tentative de renouer le dialogue avec ses sujets n'est pas un franc succès. De nombreux désaccords éclatent entre les États Généraux et le roi, notamment à propos de la question des impôts, de sorte que le roi demande au duc de Guise de lui venir en aide[802]. Le roi utilise aussi la médiation du cardinal de Guise et d'autres prélats afin de négocier, séparément, les doléances des représentants de chaque province[803].

[797] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 959.
[798] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 453.
[799] *Ibid.*, p. 473.
[800] *Ibid.*, p. 473-474.
[801] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois*, *op. cit*.
[802] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 479.
[803] *Ibid.*, p. 479-480.

Les Lorrains ne parviennent pas à obtenir plus de résultats mais cette collaboration prouve que le roi recourt à leurs services, malgré leur rivalité.

Par conséquent, Henri III est contraint de céder, avec rancœur, face aux États Généraux en raison de l'urgence de débloquer des fonds pour faire face à la menace militaire des huguenots et des ennemis extérieurs au royaume. Les États profitent alors de la situation et contraignent le roi d'accepter des innovations institutionnelles qui portent préjudice à sa souveraineté[804]. Le tableau de Pierre-Charles Comte transcrit picturalement la faiblesse politique du roi qui se retrouve confronté à la coalition du duc et de la faction ligueuse des états. Sa solitude est d'autant plus véridique qu'il ne dispose plus de favoris susceptibles de servir de boucliers entre lui et ses adversaires[805]. Cette mesure des États Généraux est ainsi considérée comme « l'une des principales raisons qui le [le roi] poussent à commettre l'irréparable »[806]. Dès lors, dans la matinée du jeudi 23 décembre 1588, alors que le duc de Guise se rendait au conseil des finances, le roi le fit appeler dans ses appartements, « sous prétexte d'une affaire urgente à régler avant son départ pour la campagne, pour les fêtes de Noël »[807]. Huit des Quarante-Cinq poignardèrent le duc de Guise dans la poitrine et dans les reins.

Albert de Médine choisit de représenter le meurtre du cardinal de Guise, un autre rival politique de premier plan d'Henri III, au sein du parti ligueur, dont il est l'un des plus grands leaders[808]. Son implication dans le conflit – il prit la tête de certains combats armés –, en dépit de sa charge de prélat, est telle qu'après son assassinat, le pape Sixte Quint déclare « qu'il n'avait de cardinal que le bonnet »[809]. Le peintre met en avant la grandeur politique du prélat en le peignant dans une posture droite et assurée, sortant de son cachot, alors que ses assassins l'attendent derrière la porte. Par ailleurs, une variante du titre, *Le cardinal de Lorraine sortant de sa prison*, retranscrit davantage le contenu du tableau[810]. En effet, comme son frère le matin même, le prélat fut pris au piège après avoir également été appelé par le roi, selon le témoignage de Pierre de l'Estoile qui écrit qu'il fut :

[804] *Ibid.*, p. 480-481.
[805] *Ibid.*, p. 483.
[806] *Ibid.*, p. 481.
[807] *Ibid.*
[808] Albert de Médine, *Assassinat du cardinal de Guise*, *op. cit*.
[809] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1056.
[810] Gérald Schurr, *Les petits maîtres de la peinture valeur de demain : 1820-1920*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1979, p. 104.

mandé par le roi avec l'archevêque de Lyon, qui les envoya prisonniers en un galetas bâti peu de jours auparavant pour y loger des Feuillants et des Capucins, où ils demeurèrent quelque temps sans feu et sans siège[811].

Le cardinal de Guise fut enfermé dans le cachot du château, avec l'archevêque ligueur de Lyon, Pierre d'Espinac, avec qui il passa la nuit à prier et se confesser mutuellement. Le lendemain matin, le Lorrain est assassiné par trois ou quatre soldats – tels que l'on peut le constater dans le tableau d'Albert de Médine – stipendiés par Michel de Gast, second commandant des Quarante-Cinq[812]. D'après les auteurs de l'exposition tenue à Blois, en 1988, aucun des Quarante-Cinq n'aurait accepté de se charger de l'assassinat du prélat si bien que Michel de Gast dut recruter six soldats, moyennant 200 livres chacun. Les noms ou les surnoms de quatre d'entre eux seulement nous ont été conservés : La Fleur, Viollet, Chaalons et Gosin[813].

Comme le suggère l'œuvre d'Albert de Médine, en représentant le soldat du milieu armé d'un poignard, l'ecclésiastique fut percé de coups, dans un petit passage près de la pièce où il était détenu[814]. Quant à l'archevêque d'Espinac, il reste en vie, uniquement grâce à l'intervention auprès du roi de son neveu Edme de Malain, seigneur de Lux[815]. De plus, l'archevêque de Lyon ne semble pas avoir fait le geste de respect que l'on voit sur le tableau, mais il aurait murmuré à l'oreille du cardinal : « Monsieur, pensez à Dieu »[816].

Les dépouilles furent emmenées aussitôt les crimes et les chercheurs pensent qu'elles furent découpées et brûlées, dans une cheminée du château, voire que leurs cendres furent dispersées dans la Loire. En se référant aux écrits de De Thou, Louis de la Saussaye avance que les corps des frères furent, précisément, brûlés dans la chambre des combles, située au-dessus du grand escalier Louis XII[817]. En tout cas, les corps n'ont jamais été retrouvés, conformément à la volonté du roi qui souhaitait empêcher tout recueillement sur les reliques des défunts assimilés à des martyrs[818].

---

[811] P. de l'Estoile, *Journal des choses mémorables advenues durant tout le règne de Henri III, roi de France et de Pologne*, Paris, Gallimard, éd. 1943, p. 581.
[812] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 482.
[813] Selon la déposition de Pierre d'Espinac étudiée dans M. Tissier de Mallerais, J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit*., p. 213-215.
[814] Jacques-Auguste Thou (de), *Historiarum sui temporis, 1604-1620* ; trad. française ; *Histoire universelle depuis 1543 jusqu'à 1607*, Londres (Paris), 1734, 16 vol., t. X, p. 478.
[815] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 482.
[816] M. Tissier de Mallerais, J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 215.
[817] Louis La Saussaye (de), *Histoire du château de Blois*, Paris-Blois, Techner, 1840, p. 350-372.
[818] *Ibid.*, p. 481-482 et N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 261.

2.3) Une présentation manichéenne des protagonistes

Enfin, les tableaux présentent les protagonistes des événements d'une façon assez manichéenne : si le roi est stigmatisé comme un roi lâche, fourbe, retors et vicieux, le duc de Guise est davantage glorifié, héroïsé voire élevé au rang de martyr, selon les peintures.

Tout d'abord, ce manichéisme, visant à mettre en relief la responsabilité du roi, se traduit en peinture à travers des compositions souvent binaires. En effet, Henri III ou ses alliés se situent très souvent sur le côté gauche des tableaux, c'est-à-dire du côté sinistre, comme le stipule l'étymologie latine de cet adjectif. Les œuvres de Jean-Achille Blairsy, Nicolas Henry de Gray, Charles Durupt ou Paul Delaroche sont construites selon cette logique[819]. Pierre-Charles Comte reprend également cette dualité et place, à nouveau, les « mauvais » du côté gauche[820]. Ces derniers sont représentés sortant du château ou regardant la scène, à moitié cachés, à l'instar des soldats à l'extrême-gauche du tableau.

Les effets de lumière aident également à créer une bipolarité assez radicale entre les personnages. Henri III ou ses partisans peuvent être placés dans l'obscurité tandis que le faisceau de lumière est dirigé vers le duc de Guise, comme dans le tableau de Paul Delaroche[821]. Métaphoriquement, le lustre peut aussi servir à mettre littéralement en lumière la responsabilité du roi, que l'on aurait autrement du mal à repérer parce qu'il se situe, symboliquement, dans la pénombre.

Toutefois, paradoxalement, les responsables des exécutions bénéficient régulièrement de la lumière de la toile, sans doute dans le but de révéler au public l'identité des coupables. Cette intention est claire dans le clair-obscur du tableau d'Albert de Médine qui place les soldats du roi dans la lumière et non la victime[822]. Ainsi, même lorsqu'il est placé dans la lumière, le roi n'apparaît pas sous un beau jour, tel que dans la toile de Scheffer, analysée *infra*[823], ou bien il n'est qu'à moitié visible. Par exemple, Jean-Achille Blairsy rappelle l'horreur de l'acte commis par la très grande noirceur de l'arrière-plan du tableau, où se situent les sicaires que l'on distingue avec difficulté. Quant au personnage le plus à gauche – qui semble être le roi en raison de sa tenue raffinée, en accord avec la façon dont

[819] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit.* ; Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit.* ; Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit.* et Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.*
[820] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.*
[821] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit.*
[822] Albert de Médine, *Assassinat du cardinal de Guise*, *op. cit.*
[823] Arnold Scheffer, *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, *op. cit.*

on le représente –, il se situe, certes, dans la partie illuminée de la toile, mais seul son visage est placé dans l'obscurité, comme si le coupable ne méritait pas d'être montré intégralement.

Quoique Henri III soit le gagnant, sans honneur, du combat politique avec le duc de Guise, la mise en lumière littérale du roi dans les tableaux n'a, ainsi, pas forcément pour but de le magnifier. Au contraire, cette mise en vedette sert plutôt à montrer au grand jour les intentions immorales et illégitimes du roi. Celui-ci justifie son action comme étant un acte de justice extraordinaire, relevant de la *plenitudo potestas* du souverain, dérivée du droit canon et liée à la puissance absolue du roi[824]. Ce dernier entend ainsi préserver son pouvoir et la monarchie, face à des individus coupables de lèse-majesté et constituant une menace pour l'État. Pourtant, les théoriciens politiques s'accordent à dire que cette puissance doit rester « dérogatoire et exceptionnelle », à cause du risque de tyrannie qu'elle peut engendrer[825]. Henri III aurait donc abusé de ce pouvoir, en procédant davantage à une « exécution » plutôt qu'à un assassinat, terme privilégié par Arlette Jouanna qui rappelle que le roi a pris cette décision « sans jugement selon le droit de justice souveraine extraordinaire qu'il peut exercer dans les cas de péril urgent »[826].

Les couleurs peuvent également être mobilisées pour marquer des différences concrètes et métaphoriques entre les différents acteurs. Dans les tableaux de Pierre-Charles Comte et Paul Delaroche, la blancheur du vêtement du duc de Guise qui souligne la pureté de ses intentions tranche avec la noirceur de l'habit du roi et de ses alliés[827]. Jean-Achille Blairsy opte pour un vêtement vert pour représenter Henri III[828]. Or, traditionnellement, cette couleur est associée à l'étrangeté, à une puissance maléfique en vertu du secret de ses conditions de production. Cette complexité recoupe l'idée de bipolarité puisque le vert est à la fois celui du bourgeon qui donne la vie comme le vert de la moisissure ou de la putréfaction, symbolisant la mort, peut-être celle du duc, en l'occurrence, ou la disparition des Valois[829].

[824] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 630.
[825] *Ibid*.
[826] *Ibid.*, p. 346.
[827] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*. et Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[828] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[829] J. Chevalier et A. Gheerbrant, « Vert », art. cit., p. 1002-1007.

2.3.1) Henri III, un roi lâche et fourbe

L'assassinat indigne du duc qui contrevient aux codes aristocratiques traditionnels et dont l'affaire aurait plutôt dû être soumise à un tribunal, pourrait être résumé par l'adage de Pierre Corneille : « À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire »[830]. Les peintres s'accordent pour mettre en exergue la lâcheté du roi, en recourant notamment au registre élégiaque, aux sentiments que peuvent éprouver les spectateurs face à l'ignominie du roi. C'est notamment le cas, dans les tableaux d'Arnold Scheffer qui insiste sur les répercussions affectives de l'assassinat du duc de Guise[831]. Dans *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, le peintre représente le roi apprêté, en public, sous un dais fleurdelisé, porté par des pages, suivi d'une foule de seigneurs, courtisans et mignons. Les lignes de fuite et les regards des personnages convergent vers le roi, à la physionomie blafarde, qui semble toiser dédaigneusement la mère de ses deux victimes, pendant que son cortège de mignons semble même ennuyé par la situation. Par ailleurs, Anne d'Este est correctement appelée duchesse de Nemours en raison de sa deuxième union, scellée avec Jacques de Savoie, duc de Nemours, avec qui elle entretenait une liaison qui put s'officialiser après la mort de son mari.

Par conséquent, l'artiste choisit de mettre en lumière la *mater dolorosa* qui vient implorer le roi, à genoux, afin de récupérer le corps de ses fils. En effet, le titre ne mentionne que la perte du duc de Guise bien que le roi ait aussi fait assassiner son frère, le cardinal de Guise. Cette omission tient probablement au fait que, politiquement, le prélat faisait moins d'ombre au roi que son frère, qui est le chef véritable du parti ligueur. C'est vraisemblablement la même raison qui explique que Louis de Guise est moins représenté que son frère dans le corpus. Quoi qu'il en soit, la scène représentée n'est pas attestée par les sources historiques même si certaines gravures du XVI^{e} siècle montraient déjà Anne d'Este exprimant ses regrets sur la mort de ses enfants[832]. Cependant, le peintre a pu emprunter cet épisode précis à Alexandre Dumas qui en a fait le récit dramatique lors de son passage à Blois, en août 1830[833].

La scène est d'autant plus tragique lorsque l'on sait que les deux dépouilles ont connu le même sort en terminant brûlées, dans une cheminée du château, si bien qu'elles n'ont pas

[830] P. Corneille, *Le Cid*, Malesherbes, Flammarion, (coll. « GF »), 2009, p. 111.
[831] Arnold Scheffer, *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, *op. cit*. et *Id*., *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, *op. cit*.
[832] M. Tissier de Mallerais, J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit*., p. 205-207.
[833] P.-G. Girault, *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 136.

pu être rendues à leur mère[834]. Ainsi, il n'est pas étonnant que la moitié droite de la composition soit placée dans la pénombre, on y retrouve le château de Blois, soit le lieu du crime, ainsi que des soldats du roi, c'est-à-dire les potentiels coupables du meurtre. Cette dimension lyrique est propre à la peinture romantique et le thème de la supplication pour l'obtention d'une dépouille d'un condamné ou d'un vaincu n'est pas un sujet inédit. Il n'est que la transposition dans l'histoire nationale, d'un sujet d'origine antique, que l'on retrouve en littérature chez Homère et chez les tragédiens grecs[835].

Dans les représentations de l'acte même de l'assassinat du duc de Guise, la lâcheté du roi est d'autant plus marquée par le fait qu'il est souvent dissimulé ou, tout du moins, en retrait. Il observe ses serviteurs accomplir la basse besogne, s'ils ne sont pas eux-mêmes cachés. Par exemple, Jean-Achille Blairsy présente la scène qui précède l'assassinat du duc de Guise, en insistant sur la préparation des meurtriers, dans le secret[836]. En effet, l'auteur de cette toile représente la réunion des conjurés à la solde d'Henri III dans le cabinet de celui-ci, comme l'indique le titre du tableau, alors que le groupe s'apprête à intercepter sa victime[837]. Il est vrai que le roi avait réuni sa garde rapprochée, dès 5 heures du matin « dans sa chambre, dans le cabinet qui la précède, ainsi que dans le passage menant à la galerie des Cerfs et dans l'escalier donnant sur la salle du Conseil, afin de couper toute retraite à sa victime »[838]. Les hommes ont posé leur cape et éprouvent la souplesse de leur arme. Deux spadassins armés d'épées à l'arrière-plan, semblent attendre le chef de la maison de Lorraine, près de la porte. L'un d'eux dissimule dans sa main droite un court poignard, la pointe en arrière. Ce détail ne semble pas en être un, pourtant, puisqu'il s'agit de l'arme du crime qui est, elle aussi, dissimulée.

Par ailleurs, on peut s'étonner de l'importance accordée par l'artiste aux épées qui sont surreprésentées – cinq sont bien reconnaissables – par rapport au poignard lorsqu'on sait que le duc de Guise fut percé de cinq coups de poignards et non d'épée, ainsi que le confirment les gravures de la Ligue[839]. De plus, l'auteur de la toile commet un anachronisme puisque ce type d'épée n'est pas utilisé au XVI^{e} siècle, les soldats recourent à des épées à double tranchant. Peut-être est-ce une façon de rappeler symboliquement la noblesse des

[834] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 261-262.
[835] *Ibid*.
[836] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[837] Dossier documentaire du musée de Toulouse.
[838] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 481.
[839] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 261.

personnages par une arme associée aux aristocrates dans l'imaginaire collectif ou simplement une erreur historique, témoignant de l'ignorance des usages du temps.

Jean-Achille Blairsy n'est pas le seul artiste à enfreindre la réalité historique et à ne pas représenter le nombre exact de sicaires. Charles Durupt représente une foule diverse de personnages, à savoir des soldats, un secrétaire, des mignons et un prélat[840]. Il est possible que ce soit le cardinal de Guise, mais ce serait alors une entorse à la réalité historique puisque le prélat n'était pas présent lors du meurtre de son frère, tout comme les autres personnages représentés. En effet, les principaux ligueurs – dont le cardinal de Guise, Charles, le prince de Joinville, le fils du duc de Guise ou encore leur mère, la duchesse de Nemours – étaient maîtrisés par les officiers des gardes et le grand prévôt Richelieu et ne pouvaient pas se trouver sur la scène du crime ainsi que le laisse entendre le peintre[841]. Par ce procédé, il est également probable que l'artiste cherche plutôt à accentuer l'effet dramatique qu'à faire preuve de véridicité historique.

Paul Delaroche est le seul artiste du corpus à retranscrire le nombre exact de meurtriers[842]. Toutefois, il partage avec Jean-Achille Blairsy le soin de présenter Henri III comme un lâche qui n'assume pas le crime qu'il est en train de déléguer auprès de ses veules serviteurs, désireux de se faire valoir auprès de lui. Une variante du titre de la peinture, *Le duc de Guise assassiné au château de Blois par les mignons de Henri III*, met précisément l'accent sur la délégation du crime qu'opère le roi, auprès de ses compagnons, également stigmatisés par l'intitulé, à travers l'emploi subjectif du terme de « mignons » plutôt que « soldat » ou « Quarante-Cinq », par exemple[843]. Leur servilité ainsi que leur lâcheté similaire à celle du roi incarnent la bassesse humaine. À la noblesse de Guise s'oppose la pleutrerie des Quarante-Cinq et surtout du roi qui reste caché derrière le rideau, de façon très théâtrale, et qui n'arrive que pour constater la mort de son ennemi. Lorsqu'il découvre la peinture, le spectateur voit, en premier, un Henri III difficile à identifier qui semble sortir de sa cachette, d'une façon hésitante.

De plus, la scène se déroule dans un lieu privé qui s'apparente à une alcôve, dans une ambiance crépusculaire, à un moment de la journée qui oscille entre jour et nuit – ce qui est historiquement correct puisque la scène se déroule au petit matin. Symboliquement, cette atmosphère peut être un moyen pour l'artiste de signifier la mort du duc, comme cela peut

[840] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.
[841] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 482 et N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 261-262.
[842] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[843] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, New-York-Londres, Garland, 1979, 5 vol., t. I, p. 388.

être une forme de présage de la propre mort du roi. D'une façon imagée, le risque de renversement de la dynastie pourrait ainsi être matérialisé par la chaise abattue, métaphore du trône. Par conséquent, le peintre se situe dans une perspective de dénonciation en mettant à profit tous les moyens iconographiques qui permettent de confirmer la culpabilité et la lâcheté du roi.

Charles Durupt adopte la même perspective dénonciatrice lorsqu'il présente Henri III les bras croisés, avec un air dédaigneux et en se frottant le menton pour signifier une forme de jouissance face à l'acte qui vient d'être réalisé[844]. À nouveau, sa lâcheté et sa passivité sont sans équivoque : c'est l'un de ses serviteurs, à gauche du tableau et de la main gauche également, qui tient l'arme du crime ainsi que la tête duc, de l'autre main, afin de rappeler que ce n'est pas le roi qui s'est sali les mains. L'effet de nombre face au duc isolé, assuré par la présence d'une foule de gardes en cuirasse, coiffés d'un morion et l'épée à la main, à l'instar du soldat près de la chaise, souligne aussi l'iniquité du combat.

Même lorsque le roi est présenté de manière triomphante, il est toutefois renvoyé à la bassesse et la couardise de son acte puisque l'assassinat n'est en aucun point comparable à un duel chevaleresque qui mérite une forme d'encensement, bien au contraire. Ainsi, lorsque Charles Durupt représente Henri III poussant du pied le corps de son ennemi allongé au sol, ce n'est pas de l'admiration que le spectateur ressent à l'égard du meurtrier arriviste et passif qui n'a fait qu'orchestrer cet acte cruel, mais plutôt de l'antipathie ou de la répugnance. Par ailleurs, ce tableau est le seul à évoquer l'activité du roi, dans son titre, en utilisant un verbe au participe présent à l'actif : « poussant ». Il est toutefois possible de trouver, dans certains ouvrages, une dénomination passive du titre de la peinture comme *Le duc de Guise assassiné pendant la tenue des États de Blois (25 décembre 1588)* – la passivité grammaticale faisant alors écho à la passivité concrète du roi, pendant l'assassinat du duc[845].

La figure du roi vil, méprisable, qui se cache et n'assume pas ses actes correspond également, dans l'imaginaire chrétien, à la figure de Judas. De façon plus générale, la résonance religieuse permet d'insister sur les nombreux péchés du roi et les infractions qu'il commet vis-à-vis de la Bible, telles que l'interdiction de tuer ou le péché d'orgueil. Cette grille de lecture pourrait, ainsi, élucider des incohérences historiques, telles que la présence historiquement fausse du cardinal sur la scène de crime, lors de l'assassinat de son frère, dans le tableau de Charles Durupt. La représentation du prélat servirait, alors, uniquement à rappeler l'offense que commet le roi auprès de la maison de Lorraine, ainsi qu'envers la

[844] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.
[845] M. Tissier de Mallerais, J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit*., p. 210.

religion chrétienne et l'Église qu'il est censé servir et dont il bafoue le sixième commandement, le « tu ne tueras point » que l'on retrouve dans différents passages de la Bible (Dt. 5.17 ; Ex. 20.13 ; Mt. 5.21-26)[846].

Les actes contraires à la morale chrétienne que commet le roi sont d'autant plus impardonnables qu'il est considéré comme le premier serviteur de l'Église du royaume de France. C'est pourquoi dans tous les tableaux où figure Henri III, à l'exception de celui de Jean-Achille Blairsy[847], le roi est représenté avec le collier de l'ordre du Saint-Esprit. Le roi en est le grand-maître puisque c'est lui qui l'a créé, le 31 décembre 1578[848]. Or, par cet acte odieux, il offense l'ordre religieux et, *a fortiori*, Dieu lui-même. Enfin, les péchés du roi atteignent leur paroxysme lorsqu'il réalise un acte sacrilège, en organisant l'assassinat du cardinal de Guise, c'est-à-dire un homme d'Église, un intermédiaire de Dieu sur Terre. Ce sacrilège heurta la juridiction pontificale qui prononça l'excommunication d'Henri du roi, par la venue de l'évêque du Mans, Claude d'Angennes, en mission extraordinaire, le 5 mai 1589[849].

Paradoxalement, on perçoit également dans les tableaux du corpus des preuves de la foi profonde du roi, bien que celle-ci soit contrariée par la gravité de ses actes. Ses détracteurs ont pu dénoncer l'hypocrisie de la foi du roi, au vu des faits qu'il a commis, et ainsi alimenter les calomnies envers le monarque. Par exemple, Arnold Scheffer présente la demande tragique de la mère endeuillée, au retour du roi d'une cérémonie religieuse à laquelle ce dernier a assisté, à la collégiale Saint-Sauveur de Blois[850]. L'édifice n'existe plus aujourd'hui, il fut détruit à la Révolution, si bien que l'auteur de la toile n'a pu qu'imaginer sa façade qu'il a choisi de faire figurer, de profil, sur la gauche de la composition, beaucoup plus près du château qu'elle ne fut dans la réalité[851].

De même, si Jean-Achille Blairsy ne représente pas le roi muni de son collier de l'ordre du Saint-Esprit, il le remplace toutefois par un énorme chapelet qui rappelle l'importance qu'il accordait à la religion[852]. Sa foi profonde est rappelée par la présence d'un petit tableau à volets, probablement un retable qu'il utilise comme objet de dévotion, ainsi que par l'image figurant la silhouette d'un capucin[853]. Le choix du moine capucin n'est pas

[846] https://saintebible.com/exodus/20-13.htm (consulté le 27 mars 2020).
[847] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[848] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 190.
[849] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1057.
[850] Arnold Scheffer, *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, *op. cit*.
[851] M. Tissier de Mallerais, J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit*., p. 205-207.
[852] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[853] Dossier documentaire du musée de Toulouse.

anodin puisque l'ordre réformé auquel il appartient a bénéficié de la protection d'Henri III. En effet, Henri III est traditionnellement associé à une piété ostentatoire, que l'on attribue à ses origines italiennes, c'est-à-dire par sa mère Catherine de Médicis, dont il est très proche. Ainsi, cette dévotion intense contraste avec la noirceur de ses actes. En outre, le peintre fait subtilement référence à l'Italie qui incarne à la fois le luxe et la piété, à l'image du roi, en faisant figurer, au milieu de plusieurs objets luxueux, une glace de Venise à large cadre, accrochée à la tenture bleue à fleur de lys, symboles de la royauté[854]. La référence vénitienne n'est pas non plus un hasard puisqu'elle constitue un bastion du catholicisme et elle rappelle le séjour diplomatique qu'y fit Henri III, en 1574, pendant son interrègne.

D'autre part, il est possible de déceler une recherche de véracité historique, dans la façon dont les auteurs de ces toiles peignent Henri III, compte tenu des nombreuses ressemblances avec les portraits du roi, réalisés au XVI^{e} siècle. En effet, les tenues ou les accessoires que porte le roi sont conformes aux principaux éléments de la représentation officielle d'Henri III qu'il a lui-même voulue et consacrée[855]. Cependant, les peintres peuvent accentuer ces traits afin de faire la satire du roi et les associer à sa réputation de prince décadent. Ainsi, le roi est fréquemment représenté vêtu de couleur blanche – le blanc de France –, d'une cape, d'une aigrette, du collier du Saint-Esprit et de nombreux accessoires tels que des perles ou un bonnet. C'est le cas dans le tableau de Paul Delaroche dans lequel l'image caricaturale du roi passe aussi, au-delà de sa tenue, par la présence du petit chien, de la race des King Charles, race anglaise très à la mode à cette époque[856]. Ce détail fait référence aux prétendus goûts féminins du roi[857].

Ces *topoi* de la représentation d'Henri III constituent même des moyens de reconnaissance du roi. Par exemple, dans le tableau de Jean-Achille Blairsy, on devine que le roi est le personnage à gauche en raison de son accoutrement qui recoupe les stéréotypes du raffinement du roi[858]. En effet, il porte une multitude d'accessoires peu adéquats, compte tenu de l'acte qu'il s'apprête à orchestrer, par ailleurs : une toque, des boucles d'oreille, un col blanc rabattu, un justaucorps et des chausses vertes, des manches roses à crevés, un manteau noir galonné d'or, doublé de satin gris, un collier de perles à plusieurs rangs et un

[854] *Ibid*.
[855] Pour plus de précisions sur les questions de la représentation d'Henri III, voir P. Chevallier, *Henri III : roi shakespearien*, Paris, Fayard, 1985 ; N. Le Roux, *La faveur du roi : mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 – vers 1589)*, Seyssel, Champ Vallon, 1997 ; Isabelle Oger-Hacquet, *L'énigme Henri III. Ce que révèlent les images*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012 ; M. Pernot, *Henri III, le roi décrié*, Paris, Éd. de Fallois, 2013 et R. Sauzet, *Henri III et son temps*, Paris, J. Vrin, 1992.
[856] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[857] I. Oger-Hacquet, *L'énigme Henri III*, *op. cit.*
[858] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.

énorme chapelet chargé de médailles et de croix pendant à la ceinture[859]. De même, on associe également au roi une passion pour les jeux comme le bilboquet. Dans le même tableau, on en aperçoit un de couleur rouge, posé sur la table drapée d'un tapis bleu foncé, galonné d'or et cantonné d'H couronnés[860]. Les hypothèses lancées au sujet du tableau de Nicolas Henry de Gray s'appuient également, principalement, sur des suppositions fondées sur les stéréotypes de la représentation d'Henri III[861]. La très faible documentation du dossier, à Blois, concernant le tableau, n'offre pas plus d'informations sur le sujet du tableau, en dehors du titre laconique qui se contente d'évoquer les principaux personnages représentés, Henri III et le duc de Guise. Néanmoins, si l'on se fonde sur la représentation officielle du roi, il y a fort à parier que, parmi les deux hommes placés au centre de la composition, Henri III soit l'homme situé à droite. En effet, on retrouve des vêtements et des accessoires traditionnellement associés à roi, tels que l'habit blanc, la cape noire et dorée, la fraise, le chapeau plissé et orné ainsi que le collier de grand maître de l'ordre du Saint-Esprit.

Les mignons sont également représentés de façon stéréotypée, à travers leur tenue ou leurs activités similaires à celles du roi, autant stigmatisé que ses fidèles compagnons. Il est fréquent de trouver, dans les œuvres du corpus, les mignons vêtus de couleurs flamboyantes. Ils peuvent être habillés de cette manière, dans une scène représentant un moment classique de la vie de cour. Le cortège qui suit Henri III correspond à cette logique, dans le tableau de Pierre-Charles Comte[862].

Toutefois, il est plus surprenant de retrouver des tenues aussi chamarrées, dans les scènes de l'assassinat du duc de Guise. En effet, dans la toile de Charles Durupt, un mignon est en train de jouer au bilboquet, tout en s'amusant avec un autre favori, alors que le corps du duc gît, à côté d'eux[863]. Leur présence et leur activité semblent toutes deux invraisemblables, mais l'auteur du tableau les représente probablement de cette façon afin d'insister sur la caricature qui court sur ces personnages, plus que dans une recherche de véracité historique.

De même, Jean-Achille Blairsy met en avant le raffinement des favoris d'Henri III, en représentant l'un de ses soldats en train d'essayer son épée, au centre de la composition, apprêté avec excès, compte tenu de l'acte cruel qu'ils s'apprêtent à commettre[864]. En outre,

[859] P.-G. Girault, *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 134.
[860] Dossier documentaire du musée de Toulouse.
[861] Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.
[862] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit*.
[863] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.
[864] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.

c'est le personnage qui concentre le plus la lumière de la toile. Ce procédé permet au peintre d'insister sur l'opulence de ces personnages, dont la grande élégance apparaît incongrue sur une scène de crime. Le luxe extérieur des personnages ne servirait, ainsi, qu'à refléter le péché intérieur de leur âme. En accordant tant d'importance à la tenue raffinée des personnages qui s'apparente à celle des mignons, l'auteur du tableau fait preuve d'ignorance ou généralise la caricature des courtisans aux hommes de la garde du roi, qui ne sont pas censés être vêtus de la même manière.

2.3.2) L'héroïsation des Guise

À la diabolisation massive d'Henri III, dans les peintures, fait pendant l'héroïsation des frères de Guise, placés sur un piédestal, et dont la noblesse princière égale celle de leur âme.

Cette héroïsation concerne, principalement, le duc de Guise, ce qui se traduit de différentes manières dans les représentations graphiques. Dans la peinture de Paul Delaroche, le duc, noble même dans sa mort, occupe, seul, presque la moitié droite du tableau[865]. Guise aurait démontré sa vaillance jusqu'à son dernier souffle, puisqu'il « eut encore la force malgré ses blessures et un dernier outrage […] de les entraîner tous, d'un bout à l'autre de la chambre, jusqu'au pied du lit du roi où il tomba », ce qui justifierait l'emplacement du duc, au sein de la composition[866]. À travers une scène intime entre le duc de Guise et son amante Charlotte, marquise de Noirmoutier, Charles Durupt insiste, lui, sur le courage du duc en dépit des nombreuses mises en garde que l'on semble lui présenter[867]. En effet, telle une scène issue d'une tragédie grecque, le héros n'écoute pas sa maîtresse qui cherche à l'empêcher de se rendre au conseil du roi. De nombreux indices viennent corroborer le destin malheureux vers lequel s'avance le duc : son chien, qui porte les armes de son maître sur son collier, semble agité face au départ du duc. Les billets que ce dernier tient dans ses mains sont également destinés à le détourner de sa destinée funeste, mais il n'en a cure.

La compagnie de Madame de Sauve est également attestée par les historiens. Cette descendante de la riche famille de Beaune, établie en Touraine, une première fois mariée au baron de Sauve prend, en 1584, le nom de son mari François de La Trémoïlle, marquis de

[865] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[866] J.-M. Constant, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984, p. 12.
[867] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois*, *op. cit*.

Noirmoutier. Réputée très galante, elle entretint des liaisons avec Henri de Navarre et le duc d'Alençon, avant de se lier au duc Henri de Guise, très tôt pendant le règne d'Henri III. C'est bien avec la marquise que le duc de Guise passa sa dernière nuit à Blois, entre le 22 et le 23 décembre, comme l'a indiqué le dramaturge Ludovic Vitet dont s'inspire le peintre, au point qu'il semblât « épuisé au matin, quand il vint dans les appartements du roi »[868]. Charles Durupt respecte ainsi la chronologie historique et rappelle l'épisode charnel de la dernière nuit du duc de Guise dans l'arrière-plan, à travers le lit défait que l'on aperçoit par la porte entrouverte. Dès lors, l'artiste décide plutôt de faire ressortir l'aspect galant du duc, qui préfère assouvir ses désirs que de tenir compte des avertissements.

Or, le héros a le défaut de ne pas écouter les nombreux conseils qu'on lui donne et tombe alors dans une forme d'*hybris*, en se croyant probablement plus fort qu'il n'est, défiant la fortune et les forces divines, à l'image des grands héros tragiques. Les sources historiques prouvent que Guise a bien été prévenu de la tentative d'assassinat qui se manigançait contre lui. La préméditation officielle du crime politique ourdi par Henri III et ses proches conseillers – à savoir le maréchal d'Aumont, les frères Nicolas et Louis d'Angennes, respectivement marquis de Rambouillet et seigneur de Maintenon – remonte au soir du 18 décembre et les détails de l'opération au 20, selon les témoignages contemporains[869]. Le roi a réussi à ne rien laisser transparaître, au cours de leurs conversations des 21 et 22 décembre, de telle sorte qu'il semble compréhensible et historiquement vraisemblable que le duc ait repoussé les avertissements qu'il a reçus, à l'instar de ce que représente le tableau. Pour lui, ce ne serait pas la première fausse alerte, depuis le printemps, d'autant plus qu'il n'envisage vraisemblablement pas que « le souverain puisse s'en prendre à lui, après leur réconciliation officielle et son retour en grâce, au beau milieu des États, où il compte de nombreux appuis, alors que le roi a eu de surcroît l'occasion de le faire bien avant, à Paris ou à Chartres »[870].

Dès lors, les présentations négatives à l'égard du duc sont nettement moins nombreuses que celles qui concernent Henri III mais les peintres peuvent aussi suggérer quelques nuances. Pour continuer avec l'idée de la prétention excessive du duc, il est possible de trouver une référence analogue dans le tableau de Charles Durupt dans lequel l'action du roi serait légitimée par une preuve de la duplicité du duc de Guise à l'égard du pouvoir royal[871]. En effet, un secrétaire d'Henri III, agenouillé et vêtu de rouge, couleur du sang très présente dans le tableau, brandit devant lui un papier qui confirme la trahison du

[868] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 705.
[869] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 482.
[870] *Ibid*., p. 483.
[871] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.

duc vis-à-vis du roi. Cette représentation se conforme au récit du médecin du roi Miron qui relate la découverte sur le cadavre d'un billet, attestant la collusion du duc avec le roi d'Espagne et où il était écrit : « Pour entretenir la guerre en France, il faut sept cent mille livres tous les ans »[872].

Enfin, plus qu'en héros, le duc de Guise est érigé au rang de martyr, tout comme son frère Louis. Cette dimension martyrologique est claire dans le tableau de Paul Delaroche dans lequel il multiplie les références christiques[873]. À l'inverse du roi, le duc de Guise, vêtu de blanc, couleur de la pureté, baigne dans un halo de lumière, synonyme de sainteté. Il est allongé avec les bras levés qui imitent la position du Christ en croix. On peut également soupçonner les cinq coups qu'il reçut, que les gravures de la Ligue représentaient déjà, faisant référence aux Saintes Plaies ou les cinq plaies que le Christ reçut lors de son supplice, aux mains, aux pieds et sur son flanc droit – les martyrs chrétiens connurent le même sort par la suite. Le tableau de la crucifixion derrière le luminaire, en position centrale, confirme cette association religieuse et la condamnation morale de l'assassinat, commis sous les yeux de Dieu. Les actes du roi sont directement vus, jugés et réprouvés par Dieu qui sait reconnaître les criminels des hommes de bien. Or, le duc, mort pour sa foi, se situe à droite du tableau, c'est-à-dire du côté des élus, lors du Jugement Dernier. Henri III souille ainsi la pureté spirituelle de Guise qui mérite davantage que le souverain l'honneur d'être un chevalier du Christ, ainsi que le rappelle le collier de l'ordre du Saint-Esprit qu'il porte aussi.

L'érection du duc, comme de son frère, au rang de martyrs est également perceptible dans la toile d'Arnold Scheffer, que l'on peut considérer comme la suite, peinte quatre ans plus tard, du tableau qui met en scène la mère des deux victimes[874]. Le peintre représente une procession funéraire organisée à Paris, en l'honneur des deux victimes de Blois qui sont vénérées comme des martyrs. Par conséquent, bien qu'il se soit débarrassé des corps afin qu'ils ne soient pas considérés comme des reliques, Henri III n'a pas pu éviter le culte qui s'est orchestré autour des Lorrains de la part de leurs fidèles et partisans. L'historicité de cet événement est attestée : le tableau n'est qu'une transposition picturale du *Journal* de L'Estoile de l'année 1589, où l'on peut lire :

[872] P.-G. Girault, *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 134-135.
[873] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[874] Arnold Scheffer, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, *op. cit*.

Sur la fin de ce mois, les petits enfants, fils et filles de la ville de Paris, commencèrent à faire processions et prières publiques par la ville, allant d'église en autre en grandes troupes, marchant deux à deux, portant chandelles de cire ardantes [sic] en leurs mains, chantant les litanies, les VII psaumes pénitentiaux et autres psaumes, hymnes, oraisons et prières, faites et dictées par les curés de leurs paroisses. Autres prières publiques et processions semblables suivirent après, et se firent tant par la cour de parlement qu'autres cours et par les religieux tant mendiants qu'autres de tous ordres et qualités, puis suivirent les processions des paroissiens de toutes les paroisses de Paris, de tous âges, sexes et qualités qui allaient deux à deux par les rues et églises, la plupart en chemise et pieds nus (encore qu'il fit grand froid), chantant tous en grande dévotion, avec chandelles de cire ardantes [sic] en leurs mains[875].

En effet, L'Estoile évoque ce qu'il nomme les « déportements » des Parisiens en faisant référence au service solennel, qui fut célébré en l'église Notre-Dame de Paris pour les âmes des défunts et « les mois et jours suivants, par toutes les autres églises, paroisses et monastères de Paris et des faubourgs, furent faits solennels et dévotieux services pour ces deux défunts, avec grandes lamentations et regrets du peuple y assistant »[876].

La peinture d'Albert de Médine présente également le cardinal de Guise comme un martyr, d'autant plus qu'il s'agit d'un homme d'Église[877]. Dans la peinture, le prélat n'est pas encore mort mais il est présenté comme un homme stoïque, prêt à affronter son funeste destin, tel le Christ. La moitié droite du tableau lui est presque entièrement dédiée. Il se tient droit et son attitude digne et résignée contraste avec l'approche hésitante de ses bourreaux.

C. Le poids des affaires d'État

Outre les affrontements militaires et les querelles politiques qui mobilisent les Grands du royaume et constituent des moments d'apogée de la violence, les guerres de Religion s'appréhendent également comme n'importe quelle période historique, pendant laquelle une certaine vie politique se maintient, tant bien que mal. Ainsi, les différents souverains exercent leur pouvoir de gouvernants, en organisant différentes rencontres diplomatiques, qui font intervenir des représentants du royaume et de l'étranger.

[875] P. de L'Estoile, *Journal des choses mémorables*, *op. cit*., p. 612 (cité par M. Tissier de Mallerais, J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit*., p. 207-208).
[876] *Ibid*., p. 611-612.
[877] Albert de Médine, *Assassinat du cardinal de Guise*, *op. cit*.

1) L'exercice d'une « diplomatie intérieure »[878]

La plupart des peintures, qui accordent une importance à la pratique politique des dirigeants français, pendant les guerres de Religion, portent sur des événements qui concernent uniquement des acteurs politiques du royaume. En effet, neuf toiles illustrent des rencontres diplomatiques emblématiques du conflit, qu'il s'agisse de réunions entre leaders de partis, d'entrevues officieuses au sein d'un même clan ou d'assemblées représentatives élues.

1.1) Le colloque de Poissy

Le premier exemple de diplomatie entre différents acteurs politiques mis à l'honneur, au sein du royaume, est le colloque de Poissy. Un tableau se penche sur cette rencontre organisée pour des raisons politico-religieuses, avant même le début des affrontements militaires, initiant les guerres de Religion, en 1562[879]. Cette « réunion dogmatique » se tint dans le couvent des dominicaines de Poissy, du 9 septembre au 14 octobre 1561, à l'initiative de Catherine de Médicis et des partisans de la concorde religieuse[880]. Ce colloque, qui cherche à organiser une sorte de conférence entre les ecclésiastiques catholiques et des représentants des églises réformées, s'insère dans le cycle de réunions d'une « assemblée gallicane », composée de six cardinaux, trois archevêques et quarante-deux évêques, ouverte dès le 31 juillet 1561, chargée d'examiner des questions fiscales et de discipline ecclésiastique [881].

Joseph-Nicolas Robert-Fleury choisit de s'attarder sur l'une des discussions ayant eu lieu pendant le colloque de septembre 1561, en mettant en évidence la mésentente explicite entre les représentants des différentes confessions. En effet, on assiste à l'allocution du meneur des douze ministres ou théologiens réformés présents, Théodore de Bèze, pasteur et disciple de Calvin, ce qui correspond, sans doute, au premier discours qu'il tint le 9 septembre. Dès la première séance du colloque, le ministre protestant remet en cause le principe de la transsubstantiation, point qui cristallise les différentes querelles théologiques entre les deux confessions[882].

---

[878] Jérémie Foa, *Le tombeau de la paix. Une histoire des édits de pacification (1560-1572)*, Limoges, PULIM, 2015, p. #.
[879] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Le colloque de Poissy en 1561*, *op. cit.*
[880] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 54.
[881] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 209.
[882] *Ibid*.

En effet, on distingue sur la toile de nombreuses preuves du scandale que les propos du ministre ont provoqué, parmi la quarantaine de prélats. Outre les nombreux regards méfiants et médusés d'ecclésiastiques, figurés à droite de l'œuvre, un garde du corps du roi aux aguets est présenté au premier plan, prêt à intervenir au cas où les esprits s'échaufferaient. Derrière lui, on distingue un moine franciscain qui tend le bras droit, signifiant par là qu'il souhaiterait interrompre Théodore de Bèze. De la même manière, le général des Jésuites de nationalité espagnole, Jacques Laynez, se penche à l'oreille de Catherine de Médicis, comme s'il cherchait à l'influencer[883]. Arrivé à Poissy en septembre 1561, en compagnie du légat du pape, le cardinal de Ferrare, il aurait été, en effet, un des farouches opposants à la conciliation avec les protestants, selon les témoignages de Théodore de Bèze lui-même, qui n'est pas non plus totalement objectif.

Entre les divergences passionnées entre les deux camps, l'auteur de la toile choisit à dessein de représenter les partisans de la conciliation, au centre de la composition, afin de rappeler leur rôle de médiateurs et leur importance. En tant qu'organisatrice de cette réunion et l'un des défenseurs les plus acharnés de l'entente confessionnelle, Catherine de Médicis semble diriger cette séance, en écoutant le discours du représentant protestant. En effet, la reine mère assure la régence, pendant la minorité de son fils Charles IX, trônant à ses côtés. Lors de la tenue du colloque, le jeune roi est âgé de onze ans, et sa faiblesse politique est symbolisée sur le tableau par son teint blafard et l'impression qu'il fixe le spectateur, sans être concentré par l'importance de l'événement qui se déroule autour de lui. On peut remarquer l'absence de son frère cadet Henri, duc d'Orléans, qui siégeait pourtant également à ses côtés[884].

Parmi les grands « moyenneurs »[885], on reconnaît le chancelier Michel de l'Hospital qui se tient debout, derrière le roi. En tant que fidèle allié de la reine mère et partisan d'une paix religieuse, il l'a épaulée afin de rendre possible ce dialogue entre les deux confessions[886]. Enfin, les princes du sang qui entourent les souverains Valois ont un positionnement religieux assez diversifié. À la gauche du roi, on distingue le cardinal de Tournon et le cardinal de Lorraine, dont le frère, François duc de Guise se tient debout à sa droite, en armure. Si ce dernier est un représentant de l'intransigeance catholique, son frère Charles désirait que ces discussions aboutissent à une concorde religieuse, au point qu'il

[883] Fiche d'inventaire du musée de Noyon.
[884] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 54.
[885] Mario Turchetti, *Concordia o tolleranza ? François Baudouin e i « moyenneurs »*, Genève, Droz, 1984.
[886] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 54.

apparaît comme « l'âme de cette assemblée »[887]. À l'inverse, son coreligionnaire, François de Tournon, primat des Gaules, constitue l'un des plus fervents gardiens de l'orthodoxie religieuse.

De même, à la droite du roi, figure le couple emblématique des dissensions religieuses, le roi et la reine de Navarre. Jeanne d'Albret est connue pour être profondément calviniste, depuis son abjuration publique, à la Noël 1560, tandis que son mari Antoine de Bourbon, debout derrière elle dans le tableau, resta dans le giron catholique et la répudia[888]. Par ailleurs, l'amiral Gaspard de Coligny est placé, par l'auteur de la toile, parmi les représentants des églises réformées de France, juste derrière Théodore de Bèze, alors qu'il siégeait également aux côtés du roi[889]. Il se peut que l'artiste commette une erreur historique, à moins que ce soit un moyen de rappeler son appartenance au protestantisme, depuis 1558.

Dès lors, l'artiste réussit à rendre compte de l'échec de la « paix de religion »[890], en raison de l'intransigeance des personnages les plus zélés des deux confessions. Toutefois, alors que Théodore de Bèze « contribue beaucoup à l'échec de la réunion doctrinale » par son discours inaugural offensif, Joseph-Nicolas Robert-Fleury le dépeint d'une façon plutôt positive, en train de présenter une supplique, en regardant sereinement vers le ciel[891]. C'est que le peintre semble laisser transparaître son intention idéologique de dénoncer l'intolérance de l'Église catholique, alors qu'il peint sous la Monarchie de Juillet, sous laquelle on décèle un fort mouvement anticlérical[892]. Un dernier indice confirme cette hypothèse, à savoir le feuillet portant un sceau, figurant sur le sol, au premier plan, sur lequel on peut lire l'inscription « Nous… ». Il s'agirait du formulaire proposé par les ministres, approuvé par la reine mère et le cardinal de Lorraine, mais repoussé par les docteurs de la faculté de théologie de la Sorbonne, à Poissy, le 4 octobre 1561[893]. De fait, en exposant spécifiquement ce texte, le peintre souhaite rappeler que des catholiques, à des postes éminents, ont constitué des obstacles à la réalisation de la concorde religieuse, même si des protestants se sont aussi opposés à ce projet.

[887] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 209.
[888] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 643.
[889] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 54.
[890] O. Christin, *La Paix de religion. L'autonomisation de la raison politique au XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 1997.
[891] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 726.
[892] Isabelle Julia et Joël Lacambre (dir.), *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris-Nantes, RMN, 1995, p. 428.
[893] Fiche d'inventaire du musée de Noyon.

1.2) L'entrevue de Toury

Un autre tableau s'intéresse à une rencontre diplomatique entre chefs de partis opposés. Adrien Marie s'intéresse à l'entrevue de Toury, en Eure-et-Loire, survenue le 9 juin 1562, où se rencontrent notamment Antoine de Bourbon, Louis de Condé et la reine mère[894]. Toutefois, le contexte politique a évolué depuis le colloque de Poissy car la querelle religieuse s'est transformée en un conflit militaire. Au printemps 1562, les guerres de Religion démarrent officiellement, du moins dans leur dimension militaire, avec l'offensive huguenote qui se traduit notamment par la prise d'Orléans, le 2 avril[895].

Alors que la tension est à son comble et qu'on assiste à une explosion de violence, le peintre présente une rencontre diplomatique se déroulant dans une atmosphère radicalement différente de celle qui prévaut alors entre les adversaires. En effet, Adrien Marie représente l'instant de la rencontre entre les dirigeants des deux armées, le prince de Condé et le roi de Navarre, lieutenant général du royaume, situés au premier plan, à gauche. Les deux frères se donnent l'accolade et montrent, ainsi, l'exemple à leurs troupes qui se saluent et s'embrassent, pareillement. Les partisans du roi de Navarre sont vêtus de casaques de velours cramoisi et de banderoles rouges, tandis que les équipements des soldats du prince de Condé sont de couleur blanche[896].

Cette scène semble tout à fait invraisemblable, du point de vue historique, puisque la rencontre entre la reine mère et « les frères ennemis » resta stérile[897]. On notera que l'amiral de Coligny est aussi présent, du côté protestant[898]. Dès lors, soit l'artiste fait preuve de naïveté, en pensant qu'une « telle entrevue serait plus efficace que les habituelles ambassades »[899], soit il entend valoriser les tentatives de médiation, initiées par Catherine de Médicis, symboliquement placée au milieu de la toile. En effet, en position de médiatrice, la régente est présente à l'arrière-plan, vêtue de noir et à cheval comme les autres personnages. Elle a profité du fait que les triumvirs, ultra-catholiques, soient restés à Paris, pour entamer des pourparlers avec « le prince rebelle »[900]. Le prince de Condé a effectivement invoqué une « pseudo-captivité » dans son manifeste du 8 avril 1562, pour justifier la prise d'armes

[894] Adrien-Emmanuel Marie, *L'entrevue de Toury en 1562*, *op. cit*.
[895] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 138.
[896] Nicole Garnier-Pelle, *Chantilly, musée Condé. Peintures des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, RMN, coll. « Inventaire des collections publiques françaises » (n° 42), 1997, p. 264.
[897] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 163.
[898] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 77.
[899] N. Garnier-Pelle, *Chantilly, musée Condé*, *op. cit.*, p. 264.
[900] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 162.

à Orléans[901]. On pourrait également penser que l'auteur de cette toile a voulu dédouaner de cet échec les Bourbons, c'est-à-dire les parents d'Henri IV, fondateur de la dynastie.

Pourtant, malgré les efforts de la reine mère, l'entrevue de Toury, qui s'insère au sein d'un cycle de rencontres successives, est un échec diplomatique. La partisane de la politique de conciliation à l'origine de l'édit de Saint-Germain, du 17 janvier 1562, et octroyant les libertés de conscience et de culte sous conditions aux protestants, est, à nouveau, dépassée par le refus des deux partis de négocier. Ainsi, on peut avancer que les dispositions militaires mises en place, selon le témoignage de La Noue, révèlent la tension et la méfiance des partis l'un envers l'autre :

> *Pour limiter les dangers, il était convenu que de chaque côté on ne pourrait amener que cent gentilshommes avec armes et lances, que les troupes seraient tenues à une distance de deux lieues et que, de part et d'autre, trente chevau-légers examineraient le lieu de la rencontre prévue en rase campagne, six heures auparavant*[902].

Il semble utile de rappeler que le rédacteur de cet extrait est un témoin orienté puisqu'il est l'un des leaders protestants, ayant même été surnommé « le Bayard huguenot »[903]. Pourtant, si l'on en croit le message du tableau d'Adrien Marie, les Français semblent être des partisans de la paix, si l'on considère la fraternisation entre les soldats des deux armées, à l'instar des deux hommes mis en vedette à droite, au premier plan, qui peut rappeler l'héritage de la Révolution Française, selon les idées politiques inconnues de l'artiste qui peint sous la III^e^ République.

1.3) La réception à la Cour

Quatre peintures évoquent des réunions politiques entre des Grands du royaume, qui se sont déroulées dans un cadre privé, essentiel compte tenu de l'importance et de la solennité des discussions. Si une toile fait référence à une entrevue, permettant une prise de contact entre deux rivaux, les trois autres peintures exposent des scènes de rencontre, entre des membres du même clan. Cependant, par le biais de divers procédés artistiques, les auteurs

[901] *Ibid*.
[902] Alexandre et Claude-Bernard Petitot, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France depuis le règne de Philippe-Auguste jusqu'au commencement du dix-septième siècle ; avec des notices sur chaque auteur et des observations sur chaque ouvrage*, Paris, Librairie Foucault, 1823, t. XXXIV, p. 135.
[903] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 1017.

de ces tableaux s'accordent à retranscrire ces échanges, aux enjeux politiques majeurs et ce, avec une sensibilité qui confirme la dimension anecdotique de ces tableaux.

1.3.1) La rencontre de deux adversaires à l'apparence sereine

La toile de Marguerite-Virginie Ancelot est la seule qui aborde une rencontre curiale, entre deux Grands qui n'appartiennent pas à la même alliance politique, à savoir Henri de Navarre et Catherine de Médicis[904]. En effet, bien que la documentation relative à ce tableau soit faible[905], plusieurs indices témoignent du rapport antagoniste qui définit le lien entre ces deux personnages. En effet, la reine mère a élaboré une stratégie pour obtenir ce qu'elle veut. Connaissant la réputation galante du Béarnais, « cette Reine s'était entourée des plus jeunes et des plus jolies femmes de sa cour, afin de distraire Henri de ses desseins et de lui faire commettre quelque indiscrétion, dont elle put profiter »[906]. Tous les regards féminins sont, effectivement, tournés vers Henri qui avance vers cette assemblée, où la reine, trônant, l'attend. Cependant, le roi de Navarre ne semble pas dupe, puisqu'il a compris le subterfuge astucieux de sa belle-mère, si l'on se réfère au commentaire qui accompagne le tableau :

> *Mais, Henri devinant son projet, dit à Sully qui l'accompagnait : "Voilà un escadron plus redoutable que ceux du Duc de Mayenne ; cependant les femmes qui ont tout pouvoir sur Henri, ne feront jamais faire de sottises au roi de Navarre"*[907].

Cette explication permet de comprendre le geste de la main qu'effectue le roi, en regardant son acolyte, le duc de Sully, que le souverain entend mettre en garde contre les intentions de la reine mère, soutenue par son escadron volant. Ce commentaire ne permet pas de dater cet épisode avec précision. On sait uniquement qu'il s'agit d'un épisode précédant l'avènement d'Henri IV, le 2 août 1589, étant donné qu'il est désigné comme « roi de Navarre », et que celui-ci rend une visite à Catherine de Médicis, alors qu'il « se prépar[e] à la guerre »[908].

Néanmoins, on peut supposer qu'il s'agit de la rencontre de Navarre et Catherine de Médicis, qui a lieu au château de Saint-Brice, entre Cognac et Jarnac, le 13 décembre 1586[909]. En effet, cette entrevue intervient au début de la huitième guerre de Religion, alors

---

[904] Marguerite-Virginie Ancelot, *Henri IV et Catherine de Médicis*, *op. cit*.
[905] Les seules informations concernant ce tableau correspondent à sa description dans les catalogues des Salons. Voir P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I.
[906] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit*, t. I.
[907] *Ibid.*
[908] *Ibid*.
[909] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 439.

que les premières offensives catholiques ne sont pas à la hauteur des attentes du roi Henri III, qui « entendait frapper un grand coup » contre les huguenots[910]. Ce nouvel essai de traiter avec Navarre, confié par le souverain à sa mère, apparaît d'autant plus utile qu'à la fin de l'année 1586, on soupçonne l'arrivée imminente de renforts étrangers, appelés par Navarre[911]. Le roi de France s'en remet alors aux talents de médiatrice de sa mère, qui entreprend à presque soixante-dix ans le voyage jusqu'en Poitou, afin de remplir cette « délicate mission »[912]. On sait que le dialogue fut « courtois mais ferme en ce qui concerne Navarre » qui se méfie de la royauté, « qu'il pense inféodée à la Ligue, son véritable ennemi »[913].

1.3.2) Des réunions claniques

Deux tableaux évoquent des rencontres curiales, mettant en scène des chefs du parti catholique, dans un cadre tout à fait différent des toiles précédentes, néanmoins[914].

Alfred Johannot choisit de centrer son attention sur un épisode en lien avec les conséquences de la bataille de Dreux, remportée par les catholiques, le 19 décembre 1562[915]. Le titre du tableau est explicite : le duc de Guise, François de Lorraine, qui s'est illustré au cours de ce combat, vient présenter « les guerriers qui se sont distingués dans la bataille » au roi Charles IX[916]. Il n'est pas possible de douter de la bravoure de ces soldats, au vu des blessures qu'arborent certains officiers, à l'instar de l'individu placé derrière l'homme qui tient une épée, au centre, au premier plan. Même si les expressions des personnages sont quelque peu timides, le duc de Guise et ses hommes sont accueillis par la royauté avec un réel enthousiasme, selon le commentaire qui accompagne le tableau, dans les catalogues des Salons :

> *Introduit avec eux dans la salle où se tenait le roi, il demanda s'il plairait à leurs Majestés de lui accorder un moment d'audience. Jésus ! mon cousin, répondit Catherine, que parlez-vous d'audience ? doutez-vous du plaisir que le roi et moi aurions à vous entendre ?*[917].

---

[910] *Ibid*.
[911] *Ibid*.
[912] *Ibid*.
[913] *Ibid*.
[914] Henri Decaisne, *Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu*, *op. cit.* et Alfred Johannot, *François de Lorraine, 2e duc de Guise, présente au roi Charles IX les guerriers qui se sont distingués dans la bataille de Dreux, le 19 décembre 1562*, *op. cit*.
[915] *Ibid*.
[916] *Ibid*.
[917] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.,* t. III.

Cette scène semble tout à fait plausible puisque l'on sait que le duc de Guise fut reçu « une nouvelle fois en héros à Paris », à la suite de cette victoire symbolique, étant donné qu'elle constitue la première bataille rangée des guerres civiles[918]. C'est justement après ce triomphe que le duc reçut le commandement de l'armée royale[919]. La victoire des catholiques n'a été connue que le 21 au matin or, elle n'allait pas de soi, eu égard aux nombreuses pertes humaines, à hauteur de 8 000 combattants, qui amène Étienne Pasquier à qualifier cette bataille comme « fort cruelle »[920]. Parmi ces victimes, on compte le maréchal de Saint-André, abattu d'une balle dans la tête par Jean Perdriel de Bobigny, un ancien serviteur protestant « que le maréchal avait fait condamner quelques années plus tôt pour le meurtre de l'un de ses compagnons »[921]. Dès lors, l'artiste loue la bravoure des rescapés de cette bataille, dont les conséquences politiques sont en la faveur du camp royal, bien qu'amputé d'un de ses membres éminents.

Dans un autre registre et dans un contexte politique, Henri Decaisne présente une autre réunion de leaders du parti catholique, à savoir les Guise, alors qu'ils tiennent conseil, dans leur résidence, à Eu[922]. L'auteur du tableau dépeint un conciliabule qui réunit les principaux chefs catholiques de l'époque, le duc de Guise ainsi que son frère, le cardinal que l'on reconnaît grâce à sa robe rouge, accompagnés d'émissaires du roi d'Espagne et du père Mathieu, provincial des jésuites[923]. La documentation relative au tableau date cette scène de 1578, ce qui semble tout à fait crédible, puisque l'on sait que le duc de Guise quitte la Cour, le 3 mai 1578, « suivi des autres membres de son clan » pour séjourner sur ses terres, à Eu, où il entreprend de se faire construire un château, tout en travaillant à renforcer les liens qu'il a noués avec les nobles et les notables locaux »[924].

L'alliance des catholiques est moins solide qu'en 1562. Henri III entend diriger l'armée royale seul et se méfie du clan lorrain, bien plus rigoriste du point de vue religieux que le roi, et notamment de son chef, Henri de Guise, qui « revendique une place de choix dans l'État monarchique » et entend supplanter l'influence des mignons[925]. Alors qu'Henri III multiplie les faveurs vis-à-vis de ses protégés, les Guise se liguent toujours plus contre

[918] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 78.
[919] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 957.
[920] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 78.
[921] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 183.
[922] Henri Decaisne, *Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu*, *op. cit*.
[923] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III.
[924] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 407.
[925] *Ibid*., p. 406.

lui, si bien qu'on voit se former des factions rivales, prêtes à tout pour écarter ceux qui leur barrent l'accès à la personne du roi et aux ressources de l'État »[926].

C'est dans ce contexte tendu et en la défaveur des Guise que le duc choisit de se replier dans sa propriété et de rassembler ses forces. C'est probablement la raison pour laquelle Henri Decaisne décide de représenter le duc en train de recevoir des catholiques intransigeants, issus de toutes les couches de la société : des jésuites, des soldats, des hommes du peuple et des bourgeois, « tous décidément décidés à défendre l'Église catholique »[927]. En ce sens, le grand crucifix érigé au milieu des participants tend à rappeler que ce sont eux, les véritables défenseurs de l'Église. Il se peut que le peintre ait voulu insister sur l'appui populaire au mouvement ligueur, par rapport à son interprétation de l'*Histoire de la Réforme, de la Ligue et du règne d'Henri IV* de Jean-Baptiste Capefigue, qu'il a consultée[928]. Cependant, il commet un anachronisme en indiquant que le duc de Guise se situe « au milieu des ligueurs », puisque la Ligue ne se constitue qu'à la fin de l'année 1584[929].

Enfin, Pierre-Antoine Labouchère se singularise en réalisant une peinture qui donne un aperçu d'une réunion du clan huguenot, cette fois[930]. Les chefs protestants, parmi lesquels figurent Condé, Coligny, La Rochefoucault, d'Andelot et La Noue, sont rassemblés à gauche de la composition[931]. À droite, on assiste à l'arrivée de la reine de Navarre, Jeanne d'Albret, venant de descendre de son carrosse, en compagnie de deux de ses dames, suivie de son chancelier Francourt, ainsi que de sa fille qu'elle tient contre elle, de sa main gauche. Elle est précédée par son fils, le jeune prince Henri, qui s'avance vers son oncle Louis de Bourbon[932].

L'artiste situe l'épisode en 1568, lorsque les huguenots ont établi leur camp militaire à La Rochelle, dont on reconnaît les remparts, entre les deux groupes principaux[933]. La véracité de cette scène n'est pas à mettre en cause car les huguenots ont bien installé leur camp dans cette ville, à la suite de la fuite de Condé et Coligny de Bourgogne, le 23 août 1568, où ils se sentaient en danger[934]. De la même manière, la venue de Jeanne d'Albret est

[926] *Ibid*., p. 407.
[927] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 205.
[928] *Ibid*.
[929] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 415.
[930] Pierre-Antoine Labouchère, *Jeanne d'Albret présentant son fils, le jeune roi de Navarre, à l'armée protestante avant le désastre de Jarnac*, *op. cit*.
[931] F. Boniol, *Pierre-Antoine Labouchère*, *op. cit.*, p. 33.
[932] *Ibid*., p. 33.
[933] *Ibid*.
[934] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 166.

attestée dans les sources et date du 28 septembre de la même année[935]. La reine non plus ne se sentait plus en sécurité sur ses terres où les catholiques se rebellaient contre sa politique religieuse, en faveur du protestantisme. Elle en est partie le 26 août, en compagnie de son fils, âgé de treize ans, comme le représente le peintre. C'est précisément le jeune Henri, qui est le centre de l'attention ainsi que de l'action, puisque sa mère l'amène « afin qu'il fasse ses armes en France et dans le camp reformé »[936].

Il semble pertinent de noter la mise en vedette du jeune prince par l'artiste, étant donné qu'Henri de Navarre incarne la continuité de la lutte protestante, si l'on considère les événements qui succèdent cette entrevue. En effet, le titre de l'œuvre rappelle que cet épisode survient « avant le désastre de Jarnac », qui se déroule le 13 mars 1569. Les troupes huguenotes subissent un échec retentissant, en perdant leur chef le prince de Condé, qui laisse la direction du parti à son fils Henri et à son neveu, Henri de Navarre, tous deux âgés d'une quinzaine d'années[937]. Par ailleurs, il s'agit de la seule bataille évoquant une victoire des Valois, bien qu'elle ne soit que suggérée.

1.3.3) Des tensions atténuées par la médiation artistique

En dépit de la mise en exergue de la portée politique considérable de ces différents entretiens, ces peintures partagent des similitudes de représentation, relevant de la veine romantique. En effet, les artistes multiplient les effets qui tendent à modérer la portée politique de ces rencontres afin d'insister, davantage, sur leur charge lyrique.

Marguerite-Virginie Ancelot et Alfred Johannot insistent sur les codes du cérémonial curial, qui se traduit, par exemple, par une révérence au roi, qui contribue à l'atténuation des passions des divers participants et qui souligne leur soumission au souverain. Si le tableau du second artiste est relativement sombre et les visages des participants assez fermés, malgré la victoire décisive qu'ils viennent de remporter, c'est vraisemblablement pour rappeler le bilan catastrophique de la bataille. Le *pathos* semble prévaloir, au vu du choix de l'auteur de la toile de représenter la dimension sacrificielle des soldats, sur lesquels on peut constater les stigmates de la bataille. Il se dégage une plus grande légèreté du tableau sophistiqué de Marguerite-Virginie Ancelot. L'antagonisme des deux souverains paraît euphémisé, au sein de cette toile plus claire que la sus nommée, grâce à la lumière qui provient de la grande fenêtre, située à gauche de la composition. Ce procédé artistique sert vraisemblablement à littéralement mettre en lumière l'enjeu politique plus important de cette rencontre entre deux

[935] *Ibid*.
[936] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 969.
[937] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 167.

adversaires, que la réception des soldats par leur chef. En ce qui les concerne, le sort en est déjà jeté, tandis que la discussion de Navarre avec Catherine de Médicis ouvre un horizon des possibles.

Dans les deux autres peintures, c'est le cadre spatial qui apporte une touche onirique agréable pour le spectateur, qui peut se laisser charmer et oublier la gravité de la situation. Il est, effectivement, difficile de déceler l'intransigeance ou l'exaspération des Guise, lorsque ces derniers sont représentés au milieu d'une scène bucolique, « à l'ombre de hêtres qui existent encore », selon le souvenir traditionnel qui est associé à cet épisode[938]. De même, dans la toile de Pierre-Antoine Labouchère, tout l'attirail de la guerre est disposé, au premier plan, à gauche, au pied des beaux arbres qui, « de leur ombrage, protègent l'entrevue »[939]. Par conséquent, l'attention du public est essentiellement attirée par l'hospitalité de la nature, au sein de laquelle on distingue une éclaircie, symboliquement corrélée à l'arrivée presque messianique d'Henri de Navarre. Ce prince est le personnage le plus resplendissant, muni d'une armure reluisante. En outre, sa jeunesse et la présentation de cet événement comme un épisode familial, renforcent la dimension poétique et idéologique de cette peinture.

1.4) La réunion des États généraux

Un tableau fait référence à la tenue des États Généraux de 1588[940]. Ce type de rencontre renvoie à l'une des assemblées représentatives de l'Ancien Régime, qui réunit des députés élus par chacun des trois ordres, soient le clergé, la noblesse et le Tiers État, convoqués par le roi[941]. Les députés choisis par les sujets du royaume ont la possibilité de porter leurs doléances, directement au roi, et c'est ce qu'ils font, lors de la tenue des seconds États Généraux de Blois. En effet, douze ans après une première assemblée réunie à Blois, Henri III convoque, à nouveau, les représentants des trois ordres, les 29 mai et 8 juillet 1588, dont la séance inaugurale, représentée dans le tableau de Jean Alaux, remonte au 16 octobre 1588[942].

Le traitement du sujet par le peintre, dans ce panneau décoratif octogonal, semble clairement s'inspirer de la description de la séance qu'en fait Théodore Godefroy dans *Le*

[938] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III.
[939] F. Boniol, *Pierre-Antoine Labouchère*, *op. cit.*, p. 33.
[940] Jean Alaux, dit Le Romain, *États généraux de Blois, 16 octobre 1588*, 1837, huile sur toile, 60 x 78 cm (octogonal), Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. LP3527.2.
[941] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 901.
[942] *Ibid*., p. 903.

Cérémonial françois[943]. En effet, il y a fort à parier que l'artiste s'est servi de ce matériau archivistique pour retranscrire, scrupuleusement, l'emplacement des différents personnages. En effet, Henri III est bien entouré de sa femme Louise de Vaudémont, à sa gauche, et de sa mère Catherine de Médicis, à sa droite, ainsi que le présente Théodore Godefroy dans le passage suivant :

> *Entre le trois et quatriéme pilier on avoit dressé un grand haut dais en forme d'échaffaut […] ; au milieu duquel estoit un grand marchepied […] et fut iceluy un autre petit marchepied de six pieds en carré, sur lequel estoit la chaire du Roy. Au costé droit sur le grand marchepied, la chaire de la Reyne Mere, de l'autre costé celle de la Reyne femme du Roy. Derriere les chaires de leurs Maiestez estoient les Capitaines des Gardes, et tout le long de l'échaffaut les deux cens Gentils-hommes avec leurs haches ou becs de corbin*[944].

La répartition des députés des trois ordres dans la salle semble également respectée. On retrouve bel et bien « les Princes du Sang à main droite, et les Cardinaux à main gauche. Les Princes du Sang en un banc à part. […] Les Pairs Ecclesiastiques derriere les Cardinaux […] tout à l'entour, estoient les bancs des *Deputez du Peuple* »[945]. En outre, le duc de Guise « particulièrement visible dans cette assemblée »[946] , est effectivement mis en lumière :

> *Devant le grand marche-pied sur le grand dais, y avoit une chaire à bras non endossée justement devant le Roy, couverte de veloux violet semé de fleurs de lys d'or pour Monsieur de Guise, comme Grand Maistre de France, le dos tourné devers le Roy, la face vers le peuple*[947].

Malgré leurs rivalités, le roi avait demandé l'aide du duc, chef des ligueurs qui dominent l'assemblée[948], afin d'obtenir le consentement des députés pour la levée de nouveaux impôts[949]. Le roi utilise aussi la médiation du cardinal de Guise et d'autres prélats, afin de négocier séparément avec les représentants de chaque province[950]. Les Lorrains ne parviennent pas à obtenir plus de résultats, étant donné que le Tiers État n'accepte de financer

---

[943] Théodore Godefroy, *Le Cérémonial françois*, Paris, Sébastien Cramoisy, imprimeur ordinaire du Roy, & de la Reyne régente et Gabriel Cramoisy, 1649, t. II, p. 321-334.
[944] *Ibid*., p. 322-323.

[945] *Ibid*., p. 323-324.
[946] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 259.
[947] T. Godefroy, *Le Cérémonial françois*, *op. cit.*, p. 323.
[948] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 903.
[949] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 260.
[950] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, op*. cit.*, p. 479-480.

l'effort de guerre demandé par le roi qu'à hauteur de 120 000 écus, « une bien faible somme »[951].

Dès lors, il paraît pertinent d'avancer que la scène apparemment paisible, peinte par Jean Alaux, représente, en réalité, le calme avant la tempête. La tentative du roi de renouer le dialogue avec ses sujets n'est pas un franc succès. En effet, dès le 18 octobre, les députés obligent Henri III à prêter serment à l'édit d'Union, qui affirme que le catholicisme est la « seule religion du royaume et du roi »[952]. Cette mesure est clairement hostile à l'égard d'Henri de Navarre, l'héritier présomptif du royaume, bien qu'il ne soit pas cité explicitement, d'autant que les ligueurs parviennent même « à imposer au roi de reconnaître le principe de catholicité comme supérieur à la loi salique pour la désignation de son successeur »[953].

1.5) L'assemblée des notables de Rouen

Enfin, deux peintures portent sur un autre type d'assemblée représentative, celle des notables[954]. Ces assemblées sont composées de membres du clergé, de la noblesse, des corps de ville et éventuellement des délégués des cours souveraines, qui ne sont pas élus pour la plupart, à la différence des représentants des États Généraux[955]. Toutefois, pour le cas de l'assemblée de notables tenue à Rouen, entre le 4 novembre 1596 et le 26 janvier 1597, évoquée dans ces deux peintures, les membres ont été élus et ont reçu du roi des attributions identiques à celles des membres des États Généraux[956]. L'appellation de notables fut même inaugurée avec cette assemblée rouennaise[957].

Comme pour les États Généraux de Blois de 1588, les deux artistes choisissent de représenter la séance inaugurale de l'assemblée, en présence du roi, ce qui semble logique, compte tenue de l'importance de ce moment politique, où le roi joue son va-tout. Cette information est même inscrite dans le titre des œuvres[958]. Si la toile de Jean Alaux fournit au spectateur une vue d'ensemble de la scène, dans laquelle on aperçoit les différents

---

[951] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 260.
[952] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 903.
[953] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 259.
[954] Jean Alaux, dit Le Romain, *Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596*, 1840, huile sur toile, 400 x 358 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV 2273 et Georges Rouget, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, *op. cit*.
[955] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 674.
[956] *Ibid.*, p. 675.
[957] *Ibid*., p. 675.
[958] Jean Alaux, dit Le Romain, *Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596*, *op. cit.* et Georges Rouget, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, *op. cit.*

personnages présents pour l'occasion, Georges Rouget réalise plutôt un gros plan sur Henri IV et les notables les plus proches de lui.

À nouveau, le peintre tâche de se rapprocher le plus possible de la réalité historique, en se référant cette fois encore au texte de Théodore Godefroy, *Le Cérémonial françois*[959]. Le texte situe cette réunion « dans la grande salle de l'abbaye de Saint-Ouen »[960], dans laquelle on distingue un grand crucifix ainsi que deux œuvres à sujet religieux, qui permettent de rappeler la conversion du roi au catholicisme, qui remonte au 25 juillet 1593. On reconnaît bien les différents protagonistes de l'événement, dans la description suivante :

Et estoit la salle disposée ainsi qu'il en suit. Vis-à-vis de la cheminée estoit le roy sous un dais, et en un théâtre de deux marches dans une chaire de drap d'or. A la main droite, à trois toises de la cheminée, estoit sur un escabeau couvert de veloux, Monsieur le connestable de Montmorency ; à la main gauche, Monsieur le chancelier de Chiverny, sur un semblable escabeau ; à la main droite, estoit assis au-dessus de Monsieur le connestable, monseigneur de Montpensier, prince du sang, sur un escabeau séparé : Et à costé de luy, Messieurs les ducs de Nemours, le maréchal de Raiz, d'Espernon et de Joyeuse, sur un banc prenant de travers depuis les fenestres jusques au lieu où estoit mondit seigneur de Montpensier, vis-à-vis de lui à main gauche. Sur un mesme banc du travers des fenestres jusques à Monsieur le chancelier, estoient Messieurs les cardinaux de Gondy et Givry, et les maréchaux de Matignon et de Laverdin. Ains y avoit trois rangs de bancs qui alloient, à sçavoir, du costé de main droite, depuis l'escabeau de monseigneur de Montpensier, jusques au milieu de la salle, au premier desquels estoient les archevesques et évesques, et au mesme banc les présidents des Comptes de Paris et de Rouen : Au second et troisième, qui estoient contre la paroy, estoient les trésoriers-généraux de France, de toutes les généralitez. Les autres trois bancs, à main gauche du roi, depuis celui desdits cardinaux jusque près la porte, au premier estoient les présidents et gens du roy des parlements de Paris, Toulouze, Bordeaux, Rouen et Bretagne ; au second, les officiers de la cour des aides ; troisième, contre la paroy, estoit le lieutenant civil de Paris et quelques maîtres des requestes qui estoient entrez pour ouyr les harangues, et ce sans ordre. Vis-à-vis du roy (y ayant un parquet entre deux), y avoit deux bancs, où estoient les prévots des marchands de Paris et eschevins de Rouen, et austres du tiers-état. Derrière le roy, y avoit des deux costés trois bancs : à celuy de main droite, au premier, estoient messieurs de Bellievre, de Sancy, de Rambouillet, de La Mothe-Fénélon, et de Pont-Carré : aux deux autres jusque contre la cheminée, estoient les chevaliers du Sainct-Esprit et autres députez pour la noblesse. Aux trois de main gauche, estoient les sieurs de Vic, de Calignon, de Vallegrand, et autres du conseil privé, avec quelques-uns des gentilshommes qui estoient députez[961].

Ainsi, on retrouve avec précision l'identité et l'emplacement exact des différents participants, à savoir onze évêques, vingt-six gentilshommes, vingt-quatre membres des cours souveraines, dix-huit trésoriers de France et les députés de quinze villes. Au plus près du roi siègent les princes du Sang, dont « les Conseillers du Conseil Primé » ainsi que les

[959] T. Godefroy, *Le Cérémonial françois*, *op. cit.*, p. 385-386.
[960] *Ibid*.
[961] *Ibid*.

députés de la noblesse, « assis après eux »[962]. La clarté de l'agencement de la composition est également favorisée par une perspective parfaitement maîtrisée, qui donne l'impression au spectateur d'assister réellement à la scène, en se tenant légèrement en surplomb de celle-ci. En outre, la belle lumière, provenant des larges fenêtres placées à gauche de la toile, permet d'apprécier les différentes expressions des personnages et de faire ressortir les vives couleurs, telles que le rouge du vêtement des prélats et des draperies[963].

L'artiste souhaite visiblement mettre en avant la bienveillance d'Henri IV, à travers l'organisation de cette réunion. Le geste de la main que fait le roi, en direction des personnes avec qui il échange, paraît retranscrire l'essence de la harangue que le roi aurait prononcée et qui aurait constitué « un modèle de cette vive éloquence du coeur, si puissante sur les hommes assemblés », selon Théodore Godefroy :

> *Je ne vous ai point appelez, comme faisoient mes prédécesseurs, pour vous faire approuver mes volontez ; je vous ai assemblez pour recevoir vos conseils, pour les suivre ; bref, pour me mettre en tutelle entre vos mains, envie qui ne prend guère aux roys, aux barbes grises et aux victorieux. Mais la violente amour que je porte à mes sujets, et l'extrême envie que j'ai d'ajouter les deux titres de libérateur et de restaurateur de cet Estat, à celuy de roy, me font trouver tout aisé et honorable...*[964].

Le changement de focale réalisé par Georges Rouget, afin de se concentrer essentiellement sur la partie où se situe Henri IV, permet également de présenter la bienveillance du souverain[965]. En effet, alors que le roi trône et que quelques-uns de ses conseillers occupent la partie gauche de la peinture, l'autre partie est constituée d'une fraction des représentants, agglutinés pour écouter les paroles du roi. Ils semblent captivés par Henri IV vers qui se dirige l'ensemble des regards. Alors que l'homme situé à sa droite semble vouloir contenir l'assistance et que les hommes placés à la gauche du roi paraissent préoccupés, ce dernier esquisse un sourire et paraît serein et disposé à écouter sagement l'un des notables qui s'adresse à lui. Celui-ci est représenté debout, au premier plan, vêtu d'un manteau d'hermine – fourrure emblématique qui orne le costume d'apparat des hauts dignitaires de l'État ou de l'Église.

Il semble que la version de Georges Rouget soit nettement plus subjective que celle de Jean Alaux. La lumière moins naturelle qui tend vers le jaune, contribue à appréhender

---

[962] *Ibid*., p. 386.
[963] *L'Artiste*, 1841, t. XXII, p. 207.
[964] T. Godefroy, *Le Cérémonial françois*, *op. cit.*, p. 386.
[965] Georges Rouget, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, *op. cit.*

cet épisode comme s'il s'agissait d'une scène mythique, légendaire ou même religieuse, à l'image de la couleur de fond des icônes ou des peintures religieuses sur fond doré. Ce recours à une forme de registre poétique permet de rattacher cette œuvre au mouvement romantique. En effet, elle a été peinte lorsque le romantisme commence à se développer puisqu'elle a été réalisée en 1822, alors que celle de Jean Alaux date de 1840. Toutefois, cet épanchement lyrique semble être valorisé aux dépens de la véracité historique, étant donné que le contenu de la toile semble plus éloigné que dans l'œuvre citée *supra* du témoignage que livre Théodore Godefroy. À titre d'exemple, l'auditoire semble moins discipliné et ne pas correspondre au placement précis et ordonné que l'on retrouve dans la toile de Jean Alaux. En outre, les clercs semblent mélangés à des nobles et même à des soldats : on en aperçoit un, la tête casquée, au fond de l'assemblée.

Outre l'image positive traditionnellement associé à Henri IV, il est vrai qu'il organisa cette assemblée sur le modèle des États généraux, en y écoutant les doléances des représentants[966]. D'ailleurs, il est fort probable que le personnage qui s'adresse au roi soit en train d'en présenter une, vraisemblablement rédigée sur le parchemin qu'il tient dans sa main droite. Cependant, il ne faut pas omettre le fait que le souverain n'organise pas non plus cette réunion afin de démontrer l'étendue de sa mansuétude.

En effet, Henri IV ne convoque pas l'assemblée dans un but désintéressé puisqu'il la réunit, avant tout, pour des raisons fiscales. Dans un commentaire qui accompagne le tableau, on peut ainsi lire : « Les charges publiques s'étant aggravées par suite de trente années de guerre, le trésor étant épuisé, Henri IV, qui devait payer plus de cent millions, fit appel à la Nation »[967]. Le roi arrive à ses fins : les députés votent la suspension pour un an des gages des officiers du roi ainsi qu'un nouvel impôt, dénommé la « pancarte », dont les membres de l'assemblée auraient voulu contrôler, en partie, la gestion[968].

[966] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 675.
[967] Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours : 1600-1900*, Paris, Imprimerie nationale, Librairie Hachette et Cie, 1912, t. V, p. 100.
[968] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 675.

2) La conduite des relations internationales

Les épisodes relatifs à des pratiques diplomatiques avec des puissances extérieures sont trois fois moins représentés, dans le corpus, que les scènes de politique intérieure. En effet, la diplomatie extérieure n'est mise à l'honneur que dans trois tableaux, qui font référence à trois épisodes singuliers. L'un d'entre eux concerne la politique diplomatique d'Henri III, tandis que les deux autres sont associés à des événements qui se sont déroulés sous le règne d'Henri IV.

2.1) Henri III à Venise

La peinture qui fait référence à la pratique diplomatique à dimension internationale d'Henri III constitue également une exception dans le fait qu'elle est la seule œuvre du corpus représentant un événement en lien avec les guerres de Religion, qui se déroule à l'étranger[969]. En effet, Étienne Raffort porte son attention sur la visite diplomatique qu'effectue Henri III, à Venise, à l'été 1574, lors de son retour de Pologne.

Le peintre offre au spectateur une toile qui se distingue par son raffinement, tant dans sa réalisation que dans la retranscription du décor vénitien dans lequel se déroule la scène. L'auteur de cette toile dépeint cette scène en se fondant sur l'*Histoire de France* de Jacques-Auguste de Thou[970]. Ainsi, la partie gauche du tableau esquisse une mer « couverte de galères, de gondoles et d'autres vaisseaux de différentes grandeurs tous ornés magnifiquement »[971]. Henri III apparaît à droite de la composition :

> *Après sa descente du Bucentaure, précédé de six procurateurs de Saint-Marc, qui portoient (par grand honneur) le dais devant lui, accompagné du doge, Louis Moncenigo, du cardinal légat du pape, des ducs de Savoie, de Ferrare et de Mantoue, suivi des sénateurs et des grands dignitaires de la république, passe devant le palais ducal et se dirige vers l'église Saint-Marc, au bruit des trompettes, du canon et des acclamations du peuple*[972].

La référence vénitienne pour traiter de la politique diplomatique d'Henri III semble motivée par de multiples raisons. Tout d'abord, la ville est réputée pour ses fêtes, son luxe et ses voluptés qui correspondent aux goûts que l'on attribue à ce « prince baroque » qu'est

[969] Étienne Raffort, *Entrée d'Henri III, roi de France, à Venise en 1574*, 1843, huile sur toile, 131 x 334 cm, Grenoble, Musée de Grenoble, inv. MG202.
[970] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IV.
[971] *Ibid*.
[972] *Ibid*.

Henri III[973]. Il est commun de retrouver ce stéréotype qui lui est associé, mais qui se fonde sur une réalité, puisque Henri III est un roi qui, littéralement, « se donne en spectacle dans le cadre de la Cour et lors des grandes manifestations »[974]. La toile expose, effectivement, un véritable épisode de représentation du souverain et de son pouvoir, étant donné qu'il s'agit de l'entrée du roi dans la cité, où il est la cible de tous les regards, tant le moment semble attendu. Henri III a pu être initié, à Venise, à tout ce « décorum, [ce] raffinement et [ce] plaisir des sens » qui constituent l'essence de cette ville[975].

L'évocation de la cité vénitienne et le choix du peintre de représenter Henri III se dirigeant vers l'église Saint-Marc permettent également de souligner la profondeur de la foi catholique du Très-chrétien, qui apparaît même comme un « roi prêtre »[976]. L'intense piété du roi l'amène à la pratiquer de façon ostentatoire, tout en entretenant une « conception sacerdotale de la royauté »[977]. Sa ferveur religieuse le pousse également à fonder, le 31 décembre 1578, l'ordre du Saint-Esprit aux trois désirs, dont il s'est justement fait communiquer les statuts, lors de son séjour à Venise, ville réputée comme étant un bastion du catholicisme[978].

Ce passage constitue, effectivement, une forme de pause festive pour le roi, un voyage d'agréement et même un divertissement, à apprécier dans toute la polysémie du terme, dans le sens où ce séjour le détourne, à proprement parler, de ses préoccupations, aux enjeux considérables. En effet, il apparaît crucial de ne pas se laisser subjuguer par les charmes envoûtants des délices vénitiennes, au point d'en oublier l'importance politique considérable de cette rencontre diplomatique avec le doge de la ville ainsi qu'avec d'autres dirigeants de la péninsule. Marie Viallon décrit cet épisode comme « une double démarche de séduction de la puissance invitante comme de l'invité »[979].

La représentation en grande pompe de la cérémonie ainsi que la mise en vedette du roi, sous un magnifique dais doré, en plein centre de la composition, permettent de mettre en exergue l'œuvre de réconciliation que tentent d'opérer les dirigeants de la ville, vis-à-vis d'Henri III. Les liens avec la France étaient distendus depuis la défaite de Venise, lors de la

[973] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 329.
[974] *Ibid*., p. 331.
[975] *Ibid*.
[976] P. Chevallier, *Henri III*, *op. cit*., p. 525.
[977] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 345.
[978] *Ibid*., p. 344.
[979] M. Viallon, *Les honneurs de Venise à Henri de Valois, roi de France et de Pologne : Etude du séjour vénitien du roi Henri III en 1574*, Congrès annuel de la RSA, 2010, Venise, Italie, consulté le 10 avril 2020, URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00550971.

bataille d'Agnadello, le 14 mai 1509, qui a permis la victoire de la ligue formée par le pape, l'empereur romain-germanique, le roi d'Aragon et le roi de France[980]. Malgré une « commune opposition à la puissance excessive de l'Église romaine et à celle des Habsbourg », la France n'est pas l'alliée de Venise, d'autant plus qu'elle développe des contacts avec des ennemis de la cité, tels que l'empire ottoman, avec qui elle a signé un *impium fœdum*[981].

Cependant, la puissance vénitienne a tout intérêt à s'unir avec le roi à la tête de deux États, situés aux extrémités de l'Europe. Élu roi de Pologne en mai 1573, alors qu'il n'était que prince d'Anjou, ce dernier devient également roi de France et prend le nom d'Henri III, à la suite de la mort de son frère Charles IX, à Vincennes, le 30 mai 1574. À l'annonce de cette nouvelle, le nouveau roi décide de récupérer un trône plus prestigieux que le premier et, par conséquent, de fuir précipitamment la Pologne, « de peur qu'on ne l'oblige à y rester »[982]. Le voyage à Venise intervient donc pendant cet interrègne, lorsque Henri III décide volontairement d'éviter l'Allemagne pour privilégier un trajet passant par Vienne et l'Italie, en vue de nouer des alliances diplomatiques avec l'empereur Maximilien II, la République de Venise, le duc de Savoie Emmanuel-Philibert ainsi que les princes du nord de la péninsule italienne[983]. Il est vrai qu'après sa visite à Venise, Henri III se rend à Ferrare, Padoue et Mantoue, au cours du même été 1574[984].

Dès lors, il est incontestable que la présence du roi à Venise ne s'explique pas simplement par l'envie du « prince baroque » de profiter des charmes en tout genre de la ville, telle une pause « insouciante entre la très-rustique Pologne et la France, tourmentée par les guerres de Religion »[985]. En effet, bien qu'il soit politiquement fort, en étant nouvellement à la tête de deux États, ce voyage est une occasion pour lui d'accomplir « un acte de formation diplomatique internationale »[986]. En outre, cette entreprise diplomatique constitue également un acte de politique intérieure, destinée à renforcer la légitimité du roi à régner en France. Ainsi, en étant reçu par des princes et acclamé par des peuples étrangers en sa qualité de roi de France, Henri III « coupe court à toute tentative de contestation de sa légitimité par les instances françaises, en général, et par son jeune frère, en particulier », François Hercule d'Anjou, qui complote contre lui[987].

---

[980] *Ibid*.
[981] Ce traité fait référence à l'alliance franco-ottomane, établie entre François Ier et Soliman le Magnifique, en 1536, dans le but de s'unir contre l'empire Habsbourg.
[982] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 357.
[983] *Ibid*.
[984] *Ibid*., p. 331.
[985] M. Viallon, *Les honneurs de Venise à Henri de Valois*, *op. cit*.
[986] *Ibid*.
[987] *Ibid*.

2.2) Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne

Le premier tableau associé à une scène de diplomatie extérieure, concernant Henri IV, possède la particularité de ne pas faire figurer le roi[988]. Celui-ci n'est présent qu'à travers son épée, centre de l'attention et sujet principal de l'œuvre. En effet, Jean-Auguste-Dominique Ingres décide de recourir à une anecdote, tirée de l'*Histoire de Henri le Grand* d'Hardouin de Péréfixe de Beaumont, ancien précepteur de Louis XIV[989], qui traite d'une visite de l'ambassadeur d'Espagne, Don Pedro Alvarès de Tolède.

La scène représente le moment où l'ambassadeur rencontre, au Louvre, un page qui portait l'épée d'Henri IV. On peut lire dans les notes du peintre : « Il s'avance, met un genou en terre et la baise en disant : "rendons cet honneur à la plus glorieuse épée de la chrétienté" »[990]. Cette phrase, chargée d'une tonalité épique, traduit l'intention de l'auteur du tableau de valoriser le souverain français, y compris lorsque celui-ci n'est pas présent. On remarque de nombreuses « marques tangibles d'une hiérarchie morale », en faveur d'Henri IV, telles que le coussin richement orné, semé de fleurs de lis, sur lequel repose l'épée d'Henri IV, « dont le luxe dépasse celui des vêtements du page et de l'ambassadeur »[991].

Telle une incarnation du roi, cette épée est la cible des regards des personnages représentés même si l'on ne perçoit qu'un garde et un « observateur » à moitié caché et mal défini[992]. L'hypothèse du duc d'Épernon a été avancée. Ses relations compliquées avec Henri IV pourraient alors expliquer qu'il soit dissimulé et placé dans l'obscurité[993]. Alors qu'Hardouin de Péréfixe de Beaumont situe la scène à Fontainebleau, dans la toile, elle se déroule dans la salle des Caryatides du palais du Louvre[994]. Dans les versions ultérieures de cette œuvre[995], Jean-Auguste-Dominique Ingres déplace le lieu du tableau dans l'escalier Henri II et lui associe plusieurs personnages[996]. À nouveau, l'ensemble des regards est tourné vers l'épée d'Henri IV[997].

Cette visite diplomatique, faite au nom du roi d'Espagne Philippe III, aurait eu lieu en 1608, alors qu'un conflit menace la relation entre les deux États, si l'on se réfère toujours

---

[988] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, *op. cit.*
[989] P. Mironneau, *Musée national du château de Pau*, Paris, RMN, 2003, p. 120.
[990] J. Perot, *Musée national du château de Pau*, *op. cit.*, p. 52.
[991] P. Mironneau, *Musée national du château de Pau*, *op. cit*., p. 120.
[992] *Ibid*.
[993] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 888.
[994] P. Mironneau, *Musée national du château de Pau*, *op. cit.*, p. 120.
[995] Jean-Auguste-Dominique Ingres a déjà représenté ce thème, en 1814, et il reproduit l'expérience en 1855, avec deux exemplaires de cette œuvre (mentionnés dans P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I et VI).
[996] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, op. cit.*, t. II, p. 132.
[997] Voir l'Annexe 7, p. 479.

au texte d'Hardouin de Péréfixe de Beaumont[998]. Bien que cet épisode soit ultérieur aux guerres de Religion, ce type de représentation souligne, une nouvelle fois, la présentation apologétique dont bénéficie habituellement le premier Bourbon, comme dans toutes les représentations qui le placent dans un cadre intime ou populaire. Par ailleurs, ce tableau peut être mis en relation avec l'autre épisode peint par Jean-Auguste-Dominique Ingres, mettant en scène Henri IV en train de jouer avec ses enfants, réalisé trois ans après la première version de *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*[999]. En effet, c'est l'arrivée de de ce même ambassadeur d'Espagne qui interrompt la scène familiale.

Quoique l'artiste ait œuvré à ce que son œuvre soit historiquement vraisemblable, en ayant consulté des sources d'époque, celui-ci ne se départit pas du prisme de l'historien du XVII^{e} siècle et appartient aux peintres qui vantent les qualités d'Henri IV. Ainsi, dans cette œuvre, il est surprenant de voir s'agenouiller l'émissaire d'un État ennemi devant une épée, à l'image des scènes d'adoubement. L'Espagne est loin d'être un vassal de la France et son souverain est franchement plus catholique qu'Henri IV, ce qui autorise le doute quant au fait que l'ambassadeur ait qualifié l'arme comme étant « la plus glorieuse épée de la chrétienté ». Néanmoins, il semble que Jean-Auguste-Dominique Ingres avait envisagé de peindre, en pendant à ce tableau, un dialogue plus vif qu'Henri IV eut avec l'ambassadeur espagnol. Cette nuance apportée à l'entretien entre les deux hommes repose notamment sur cette phrase que l'on attribue au souverain français : « Monsieur l'ambassadeur, vous êtes Espagnol et moi Gascon, ne nous échauffons pas »[1000].

[998] Hardouin Péréfixe de Beaumont (de), *Histoire du roi Henri le Grand*, Amsterdam, Chez Louys & Daniel Elzevier, 1661, p. 427.
[999] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, *op. cit.*
[1000] J. Perot, *Musée national du château de Pau*, *op. cit.*, p. 52.

2.3) La signature du traité de Vervins

Le dernier tableau, relatif à une scène diplomatique d'envergure internationale, constitue un parfait point d'orgue de l'examen des tableaux du corpus, étant donné que cette peinture porte sur l'événement qui clôt les guerres de Religion, à savoir la signature du traité de Vervins, du 2 mai 1598[1001]. En effet, ce traité de paix, signé à la frontière de la Picardie et de l'Artois, met un terme à la guerre déclarée à l'Espagne, par Henri IV, le 17 janvier 1595[1002].

Gillot Saint-Évre place au premier plan les principaux négociateurs qui représentent les deux nations belligérantes. Au centre, la France est incarnée par le roi Henri IV et deux de ses plus proches conseillers : Pomponne de Bellièvre, seigneur de Grignon, et Nicolas Brulart, marquis de Sillery[1003]. En 1598 et 1599, tous deux font partie des quatre personnalités appartenant au Conseil étroit du roi, qui dirigeait le politique intérieure et extérieure, aux côtés du duc de Sully et du seigneur de Villeroy[1004]. À la droite de la composition, figurent les représentants du roi d'Espagne Philippe II, en la personne de Jean Grusset-Richardot, Président du Conseil privé des Pays-Bas espagnols ainsi que du conseil d'Artois, suivis de deux individus dénommés Verreiken et Tassis[1005].

Cette rencontre diplomatique est arbitrée par l'Église catholique, incarnée par le légat pontifical Alexandre de Médicis, le futur pape Léon XI. Ce prélat conduit, effectivement, les négociations entre les deux puissances, depuis janvier 1597[1006]. Bien que la subjectivité du légat ne soit pas historiquement avancée, le peintre semble sous-entendre l'appui de la papauté à l'égard de la France, en dirigeant les regards des ecclésiastiques vers les représentants espagnols, à l'image des regards de toute l'assemblée, comme s'ils désignaient le coupable ou le peuple vaincu. En outre, Henri IV et ses conseillers revêtent, symboliquement, le collier de l'ordre du Saint-Esprit, qui souligne la relation de proximité privilégiée de la France avec la religion catholique et ceux qui la représentent.

En effet, l'artiste multiplie les procédés qui tendent à présenter la France comme le grand vainqueur de la guerre et des tractations. C'est le conseiller d'Henri IV, Pomponne de Bellièvre, qui tient dans ses mains, le traité de paix, sur lequel on peut au moins déchiffrer

[1001] Gillot Saint-Évre, *Signature du traité de Vervins, 2 mai 1598*, 1837, huile sur toile, 72,5 x 118 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV70.
[1002] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 322.
[1003] Dossier documentaire du Château de Versailles. Voir l'Annexe 8, p. 480.
[1004] A. Jouanna, *Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 713.
[1005] Dossier documentaire du Château de Versailles. Voir l'Annexe 8, p. 480.
[1006] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 627.

les inscriptions « Vervins » et « 1598 ». Les bonnes intentions du conseiller, et de la France a fortiori, sont soulignées par le vêtement intégralement blanc que porte Pomponne de Bellièvre. Dès lors, les représentants de la France sont visiblement mis en vedette, en étant placés au centre de la composition, tandis que les intermédiaires de Philippe II font la révérence à Henri IV, en signe de soumission et d'infériorité. Pourtant, Henri IV brille, à nouveau, par son apparente clémence, comme le suggère son geste de la main, en direction de ses interlocuteurs. En outre, l'ensemble des regards est dirigé vers ceux qu'on désigne comme les vaincus, c'est-à-dire les Espagnols.

Pourtant, ce point de vue laudatif vis-à-vis d'Henri IV et de la France est exagéré, étant donné que ce traité n'est pas synonyme d'une victoire éclatante de l'État français. En effet, ce traité permet de conclure une guerre, que les adversaires ont été bien en peine de financer et qui sont en fait « à bout de souffle »[1007]. Ce traité se contente de reconduire les clauses du traité du Cateau-Cambrésis, signé les 2 et 3 avril 1559, en établissant un *statu quo ante* entre les deux puissances, n'impliquant aucune annexion ou indemnité de part et d'autre[1008]. Quel que soit le désir d'Henri IV de redonner à la monarchie française son statut de grande puissance et d'arbitre de l'Europe, la priorité du roi n'est pas de « se lancer dans une guerre à outrance contre l'Espagne »[1009].

Par conséquent, les guerres de Religion se terminent par une paix blanche et un simple retour à l'état des forces avant les hostilités, alors que ce conflit politique à caractère religieux, cette guerre civile faisant également intervenir des puissances internationales, a dicté le sort du pays, pendant près de quarante années, malgré des périodes de trêve. Néanmoins, la longueur du conflit explique la joie incommensurable de la population, à l'annonce de la paix avec l'Espagne, ainsi que l'avènement d'Henri IV en tant qu'emblème du souverain victorieux, pacificateur et irénique[1010]. Le roi confirme son intention conciliatrice, inaugurée dans la sphère religieuse, à travers la promulgation de l'Édit de Nantes, le 30 avril de la même année.

[1007] *Ibid*.
[1008] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 322.
[1009] O. Carpi, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 638.
[1010] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 323.

Chapitre 3 : Une approche réductrice du conflit

Alors que le second chapitre a permis de mettre en évidence les différents sujets que les artistes du corpus ont choisi de traiter pour évoquer les guerres de Religion, il convient, désormais, de s'interroger sur les motivations qui les ont poussés à représenter ce conflit, de surcroît de manière orientée. En effet, il semble clair que le biais des peintres est radicalement différent, selon qu'ils choisissent de porter leur attention sur les Valois ou sur Henri IV. On retrouve nettement, dans leurs œuvres, des traces de la légende noire des premiers, qui s'oppose, radicalement, au mythe du « bon roi Henri ». Les artistes du XIX^e^ siècle exploitent, effectivement, une construction idéologique, forgée autour des acteurs du conflit, de leur vivant, par leurs détracteurs ou leurs partisans, et prolongée par l'historiographie canonique des guerres de Religion.

Dès lors, ces tableaux, produits plus de deux siècles après les événements, participent de la pérennisation d'un discours idéologiquement marqué, participant, en son temps, d'une intense polémique, violente à l'occasion. Ces images figurées des guerres de Religion sont tributaires de représentations visuelles, mais aussi mentales, antérieures. Elles s'inscrivent donc dans une tradition historique et artistique, qui a contribué à forger un tableau binaire du conflit et de ses protagonistes. Les images d'Épinal, qui leur sont associées, font partie d'un imaginaire collectif, dont la résonance est toujours perceptible au XIX^e^ siècle, et même encore aujourd'hui. En cela, il paraît crucial d'évaluer la contribution de ces peintures dans la perpétuation de ces représentations visuelles et mentales des guerres de Religion.

Par conséquent, il s'agit de tenter de cerner les multiples raisons qui amènent les artistes à représenter leur sujet de façon, à la fois manichéenne et traditionnelle. Des motifs culturels, politiques et idéologiques peuvent être avancés, afin de révéler des tendances communes, que partagent les artistes, de même que des motifs plus singuliers. Enfin, la nature des sources que les peintres ont consultées et la scientificité différenciée des artistes, ainsi que de leur documentation, permettent d'expliquer le prisme adopté dans les toiles. De fait, les peintres sont eux-mêmes tributaires du degré de partialité des documents sur lesquels ils s'appuient. En cela, la méthodologie historique elle-même constitue une autre donnée dont il faut tenir compte, étant donné que les enjeux de la pratique historique, au XVI^e^ comme au XIX^e^ siècle, ont également pu influer puissamment les peintres.

I. Un terreau culturel fécond

Parmi les premières clés d'interprétation pouvant être invoquées pour expliquer le traitement des guerres de Religion dans les peintures historiques du XIX^e^ siècle, il convient d'aborder les raisons artistiques et culturelles, qui influent fortement sur la façon dont chaque artiste se représente l'histoire. Les peintres donnent à voir l'Histoire d'un point de vue sensitif, selon les caractéristiques propres aux mouvements artistiques, dans lesquels ils choisissent de s'inscrire. Ainsi, ils participent à la mise en valeur des guerres de Religion, qui jouissent d'une certaine popularité à leur époque, mais les peintres contribuent également à diffuser une image stéréotypée du conflit, parmi de nombreux autres érudits, tout aussi passionnés qu'eux par cette période haute en couleurs.

A. L'incidence des courants artistiques dominants

1) Une peinture d'histoire transgressive

Les peintures historiques réalisées au XIX^e^ siècle se positionnent en rupture avec la peinture d'histoire traditionnelle, pratiquée sous l'Ancien Régime. Dans ces œuvres, il est possible de noter une hybridation des styles, puisque désormais, le genre historique emprunte une partie de ses effets aux scènes de genre[1011]. La critique qualifie cette nouvelle esthétique de « genre anecdotique »[1012], afin de mettre en lumière l'attention caractéristique de ces peintres pour des épisodes accessoires, n'appartenant pas à la « grande histoire », telle qu'on la figurait jusqu'alors, à l'instar des scènes qui relèvent de la sphère intime des grands personnages de l'histoire de France.

Cette « transgression volontaire de la hiérarchie académique des genres »[1013] recoupe l'objectif des peintres, qui est d'offrir au spectateur un aperçu sensible de l'histoire, quittes à s'éloigner, parfois, de la réalité historique, voire de la vraisemblance. Pour de nombreuses œuvres du corpus, il a été possible de faire ressortir la tendance majeure des artistes à

[1011] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 9.
[1012] Se référer aux travaux de Stephen Bann, « Au fil de l'histoire : généalogie des genres "anecdotique" et "historique" », in *Id*., S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., p. 13-25 ; M.-C. Chaudonneret, « De la peinture d'histoire à l'illustration… », art. cit. et *Id*., « Du "genre anecdotique" au "genre historique". Une autre peinture d'histoire », *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris, RMN, 1996.
[1013] S. Bann, S. Paccoud et *M. Briat-Philippe*, *L'Invention du passé*, t. I, *op. cit*., p. 9.

euphémiser les événements qu'ils retracent, notamment lorsqu'ils abordent un épisode tragique ou sanglant. L'atténuation et la suggestion des événements prévalent, de sorte que le traitement des faits est plus édulcoré dans les œuvres du XIX^e^ siècle que dans les représentations du XVI^e^ siècle, dans lesquelles l'évocation de la violence est nettement plus crue. Parmi tant d'autres thèmes, les représentations de l'assassinat des Guise, en 1588, constituent un parfait exemple de cette dissemblance. Les gravures de Tortorel et Perissin ou celles que l'on trouve dans les *Belles figures et Drôleries de la Ligue* de Pierre de l'Estoile exposent la cruauté du meurtre, de façon détaillée, lorsque les artistes du corpus se contentent de suggérer la violence et préfèrent présenter une scène périphérique de l'assassinat, en accord avec l'esthétique du « juste-milieu »[1014]. En effet, représenter l'acte lui-même était contraire à la tradition du bon goût qui régissait les codes de la société de l'époque, que l'on chercher à émouvoir et non à scandaliser[1015].

2) L'influence prédominante de l'esprit romantique et « troubadour »

Le regard que portent les artistes du corpus sur les guerres de Religion est principalement imprégné du mouvement romantique, « mouvement ambigu »[1016] qui s'incarne à la fois dans les idées politiques, dans les différents arts, ainsi que dans la mentalité globale des hommes des trois premières décennies du siècle, marqués par l'ébranlement qu'a provoqué la Révolution française. Cet événement politique entraîne également une « révolution culturelle »[1017], qui induit un nouveau rapport au monde, teinté d'espoir et de nostalgie selon les auteurs, que les artistes communiquent dans leurs productions, à travers le développement d'un lyrisme emblématique du romantisme. Dans la littérature, cette fracture est symbolisée par « *la Bataille d'Hernani* », que suscite la représentation du drame romantique de Victor Hugo, le 25 février 1830, en raison de la nouvelle esthétique que le dramaturge propose et qui scandalise ceux qui continuent de chérir la règle des trois unités, régissant le genre théâtral, depuis l'époque classique. En outre, selon l'auteur, la théorie du drame repose sur « l'harmonie des contraires », associant sublime et grotesque, comme il l'a défini dans la préface de *Cromwell*, publiée en décembre 1827[1018].

[1014] Marie-Claude Chaudonneret rappelle que cette notion est utilisée, en référence au discours prononcé par Louis-Philippe, en 1831, pour définir sa position politique. Ce concept est donc teinté de connotations politiques, plus qu'artistiques, selon l'historienne de l'art. Voir Marie-Claude Chaudonneret, « La peinture en France de 1830 à 1848 : chronique bibliographique et critique », *Revue de l'art*, n°91, 1991, p. 74.
[1015] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 211.
[1016] Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 39.
[1017] *Ibid*.
[1018] J.-C. Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 47.

Les peintres du corpus ne procèdent pas différemment, en choisissant de marier des anecdotes futiles ou accessoires avec des grands personnages de l'histoire de France ou des événements emblématiques des guerres de Religion. Ainsi, le traitement de l'histoire devient plus sensible dans les œuvres au sein desquelles on distingue cette veine romantique[1019]. Elles témoignent de la représentation personnelle des périodes antérieures que les peintres manifestent, à leur manière. Les guerres de Religion sont incluses dans une large « Renaissance romantique », que modèlent ces artistes, en lui conférant « une singularité historiographique et littéraire »[1020], mais aussi picturale. Par ailleurs, certains artistes mis à l'honneur dans le corpus appartiennent aux têtes de proue du romantisme artistique, tels qu'Eugène Devéria avec *La Naissance d'Henri IV* ou Paul Delaroche avec *La Mort d'Élisabeth*. Si Jean-Auguste-Dominique Ingres incarne le néoclassicisme, lorsqu'il choisit d'exposer *L'Apothéose d'Homère*, au Salon de 1827-1828, en opposition directe à *La Mort de Sardanapale*, présentée par son rival Eugène Delacroix, « Ingres est moins classique qu'il n'y paraît »[1021], comme il le prouve dans les scènes lyriques présentes dans le corpus, qui évoquent la sphère privée d'Henri IV[1022].

Une large partie des artistes du corpus est également marquée par un autre genre artistique, particulièrement à la mode dans les trois premières décennies du XIX^e^ siècle, à savoir le style « troubadour »[1023]. Celui-ci est lancé par de jeunes artistes, issus de l'atelier de Jacques-Louis David, tels Fleury Richard, Pierre Révoil ou François Marius Granet, qui redécouvrent l'art du Moyen Âge et de la Renaissance et délaissent les sujets antiques. La plupart des artistes qui pratiquent ce genre sont des nostalgiques d'un passé mythique, symbolisé par l'esprit chevaleresque, ainsi que d'un ensemble de valeurs de la monarchie féodale et de l'ancienne noblesse, que l'on situe dans un grand Moyen Âge, que l'on fait s'arrêter au règne d'Henri IV[1024]. Les représentations du Vert-Galant, à l'honneur dans le corpus, correspondent parfaitement aux scènes d'amour courtois ou « fin'amor », que les peintres associent à cet imaginaire médiéval[1025]. C'est la même raison qui explique la présence aussi incongrue qu'invraisemblable de Gabrielle d'Estrées dans le tableau du baron

[1019] Parmi les essais dédiés au romantisme pictural, se référer aux travaux d'Anne Herschberg-Pierrot, « Les notions d'art et d'artiste à l'époque romantique (Retour critique sur l'étude de Georges Matoré) », *Romantisme*, 54, 1986, p. 37-43 ; I. Julia et J. Lacambre (dir.), *Les Années romantiques*, *op. cit.* et Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987.
[1020] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 17.
[1021] J.-C. Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 54.
[1022] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, *op. cit.* et *Id.*, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, *op. cit.*
[1023] Pour approfondir ces questions, se reporter à la monographie de F. Pupil, *Le Style troubadour*, *op. cit.*
[1024] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 79.
[1025] Pierre-Charles Comte, *La Mie du Roy*, *op. cit.* ; Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, *op. cit.* et Nicolas-Antoine Taunay, *Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, *op. cit.*

Gérard, consacré à l'entrée d'Henri IV dans Paris, en 1594[1026]. L'anecdote sentimentale prend alors le pas sur la véracité historique[1027].

Cependant, les artistes qui se plaisent à valoriser cette période historique sont souvent des hommes, dont la pensée conservatrice, les amène à regretter le système politique d'Ancien Régime, si bien que « ce répertoire "troubadour" défie l'avènement de la modernité et l'affranchissement du tiers état »[1028]. Par conséquent, le recours à des scènes issues de leur « Renaissance » élargie est, pour ces peintres, un moyen de « revendiquer la quête des origines et des valeurs ancestrales du pays contre la pensée philosophique et l'esprit révolutionnaire »[1029]. Cette idéologie convient tout à fait aux dirigeants Bourbons, qui encouragent cette peinture « troubadour »[1030], offrant des sujets qui mettent à l'honneur leur dynastie, tels que la représentation de la bonté et de la simplicité d'Henri IV. De ce fait, les peintures illustrent essentiellement des épisodes émouvants, à travers le prisme de la vie quotidienne, dans laquelle les personnages évoluent dans une atmosphère calme[1031]. Les artistes prennent également soin de retranscrire minutieusement le cadre et les costumes de l'époque et laissent cet héritage pictural à des peintres plus tardifs, dont on peut rapprocher la démarche de la leur, à l'instar de Jean-Achille Blairsy[1032].

3) Des esthétiques évolutives

Les mouvements artistiques jouissent d'une certaine popularité à une période donnée, mais, comme tout effet de mode, ce succès n'est que temporaire. C'est que les différents genres correspondent aux goûts du public, qui ne cessent de changer et auxquels les artistes doivent s'adapter, s'ils veulent conserver la faveur des spectateurs. En cela, le déploiement du genre anecdotique, supplantant la peinture historique traditionnelle, constitue une des mutations les plus importantes à l'échelle du siècle. Au début des années 1860, c'est le constat que fait Théophile Gautier, lorsqu'il écrit ces mots :

[1026] François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, *op. cit.*
[1027] F. Pupil, *Le Style troubadour*, *op. cit.*, p. 419.
[1028] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 79.
[1029] Gérard Gengembre, « Le genre troubadour : permanence ou mutation », *Littérales*, 6, 1990, p. 15-24 (mentionné in D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 79).
[1030] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 79-80.
[1031] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 126-127.
[1032] Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.

Autrefois les grands tableaux dits tableaux d'histoire attiraient tout d'abord au Salon les regards du public ; les toiles de genre ne venaient qu'ensuite. Aujourd'hui l'on fait peu d'attention aux vastes cadres, et les visiteurs penchés sur la barre de séparation pour étudier quelque sujet microscopique, ne lèvent que bien rarement les yeux vers les régions élevées où languissent les peintures historiques et religieuses. L'art sérieux ennuie visiblement la foule[1033].

Les évolutions artistiques altèrent nécessairement la façon de peindre les guerres de Religion, selon le moment où un tableau est réalisé, à l'échelle du siècle. En effet, les genres artistiques connaissent des bouleversements profonds, qui accompagnent souvent les changements politiques majeurs du XIX[e] siècle. Ainsi, de la même manière que la peinture néoclassique disparaît à l'aube de 1830, le genre romantique devient dépassé et décline, au tournant de 1840[1034]. Pour Léon Rosenthal, les conditions de la production artistique de la peinture française ont été profondément bouleversées par les révolutions de 1830 et 1848, tandis que « la monarchie de Juillet, qu'elles encadrent, avait créé une ambiance parmi laquelle l'art a évolué sans secousse. La Restauration avait vu naître le Romantisme ; 1848 sera marqué par l'affirmation du Réalisme »[1035].

Des résultats similaires peuvent être mis en avant concernant la peinture troubadour, qui passe de mode, dès l'avènement de Louis-Philippe. La représentation des monuments et des châteaux intéresse moins que précédemment, comme en témoigne la diminution de leur présence sur les planches lithographiées, au profit de représentations plus réalistes et archéologiques ou « portant la vision romantique à des effets plus dramatiques, contrastés »[1036].

Néanmoins, ces mutations stylistiques n'empêchent pas la spécialisation de certains praticiens, à l'instar de Jean Alaux, dans les tableaux évoquant des assemblées représentatives, telles que les États Généraux[1037]. Étienne Raffort est connu pour ses nombreuses représentations de villes[1038], tandis qu'Alexandre Louis Robert Millin du Perreux est l'un de ces peintres troubadours qui se passionne pour cette période et, plus précisément, pour son architecture. Il multiplie les tableaux figurant des châteaux médiévaux et explore, comme Fleury Richard, « un champ intermédiaire qui s'affirme entre le "grand

[1033] Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 11 juillet 1863.
[1034] P.-G. Girault et M. Mercier, *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 168
[1035] L. Rosenthal, « Du romantisme au réalisme », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 52[e] année, 1910, p. 13.
[1036] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. I, *op. cit*., p. 27.
[1037] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1976, t. I, p. 76.
[1038] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, New-York-Londres, Garland, 1979, 5 vol., t. IV, p. 336.

genre" de la peinture d'histoire, illustré par Jacques Louis David, et le genre mineur des "peintres de paysage, de ruines ou d'architecture" »[1039].

Enfin, c'est la peinture d'histoire, dans son ensemble, qui connaît une baisse de popularité, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle. Malgré la croissance de la production picturale générale, le genre ne connaît pas la même dynamique qu'auparavant et s'éloigne progressivement du public, en dépit de son évolution vers un style toujours plus intimiste et anecdotique, qui se rapproche des scènes de genre réalistes, de plus en plus prosaïques. Les critiques adressées à l'une des œuvres d'Arnold Scheffer reflètent les accusations générales, formulées à l'égard de nombreux peintres d'histoire de la seconde moitié du XIX[e] siècle[1040]. Malgré l'accumulation de détails anecdotiques descriptifs, en accord avec l'esthétique de la scène de genre historique, on reproche à l'artiste de chercher à faire la synthèse entre l'expressionnisme romantique, le réalisme des années 1840 et l'idéalisme classique[1041]. Outre la perte de la noblesse de style, propre à la grande peinture d'histoire dévoyée, le genre pâtit également de la mauvaise réputation des salons, dans lesquels sont exposées les œuvres. Toutefois, l'étude de Pierre Sérié démontre que le genre ne disparaît pas et demeure vivace, jusqu'au tournant du siècle[1042].

B. Les guerres de Religion, un thème à la mode au XIX[e] siècle

1) Une prédilection pour une grande « Renaissance »

À de nombreux égards, le XIX[e] siècle se caractérise comme une forme d'âge d'or de l'histoire, glorifiée par les historiens qui la hissent au rang de science, par les philosophes qui l'interrogent, tels que Georg W. F. Hegel dans *La raison dans l'Histoire*, mais aussi par les littéraires, qui témoignent de leur attachement à l'histoire dans des manifestes ou arts poétiques, à l'image de Victor Hugo. Les peintres ne restent pas en marge de cet engouement général à l'égard de l'histoire. En peinture, un nouveau sentiment du passé commence à poindre, dans la première moitié du XIX[e] siècle, ce qui a fait l'objet d'une exposition reconnue d'intérêt national, en 2014[1043].

[1039] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. I, *op. cit*., p. 21.
[1040] Arnold Scheffer, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, *op. cit*.
[1041] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 207-208.
[1042] P. Sérié, *La Peinture d'histoire en France, op. cit*.
[1043] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, 2 vol., *op. cit.*

Parmi les périodes historiques en vogue, à cette époque, figurent les guerres de Religion, que les savants intègrent dans une grande Renaissance, qui ne renvoie pas à « une période culturelle précise et identifiable […] tantôt considérée comme une partie annexe du Moyen Âge, tantôt comme une période influencée par la culture antique ou corrompue par l'Italie […], tantôt encore comme une période intermédiaire et de transition »[1044]. L'esprit romantique et troubadour des artistes les amène à puiser des sujets d'inspiration dans des époques lointaines, qui permettent de sortir des thèmes classiques, tirés de l'Antiquité, faisant écho à la vieille querelle qui oppose les Modernes aux Classiques, depuis la fin du XVII[e] siècle. De fait, le XVI[e] siècle est associé à un « bon vieux temps » du Moyen Âge, les auteurs élargissant ce concept esthétique « à un concept historique aux contours vagues qui pouvaient se prolonger jusqu'au XVII[e] siècle »[1045].

Dès lors, de la même manière que le XIX[e] siècle « redécouvre le Moyen Age […] l'invente, le transfigure et le "répand" »[1046], la peinture historique centrée sur les guerres de Religion « construit et décore cette période », à partir des représentations que les artistes ont de cette période[1047]. Parmi les peintres spécialistes des guerres de Religion, certains témoignent parfaitement de cet intérêt général pour la première modernité, à l'instar de Jean-Jude Ulysse-Besnard, qui réalise différentes pièces, dont la forme et les décors s'inspirent de la Renaissance[1048]. Même si les artistes ont rarement précisé leurs intentions, le premier chapitre a pu avancer les principaux motifs qui amènent les peintres du XIX[e] siècle à privilégier la représentation des guerres de Religion. Néanmoins, comme Oriane Hébert l'a entrepris à propos de la peinture historique du Second Empire, l'étude des thèmes fréquents permet de faire ressortir les périodes qui bénéficient couramment de l'attention des artistes du siècle. Par conséquent, l'attrait pour les guerres de Religion traverse le siècle, étant donné que le conflit civil est toujours l'une des trois époques plébiscitées par les peintres, entre 1860 et 1870, avec la Révolution Française et le thème des origines de la France[1049]. Sous le Second Empire, près de la moitié des sujets sont empruntés à l'histoire de l'époque moderne, et l'historienne de l'art remarque même une légère augmentation entre les deux décennies, où la production de tableaux traitant des guerres de Religion passe de 25 à 30 %[1050].

[1044] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 12.
[1045] *Ibid*., p. 11.
[1046] L. J. Kendrick, F. Mora-Lebrun et M. Reid, *Le Moyen âge au miroir du XIX[e]*, *op. cit.*, p. 5.
[1047] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 15.
[1048] P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance, op. cit.*, p. 137.
[1049] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 286.
[1050] *Ibid*., p. 296.

2) Une mine de sujets dramatiques et sanglants

Si les guerres de Religion passionnent autant les littéraires et les peintres du XIX^e^ siècle, c'est parce que le conflit offre autant de scènes violentes, s'accordant parfaitement avec le pittoresque tragique, cher à la peinture d'histoire et à l'esprit romantique[1051]. Daniel Maira affirme que « la lecture des mémoires et des chroniques du XVI^e^ siècle alimente le désir collectif de ces auteurs d'écrire sur cette période turbulente du passé national »[1052]. En effet, Claude Aziza constate que la littérature consacrée aux guerres de Religion fait fureur et que « l'émotion reste intacte », à l'égard de la force émotionnelle que véhiculent les différentes luttes du conflit[1053]. En effet, les querelles aristocratiques, politiques ou militaires offrent autant d'images dramatiques, d'histoires de famille, de poisons, de portes dérobées, à même de susciter l'inspiration des littéraires et des peintres. Par conséquent, ces différents artistes se nourrissent de ces images et contribuent à créer ce que Janine Estebe-Garrisson appelle « une sorte d'ambiance XVI^e^ siècle »[1054].

Certains peintres du corpus s'inscrivent dans cette tendance qui plaît au public et exploitent leur appétence pour des scènes de sang. Ces artistes s'éloignent du mouvement précieux, cherchant davantage à suggérer ou atténuer la violence des événements qu'à la montrer sans fard. Par exemple, c'est le cas de certaines toiles consacrées à la Saint-Barthélemy[1055]. En cela, Joseph-Nicolas Robert-Fleury affectionnait spécialement les épisodes austères, graves et dramatiques du Moyen Âge et de la Renaissance, rassemblant de grands groupes de personnes[1056], dont les toiles du corpus peintes par cet artiste donnent un bon aperçu[1057]. À l'inverse, malgré « la sorte de peinture totale des passions » qu'il offre dans sa toile dédiée à l'assassinat du duc de Guise[1058], Paul Delaroche choisit de ne pas représenter l'assassinat lui-même et déroge donc à l'un des principes du nouveau théâtre romantique, dont il est pourtant proche.

Enfin, en lien avec l'essor du drame romantique, on relève une grande influence de l'univers théâtral dans de nombreux tableaux du corpus. Effectivement, la charge dramatique

---

[1051] Voir l'étude de Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, PUF, 1998.
[1052] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 22.
[1053] C. Aziza, « Romanciers : le goût du sang… », art. cit., p. 86.
[1054] J. Estebe, « Image de la Saint-Barthélemy à travers les romans populaires du XIX^e^ siècle », in P. Joutard (dir.), *Historiographie de la Reforme*, Paris, Delachaux et Niestle, 1977, p. 391.
[1055] Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre, op. cit.* ; Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit.* et Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit*.
[1056] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 193.
[1057] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Le colloque de Poissy en 1561*, *op. cit.* et *Id*., *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit.*
[1058] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 209.

des guerres de Religion est propice au développement d'une « théâtralisation du dispositif pictural »[1059], qui était déjà perceptible dans des représentations du XVI[e] siècle, selon d'autres modèles esthétiques, comme le prouve l'exemple vénitien, étudié par Elsje Van Kessel[1060]. Les écrivains et les peintres partagent la même ambition : celle de « transformer le spectateur en témoin du passé »[1061]. C'est la raison pour laquelle ces artistes empruntent au monde théâtral le soin accordé à la restitution d'un passé « vrai jusque dans ses vêtements, ses costumes, ses gestes et ses attitudes », à travers une couleur locale et une exactitude historique, qui sont la source de leur succès[1062]. Le théâtre romantique possède également l'avantage de « renoncer à une entreprise de reconstitution minutieuse du passé pour placer le spectateur – ou le lecteur – au cœur d'une expérience de résurrection de l'histoire »[1063]. Ainsi, il est possible d'apprécier la recherche de la mise en scène, du pittoresque des postures ou la fraîcheur inventive des compositions, dont font preuve de nombreux artistes, tels Paul Delaroche, Hugues Merle, Charles-Barthélemy-Jean Durupt, Fleury Richard ou Pierre Révoil, parmi tant d'autres.

3) La popularité du « bon roi Henri »

La célébrité des guerres de Religion s'explique également par la renommée d'un de ses protagonistes, à savoir Henri IV[1064]. Le légendaire henricien constitue le champ de recherche qui a le plus bénéficié de travaux de la part d'historiens, de littéraires et d'historiens de l'art. Ils ont étudié un large échantillon de sources, qui véhiculent une image favorable du roi[1065]. Si « les arts jouèrent un rôle de première importance et firent partie de

[1059] Olivia Voisin, « Ressusciter l'histoire … Peinture, théâtre et pittoresque », in S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 46.
[1060] Elsje Van Kessel, « Staging Bianca Capello : Painting and Theatricality in Sixteenth-Century », *Art History*, n° 33 (2), 2010, p. 278-291.
[1061] Olivia Voisin, « Ressusciter l'histoire … Peinture, théâtre et pittoresque », in S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 49.
[1062] *Ibid*., p. 43.
[1063] Delphine Gleizes, « "Tout prend aujourd'hui la forme de l'histoire". La littérature sur les traces du passé », in S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p . 40.
[1064] Sur le traitement d'Henri IV dans la peinture de Salon aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, se reporter à l'étude de L. Abadia, « Le thème Henricéen dans les peintures de salon… », art. cit., p. 323-352.
[1065] Parmi les nombreux travaux consacrés à cette thématique, on peut notamment citer ceux de Christian Biet, *Henri IV, la vie, la légende*, Paris, Larousse, 2000 ; Grégory Champeaud et Céline Piot (dir.), *L'image d'Henri IV à travers les siècles*, Villematier, Éditions d'Albret, 2011 ; Yohann Chanoir, « Henri IV : le roi (bien) mal-aimé des écrans », in G. Champeaud et C. Piot (dir.), *L'image d'Henri IV à travers les siècles*, Villematier, Éditions d'Albret, 2011 ; Nicole Garnier-Pelle, *Henri IV : Portraits d'un règne*, Paris, Michel de Maule, 2010 ; Paul Mironneau et Pierre Tucoo-Chala, *La Légende d'Henri IV*, Biarritz-Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1995 et Danièle Thomas, *Henri IV : images d'un roi entre réalité et mythe*, Bizanos, Héraclès, 2010.

la stratégie gouvernementale » du souverain[1066], qui construit son image de son vivant[1067], ses descendants s'en emparent et l'instrumentalisent, selon leurs intérêts politiques et idéologiques, traités dans la suite du développement.

Le corpus illustre l'attention incontestable d'une large partie des peintres du XIX^e^ siècle pour le roi le plus populaire de l'Ancien Régime, qui apparaît dans plus de la moitié des œuvres du corpus, et dont la légende dorée constitue l'un des deux principaux sujets. Ce thème est incontestablement le plus plébiscité par les peintres à l'échelle du siècle, puisque 30 % de la production totale y est consacrée, comme le prouve la recension du premier chapitre. Parmi les peintres du corpus, Jean-Auguste-Dominique Ingres apparaît comme l'un des plus grands admirateurs du souverain. Il partage son engouement à l'égard du Bourbon, en écrivant, dans une lettre à Charles Marcotte, datée du 7 juillet 1814 : « Cet Henry IV si justement chéri, et auquel j'espère consacrer plus d'une de mes veilles »[1068]. Même si ce n'est pas nécessairement le cas de Jean-Auguste-Dominique Ingres, dont les recherches témoignent de la scientificité de sa démarche, le prisme subjectif flagrant des artistes qui chantent les louanges d'Henri IV comporte le risque de rendre leurs scènes invraisemblables. Certains critiques de l'époque peuvent alors reprocher la part purement fantaisiste de ces tableaux, correspondant à aucune anecdote connue, à l'image du tableau de Nicolas-Antoine Taunay.

[1066] Cindy Pédelaborde, « Henri IV à la reconquête du royaume de France : les légendes en faveur du premier roi Bourbon, en musique », Les Cahiers de Framespa, n° 11, 2012, §1, consulté le 4 avril 2020, URL : http://journals.openedition.org/framespa/1821 ; DOI : 10.4000/framespa.1821.

[1067] Pour approfondir ces questions, voir Françoise Bardon, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1974 ; Simone Hoog, *Iconographie des Bourbon de Henri IV à Louis XVI. D'après la collection de gravures de Louis Philippe*, Paris, RMN, 1985 ; Martial Martin, *Images de propagande ? Les représentations de la Ligue et l'élaboration de l'image du roi Henri IV* In : *Henri IV : Art et pouvoir*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016, consulté le 10 avril 2020, URL : http://books.openedition.org/pufr/8430 ; Colette Nativel (dir.). *Henri IV : Art et pouvoir.* Nouvelle édition [en ligne]. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2016 (généré le 22 novembre 2018). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pufr/8400>. ISBN : 9782869065420. DOI : 10.4000/books.pufr.8400 et Cindy Pédelaborde, « Henri IV à la reconquête du royaume de France : les légendes en faveur du premier roi Bourbon, en musique », Les Cahiers de Framespa, n° 11, 2012.

[1068] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Lettres de France et d'Italie 1804-1841*, préf. de Daniel Ternois, Paris, Champion, 2011, p. 216 (mentionné in S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 132).

C. Intermédialité et intericonicité

1) Une ferveur intellectuelle générale

Les peintres ne sont pas les seuls savants à s'intéresser aux guerres de Religion, au XIX^e^ siècle. De façon générale, les artistes du corpus appartiennent à un large réseau de lettrés, qu'ils fréquentent dans les salons mondains, et avec qui ils échangent au sujet de leur passion commune pour l'histoire et, notamment, la première modernité. Cette intermédialité régit ce cercle d'intellectuels, dont les travaux peuvent influencer les représentations que les uns et les autres peuvent se faire d'une époque antérieure. De ce fait, parmi les sources étudiées *infra,* permettant aux peintres du corpus de se figurer les guerres de Religion, se détachent les œuvres d'écrivains ou d'historiens du XIX^e^ siècle. Ces sources d'inspiration permettent de confirmer la circulation des connaissances, ayant cours entre ces différents spécialistes, de sorte que l'on peut très bien imaginer que les productions picturales peuvent également influencer et conditionner la représentation des guerres de Religion que se font les écrivains et les historiens.

Daniel Maira offre un aperçu de la production littéraire foisonnante, traitant du Moyen Âge ou de l'époque alto-moderniste. Il dénombre plus de cent trente pièces de théâtre, plus de soixante-dix textes narratifs, pas moins de soixante poèmes et quinze opéras ou drames lyriques, écrits jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet[1069]. Par conséquent, ces textes littéraires sont autant d'images de cette « Renaissance romantique », qui enrichissent l'idée que les contemporains pouvaient se faire de cette époque[1070]. Quant aux historiens romantiques, il est parfois difficile de dissocier la part de fiction de celle de la réalité dans leurs travaux lyriques, « à mi-chemin entre l'orbite de la littérature et l'orbite de la science »[1071], quelles que soient leur appartenance politique. En effet, le spectre politique est assez bien représenté chez les contre-révolutionnaires, royalistes et conservateurs tels Joseph de Maistre, René-François de Chateaubriand ou Pierre-Simon Ballanche, comme chez des libéraux et doctrinaires comme Augustin Thierry, Adolphe Thiers, François Guizot ou Jean de Sismondi, les républicains socialistes tels que Jules Michelet ou Edgar Quinet ou encore les chrétiens libéraux, à l'image de Philippe Buchez et Frédéric Ozanam[1072].

[1069] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 17-18.
[1070] *Ibid*., p. 16.
[1071] Claudie Bernard, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, p. 28.
[1072] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 19.

2) Une culture visuelle solide

Les représentations picturales des guerres de Religion ne naissent pas *ex nihilo*. Au contraire, les peintres s'appuient sur une large documentation, brassant de nombreuses références culturelles, si bien que ces œuvres sont nécessairement adressées à un public lettré, capable de mobiliser cet ensemble de références visuelles.

Dès lors, de nombreux artistes témoignent de leur familiarité avec le XVI^e^ siècle, dont ils connaissent les représentations emblématiques, telles que les gravures réalisées par Jacques Tortorel et Jean Perrissin, dont s'inspirent Alfred Johannot et Pierre-Charles Comte, à titre d'exemple[1073]. Les deux peintres utilisent, effectivement, l'une des gravures issues du fameux cycle du XVI^e^ siècle, afin de concevoir leur tableau traitant de la mort de François de Guise. Pierre-Charles Comte aurait même pris la toile d'Alfred Johannot comme modèle pour la figure du duc, d'après François de Vergnette[1074].

De même, on reconnaît de nombreux archétypes physiques ou vestimentaires, issus des codes de la représentation officielle, organisée par les souverains, au XVI^e^ siècle, dans le traitement pictural des personnages du conflit. Ce constat permet de valider l'hypothèse selon laquelle plusieurs peintres sont allés consulter les sources iconographiques de l'époque, afin de réaliser leurs propres œuvres. Leur démarche explique également pourquoi il est possible de retrouver des traits caricaturaux, traditionnellement associés aux protagonistes du conflit. Il semble que les peintres du corpus ont observé les portraits de la famille royale, réalisés par les Clouet[1075]. Par ailleurs, les collections de portraits étaient très à la mode, au XVI^e^ siècle, au point que Catherine de Médicis les classait et les annotait par familles[1076]. En outre, si la construction de l'image de la reine mère avait été peu étudiée à ce jour[1077], le colloque qui s'est tenu à Blois et à Chaumont-sur-Loire, entres les 21 et 23 novembre 2019, a permis de renouveler les études sur le rôle politique de Catherine de Médicis, mais aussi sa proximité avec le monde de l'art[1078]. Deux communications portaient

[1073] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé, op. cit.*, t. II, p. 176.
[1074] *Ibid.*
[1075] De nombreuses sources ont été trouvées sur le blog scientifique dédié aux Valois, recensant un large éventail de représentations iconographiques des membres de la dynastie. Voir http://derniersvalois.canalblog.com/ (consulté le 29 mai 2020).
[1076] https://www.universalis.fr/encyclopedie/francois-clouet/ (consulté le 31 mai 2020).
[1077] On peut toutefois citer la recherche de Sheila Ffolliott, « The ideal queenly patron of the Renaissance : Catherine de Medici defining herself or defined by others ? », in C.M. Lawrence, *Women and art in early modern Europe : patrons, collectors and connoisseurs*, University Park Pa, Pennsylvania State University Press, 1997, p. 99-110.
[1078] *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître.

spécifiquement sur les enjeux politiques que comportent les images aux yeux de la reine, qui les utilisait avec finesse[1079].

Par conséquent, il est possible d'établir des parallèles entre les portraits de Charles IX réalisés par François Clouet et leurs transpositions dans les toiles du XIX^e^ siècle. On retrouve certains traits du roi, lorsqu'il était enfant, dans les œuvres d'Alfred Johannot, dans lesquelles on reconnaît son chapeau, les bas blancs qu'il portait dans les portraits plus tardifs, ainsi que les traits de son visage.

François Clouet, *Portrait du roi Charles IX*, 1561, huile sur bois, 25 x 21 cm, Vienne, Kunsthistorisches museum, inv. Gemäldegalerie, 5638.

Photo © KHM-Museumsverband

[1079] Mathieu Deldicque, « Catherine de Médicis et son livre de portraits : enjeux artistiques, dynastiques et politiques », *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître et Sheila Ffolliott, « Catherine de' Medici and the Performativity of Portraits », *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître.

Alfred Johannot, *François de Lorraine, 2e duc de Guise, présente au roi Charles IX les guerriers qui se sont distingués dans la bataille de Dreux, le 19 décembre 1562*, 1836, huile sur toile, 300 x 520 cm, Eu, Musée Louis-Philippe du Château, inv. 1972.1465 (détail).

Alfred Johannot, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, 1837, huile sur toile, 115 x 87 cm, Nice, Musée des Beaux-Arts, inv. 2740 (détail).

Le portrait du roi adulte réalisé par François Clouet semble avoir, entre autres, inspiré Arnold Scheffer, qui emprunte le tracé du peintre du XVI[e] siècle pour représenter la forme de la moustache et de la barbe du roi, la fraise, ainsi que le chapeau, posé derrière le livre, sur le bureau.

François Clouet, *Portrait en pied de Charles IX*, v. 1570, huile sur bois, 31 x 23 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 569.

Photo © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda

Arnold Scheffer, *Charles IX et Catherine de Médicis*, 1866, huile sur toile, 118 x 89,5 cm, Mâcon, Musée des Ursulines, inv. A.11 – 2007.0.7.37 (détail).

Enfin, la tenue de Charles IX dans les tableaux de Pierre-Charles Comte et Lucien Mélingue, correspond totalement à la représentation du roi en pied, réalisée par François Clouet.

François Clouet, *Portrait en pied de Charles IX*, 1569, huile sur bois, 224 x 116,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches museum, inv. Gemäldegalerie, 752.

Photo © KHM-Museumsverband

Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, 1873, huile sur toile, 110,5 x 91 cm, Le Havre, Musée des Beaux-Arts, inv. A 287 bis (détail).

Pierre-Charles Comte, *Charles IX chez Coligny*, 1850, huile sur toile, 90,1 x 117,4 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 2019.1.13 (détail).

Les tableaux du peintre susnommé semblent également avoir été utilisés par les artistes du corpus, afin de retranscrire des épisodes impliquant le duc François de Guise, ayant également été portraituré par le peintre des Valois. Par exemple, l'association peut être établie avec les toiles de Pierre Dupuis, Alfred Johannot et Joseph-Nicolas Robert-Fleury, dans lesquelles le haut du visage paraît conforme, bien que la barbe du duc semble plus rousse que dans la version de François Clouet.

François Clouet, *François de Lorraine duc de Guise*, 1550-1560, huile sur toile, 31 x 23 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 3267.

Photo © RMN / Stéphane **M**aréchalle

Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Le colloque de Poissy en 1561*, 1840, huile sur toile, 90,7 x 132 cm, Noyon, Musée Calvin, inv. MC D 2003.1.1 (détail).

Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, 1865, huile sur toile, 132 x 190 cm, Orléans, Hôtel Groslot, inv. 401 (détail).

Alfred Johannot, *François de Lorraine, 2e duc de Guise, présente au roi Charles IX les guerriers qui se sont distingués dans la bataille de Dreux, le 19 décembre 1562*, 1836, huile sur toile, 300 x 520 cm, Eu, Musée Louis-Philippe du Château, inv. 1972.1465 (détail).

L'iconographie relative à Henri III, qu'il a lui-même contribué à construire de son vivant[1080], semble notamment s'inspirer du tableau de François Quesnel, qui a dû influencer Pierre-Charles Comte, Charles-Barthélemy-Jean Durupt et Jean-Jude Ulysse-Besnard. En effet, on retrouve, dans leurs toiles, le costume noir du roi, la cape, la fraise, le collier de l'ordre du Saint-Esprit, ainsi que le couvre-chef recouvert d'un tissu plissé blanc.

François Quesnel (d'après), *Portrait en pied du roi Henri III*, v. 1585, huile sur bois, 199 × 117 cm, Vienne, Kunsthistorisches museum, inv. Gemäldegalerie, 8184.

Photo © KHM-Museumsverband

Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, 1855, huile sur toile, 130 x 195 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.29.1.1 (détail).

[1080] Pour approfondir, se référer aux travaux de J. Boucher, « Henri III et ses amis : une légende injurieuse », in *Id*., *Société et mentalités autour de Henri III*, Lille, Reproduction des thèses, 1981, t. I, p. 103-109 ; Katherine B. Crawford, « Love, Sodomy and Scandal : Controlling the Sexual Reputation of Henry III », *Journal of the History of Sexuality*, 12, 2003, p. 513-542 ; O. Nuccio, *Trois couronnes pour un roi*, *op. cit.* et I. Oger-Hacquet, *L'énigme Henri III*, *op. cit*.

Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, 1857, huile sur bois, 30 x 42 cm, Blois, Musée du Château, inv. 890.10.1

Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, 1832, huile sur toile, 91 x 72 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.880.5.1 (détail).

De même, dans le tableau de Nicolas Henry de Gray, la représentation du roi ressemble beaucoup à celle que l'on peut voir sur le dessin ci-dessous, conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

Anonyme, *Portrait de prince en pied en grand costume, portant un petit manteau court. Il a la main gauche appuyée sur une table*, s.d., gouache sur parchemin, Bibliothèque Nationale de France, Bouchot 1032.

Photo © Gallica

Nicolas Henry de Gray, *Henri III et le duc de Guise*, *ca* 3e quart XIXe siècle, huile sur toile, 25,6 x 35,2 cm, Blois, Musée du Château, inv. 87.5.1 (détail).

Enfin, la grande majorité des œuvres du corpus consacrées à Henri IV, comme celles d'Étienne Garnier ou Georges Rouget, reprennent les représentations apologétiques qu'il a promues de son vivant ou que sa femme Marie de Médicis a encouragées après sa mort. En effet, on retrouve les traits du roi régnant, c'est-à-dire un roi âgé, symbole de sagesse, comme dans les toiles de Pierre-Paul Rubens et Frans Pourbus le Jeune, par exemple.

Frans Pourbus le Jeune, *Henri IV (1553-1610), roi de France, en costume noir*, v. 1610, huile sur toile, 39 x 25 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 1708.

Photo © WikiCommons

Pierre-Paul Rubens, *L'apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de Marie de Médicis, le 14 mai 1610*, 1622, huile sur toile, 394 x 727 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 1779.

Photo © RMN / C. Jean ; Lewandowski

Georges Rouget, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, 1822, huile sur toile, 384 x 304 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV69 (détail).

Étienne-Barthélemy Garnier, *Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre*, 1819, huile sur toile, 145 x 117 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV72 (détail).

Les deux seules toiles du corpus qui ne correspondent pas à ces codes de représentation sont celles qui figurent Henri de Navarre, soit l'hérétique et chef des huguenots. Tel est le cas dans le tableau de Marguerite-Virginie Ancelot, qui correspondrait à la rencontre de Navarre et de Catherine de Médicis, le 13 décembre 1586 et où l'on aperçoit un prince méfiant à l'égard des intentions de la reine mère. Le portrait est encore moins flatteur dans la peinture d'Arnold Scheffer, dans laquelle Navarre serait le personnage, dissimulé derrière sa cape rouge ostentatoire, qui entreprend le siège de Paris, aux côtés d'Henri III.

Marguerite-Virginie Ancelot, *Henri IV et Catherine de Médicis*, 1819, huile sur toile, Collection privée (détail).

Arnold Scheffer, *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)*, 1869, huile sur bois, 94 x 130 cm, Blois, Musée du Château, inv. 2008.2.1 (détail).

Cependant, les peintres du corpus n'empruntent pas seulement des motifs picturaux au répertoire de l'iconographie des guerres de Religion, mais à l'ensemble de la représentation artistique. Parmi les exemples les plus éloquents de cette intericonicité, on

peut mentionner Nicolas-Antoine Taunay, qui emprunte le célèbre *topos* du balcon, que l'on trouve dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, afin de représenter le Vert-Galant, en train de faire sa cour[1081]. Louis-Marius-Honoré Gibert a vraisemblablement dû s'inspirer du tableau de l'époque des événements, qui représente également le siège d'Aix[1082]. François Gérard reprend exactement le même thème que Pierre-Paul Rubens, qui avait déjà consacré un tableau à l'épisode de *L'Entrée d'Henri IV à Paris*, traité dans un registre plus épique qu'historique. Toutefois, l'atmosphère semble davantage correspondre à celle que l'on trouve dans l'entrée triomphale de Napoléon, peinte par Charles Meynier.

François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, 1817, huile sur toile, 510 x 958 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV2715.

[1081] Nicolas Antoine Taunay*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, *op. cit*.
[1082] Anonyme, *Vue cavalière de la ville d'Aix assiégée par le duc d'Epernon, dans les années 1593 et 1595*, XVI[e] siècle (mentionné in H. Potier, *Catalogue du Musée d'Aix*, *op. cit*., p. 88-89).

Pierre-Paul Rubens, *L'Entrée d'Henri IV à Paris*, 1627-1630, huile sur toile, 380 x 692 cm, Florence, Musée des Offices, inv. 1890.

Photo © Wikipedia

Charles Meynier, *Entrée de Napoléon à Berlin. 27 octobre 1806*, 1810, huile sur toile, 330 x 493 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV1552.

Photo © RMN-Grand Palais - Droits réservés

Parmi les peintres qui recourent à des références picturales plus récentes, il est possible d'évoquer l'exemple de Georges Rouget et Jean-Charles Tardieu, dont les toiles, traitant du siège de Paris en 1590, s'inscrivent dans une tradition artistique ayant déjà offert

un point de vue similaire de l'événement, dans diverses productions[1083]. Enfin, Michael Brockmeyer soulève la ressemblance qui existe entre les compositions de Jean Alaux et celles de Jean-Auguste-Dominique Ingres comme *Le pape Pie VII dans la Chapelle Sixtine*, dont on peut rapprocher la composition de celle des toiles du Romain, à l'honneur dans le corpus.

Jean Alaux, dit Le Romain, *Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596*, 1840, huile sur toile, 400 x 358 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV 2273.

[1083] On retrouve, effectivement, le traitement de cet épisode particulier dans de nombreuses autre productions artistiques, de toute nature. À titre d'exemples, nous pouvons citer Jean-Charles Develly (attribué à), *Henri IV assiégeant Paris*, vers 1819, papier, encre, lavis brun, lavis gris, mine de plomb, plume, pinceau, blanc (ou dessin), 23,4 x 28,2 cm, Paul, Musée du Château, inv. P. 1620 ; François Lemot: Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris assiégé, vers 1818, bas-relief en bronze, terre-plein du Pont-Neuf, Ier arrondissement, Paris ; Auguste Xavier Leprince, Henri IV faisa*nt entrer des vivres dans Paris qu'il assiège*, 1821, encre et lavis bruns, rehauts de gouache blanche et de gomme arabique, papier crème sombre, 22,8 x 36 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 62.6.5 et François-André Vincent, *Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris*, 1783, huile sur toile, 157 x 192 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 8458.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le pape Pie VII dans la Chapelle Sixtine*, 1814, huile sur toile, 74,5 x 92,7 cm, Washington D.C., National Gallery of Art, inv. 1952.2.23.
Photo © National Gallery of Art / Samuel H. Kress Collection

Parmi les similitudes de style des deux peintres, l'historien de l'art expose notamment ce constat éloquent à propos des sources étudiées dans ce travail de recherche :

> *La conception de l'espace fermé des trois côtés et bouché vers le devant par une balustrade, mais aussi la vue optique comme si on regarde dans une boîte fermée, sont semblables chez Alaux. On retrouve également l'alignement des personnages, la stricte symétrie de la composition, la géométrisation de l'espace et des objets (dais, tapisseries, marches, balustrades, bancs etc.), ainsi que la recherche de profondeur, annulée partiellement par la géométrisation même de l'ensemble*[1084].

Par ailleurs, ce n'est pas la seule occurrence qui permet de lier ces deux artistes, qui sont assez proches, au point qu'un autre tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres[1085], figurant dans le corpus, relève d'une commande privée ou d'une simple demande de son ami

[1084] Mickaël Brockmeyer, *Alaux Jean. Sa vie, son œuvre,* Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Bernard Dorival, Paris, Université de Paris IV Sorbonne, 1980, p. 54.
[1085] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, *op. cit.*.

Jean Alaux, en remerciement ou en échange de son *Portrait d'Ingres et de sa femme dans leur appartement de la via Gregoriana à Rome*[1086].

3) D'œuvres inspirées à inspiratrices

Si les peintres d'histoire du XIX^e^ siècle se réfèrent beaucoup aux œuvres qui ont été produites avant eux, qu'ils utilisent comme des modèles, ils deviennent à leur tour des références mobilisées par les artistes, fournissant à l'imaginaire collectif des générations ultérieures des images visuelles et mentales des guerres de Religion.

D'une part, les artistes du corpus peuvent se connaître, être les maîtres d'autres peintres, fréquenter le même atelier et donc exercer une influence artistique voire hiérarchique les uns sur les autres. De ce fait, la transmission des connaissances favorise la représentation similaire du conflit civil entre les artistes, ainsi que la perpétuation des stéréotypes traditionnellement associés aux guerres de Religion. Par exemple, c'est le cas d'Albert de Médine, qui figure l'assassinat du cardinal de Guise[1087], après que son maître Pierre-Charles Comte, spécialiste des Valois, a représenté le même épisode deux ans plus tôt, parmi d'autres toiles traitant de la période[1088].

D'autre part, l'ensemble des représentations picturales des guerres de Religion de la période devient un matériau qui peut être potentiellement mobilisé par n'importe quel artiste. Il se peut que ces œuvres deviennent des motifs picturaux, pouvant être réutilisés pour dépeindre un épisode d'une autre période que le XVI^e^ siècle. Par exemple, on observe une réutilisation de la composition de la toile du baron Gérard dans une gravure qui représente l'entrée du duc de Bordeaux, comte de Chambord, à Paris, en 1870, reprenant celle d'Henri IV, en 1594[1089].

De même, ces peintures peuvent servir de matrices d'un imaginaire des guerres de Religion, exploitées par les réalisateurs de films ou de séries télévisées[1090]. On peut prendre

[1086] P. Mironneau, *Musée national du château de Pau*, Paris, RMN, 2003, p. 120.
[1087] Albert Médine (de), *Assassinat du cardinal de Guise*, *op. cit*.
[1088] Pierre-Charles Comte, *Arrestation du cardinal de Guise et de D'Espignac*, Salon de 1855 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VI).
[1089] Voir l'Annexe 9, p. 481.
[1090] Voir les études d'O. Carpi, « L'art du stéréotype… », art. cit. ; G. Delon et S. Provini, *Les représentations du conseil du roi à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy : des témoignages contemporains à* La Reine Margot *de Patrice Chéreau (1994)*, in X. Bonnier et A. Ferry, *Dramaturgies du conseil et de la délibération*, Publications numériques du CÉRÉdI, n° 16, 2016, consulté le 10 avril 2020, URL: http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-representations-du-conseil-du.html ; W. Jaunet, *Les guerres de Religion au cinéma*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire et histoire de l'art), sous la direction de S. Gal,

l'exemple du tableau de Charles-Barthélemy-Durupt[1091], qui retranscrit l'anecdote racontée par Pierre de l'Estoile qui écrit que le roi :

> *donna un coup de pied au visage de ce pauvre mort, ainsi que le duc de Guise avoit donné au feu admiral de Chastillon et le roy, l'ayant un peu contemplé, dit Mon Dieu, qu'il est grand ! Il paroist un corps plus grand mort que vif*[1092].

Ce même épisode est repris et adapté dans la série *Le Chevalier de Pardaillan*[1093]. L'œuvre de Pierre Dupuis constitue un autre exemple éclairant[1094] : alors que le peintre s'est inspiré de l'œuvre d'Honoré de Balzac, *Les Études philosophiques sur Catherine de Médicis*[1095], pour réaliser son tableau, ce dernier recoupe une citation utilisée par Catherine de Médicis contre la trépanation de son fils, dans la deuxième saison de la série historique ou docufiction *La guerre des trônes, la véritable histoire de l'Europe*[1096].

Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017 ; M. Philippe, *Catherine de Médicis : représentations d'une légende noire dans la fiction cinématographique et audiovisuelle française*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire), sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014 ; V. Rouchy, *La Reine Margot de Patrice Chéreau. Genèse et réalisation d'un film historique*, Thèse de doctorat en histoire, Paris, École Nationale des Chartes, 2006 ; *Id*., « Protestantisme et cinéma français », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, n°154, avril-mai-juin 2008 et Thierry Wanegffelen, « La Reine Margot de Patrice Chéreau », *Etudes*, n°1-2, juillet-août 1994.

[1091] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit.*

[1092] P. de l'Estoile, *Journal des choses mémorables advenues durant tout le règne de Henri III*, Cologne, 1720, vol. 1, p. 102 (mentionné in P.-G. Girault, *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 134).

[1093] O. Carpi, « L'art du stéréotype… », art. cit., § 66.

[1094] Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, *op. cit.*

[1095] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII.

[1096] Olivia Carpi, « Les nouvelles écritures de l'histoire des guerres de Religion : nouveaux langages, nouveaux messages ? », *Les écritures contemporaines de l'histoire*, journée d'étude organisée par Sylvie Le Clech-Charton, Paris, 29 janvier 2020, actes à paraître en ligne sur le site du CTHS.

II. Le poids des appartenances politiques

La représentation picturale des guerres de Religion est également soumise au contexte politique, dans lequel ces œuvres sont pensées et réalisées. En effet, si elles véhiculent une vision partielle et partiale du conflit civil, qui découle, certes, de son historiographie traditionnelle orientée, c'est aussi parce que ces tableaux sont tributaires d'un certain nombre de paramètres politiques et idéologiques, qui façonnent plus ou moins consciemment la mise en image de celles-ci.

Cependant, si ces peintures sont subordonnées à ce contexte politique et culturel, elles permettent également d'informer le spectateur sur l'époque de la réalisation des tableaux. Par conséquent, ces sources constituent un double témoignage du passé dans lequel s'imbriquent les différents intérêts et façons de se représenter les guerres de Religion. De ce fait, plusieurs imaginaires se rejoignent en une même peinture, de sorte que l'on ne peut pas douter de la richesse de ces documents.

A. La proximité des artistes et de l'État

1) Des mercenaires du pinceau ?

Parmi les peintres d'histoire du XIX^e^ siècle, d'aucuns s'attiraient d'eux-mêmes les faveurs de la famille royale au pouvoir, comme condition de survie professionnelle. En effet, ils craignaient que cette pratique, commune sous l'Empire, cesse à la chute du régime et signe la fin de leurs carrières. Dans sa correspondance, le peintre Martin Drölling livre une description particulièrement dramatique de la condition de peintre à Paris à la fin de l'Empire et dans les premières heures de la Restauration. Cependant, il rapporte qu'avec le retour des Bourbons à Paris, « les artistes entrevirent l'espoir de nouvelles commandes et de nouveaux soutiens »[1097]. Dès lors, les peintres proposent naturellement des scènes tirées de l'histoire de France aux frères de Louis XVI, qui affectionnaient particulièrement la peinture historique, en tentant de s'attirer leurs faveurs, à travers des sujets célébrant leurs ancêtres, tels Henri IV ou Louis XIV[1098].

[1097] *Petits théâtres de l'intime, la peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, Toulouse, Musée des Augustins – Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 2011, p. 33.
[1098] *Ibid.*, p. 33-34.

Sous la Restauration, cette forme de mercenariat artistique se développe à tel point que les historiens de l'art constatent qu'« à aucune autre période de l'histoire, la production artistique ne fut autant subordonnée à l'intelligence politique des peintres »[1099]. Parmi les peintres du corpus qui rentrent dans cette logique, on peut notamment citer l'exemple de François Gérard, qui appartient aux peintres d'histoire profitant de l'exil de David, après la chute de l'Empire, pour vendre ses mérites à la monarchie restaurée, en la peignant positivement[1100]. Par ailleurs, le tableau de cet artiste, figurant dans le corpus[1101], a tellement plu à Louis XVIII que le roi récompensa le peintre en lui offrant la distinction de Premier peintre du Roi[1102]. Par la suite, le baron Gérard devient le peintre officiel de Louis XVIII, du duc d'Orléans (futur Louis-Philippe), de la duchesse d'Orléans, de la duchesse de Berry, ainsi que du duc de Bordeaux[1103]. On sait également que Victor-Jean-Vincent Adam n'hésitait pas à se placer sous le patronage des Bourbons et à se lancer dans les thèmes les plus chers à la Restauration[1104]. Nicolas-Antoine Taunay est même présenté comme un artiste sachant « saisir les occasions et adapter son style de peinture à la demande »[1105], de même que Georges Rouget « comme un courtisan qui exalte les puissants du jour », du Premier au Second Empire[1106].

Néanmoins, il ne faut pas faire fi du fait que la production artistique repose essentiellement sur des commandes, auxquelles les peintres répondent, afin de pouvoir vivre de leur activité[1107]. Ces commandes proviennent principalement de l'État ou d'institutions officielles, qui pèsent sur la production des artistes, plus ou moins directement, à travers les sujets qu'ils leur demandent d'exécuter. Sous l'Empire, l'impératrice Joséphine de Beauharnais jouait déjà « un rôle majeur dans la promotion et l'encouragement de la peinture moderne, qu'elle exposait dans ses appartements des Tuileries »[1108]. Les Bourbons restaurés se contentent de poursuivre cette entreprise, recourant abondamment à des commandes

[1099] *Ibid.*, p. 35.
[1100] F. Pupil, *Le Style troubadour*, *op. cit.*, p. 419.
[1101] François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, *op. cit.*
[1102] Pierre-François-Léonard Fontaine, *Journal 1799-1853*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts-Institut Français d'Architecture, 1987, t. I, p. 543.
[1103] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*., t. IV, p. 678-679.
[1104] J. Perot, « Des peintures de Victor Adam, François-Marius Granet, Nicolas-Antoine Taunay et une toile anonyme au Château de Pau », *Bulletin de la Société des Amis du Château de Pau*, n° 86, 1er trimestre 1982, p. 2.
[1105] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*., t. X, p. 88-89.
[1106] *Ibid*., t. IX, p. 130.
[1107] Geneviève et Jean Lacambre, « La politique d'acquisition sous la Restauration : les tableaux d'histoire », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, p. 331-344.
[1108] *Petits théâtres de l'intime, op. cit.*, p. 33-34.

officielles de tableaux, y compris de peintures anecdotiques, qui ne sont pas réservées aux seuls collectionneurs, mais qui participaient pleinement de la politique de la Restauration.

Il ne faut toutefois pas non plus voir la production artistique, de façon réductrice, comme une simple valorisation du pouvoir en place, opéré par des peintres exerçant une forme d'art officiel. Ces pratiques existent assurément, mais tous les peintres ne rentrent pas dans cette logique : seule une petite partie d'entre eux le fait. En outre, il est également possible que les artistes travaillent pour l'État sans être peintres mercenaires ou nécessairement apologétiques. Si les œuvres commandées par la Maison du Roi étaient effectivement approuvées par Louis-Philippe avant d'être réalisées – ce qui n'est pas différent avec les administrations républicaines, par ailleurs –, cela ne signifie pas que les peintres n'ont aucune marge de manœuvre[1109]. Croire en l'omnipotence de Louis-Philippe est une vision simpliste et erronée de la politique artistique royale puisque le monarque est secondé par des fonctionnaires, qui jouent un grand rôle dans la sélection des œuvres. Par exemple, ce sont des hommes comme Alphonse de Cailleux, secrétaire général des musées sous la Restauration et qui conserve son poste malgré le changement de régime, en 1830, qui s'occupent de la distribution des commandes, en s'assurant « qu'une certaine liberté [soit] laissée aux artistes »[1110].

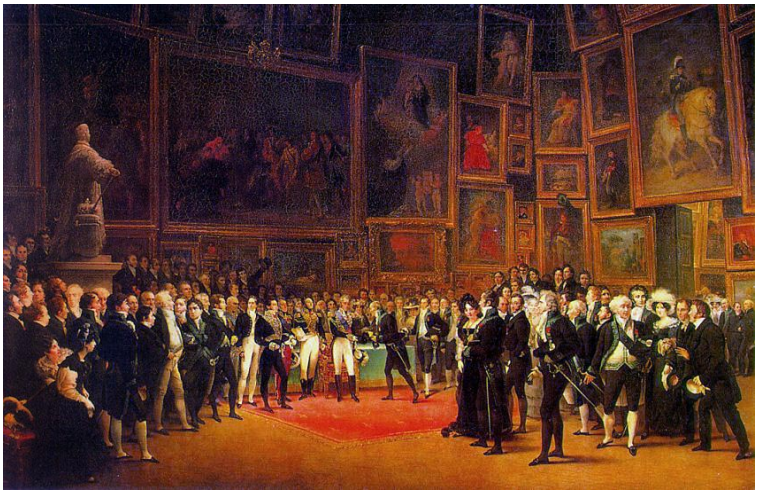
2) Des ouvriers de l'État

Les relations des peintres avec l'État sont multiples et fructueuses, étant donné que les mêmes artistes désignés précédemment comme des « mercenaires du pinceau » peuvent être réquisitionnés pour de nombreux chantiers, lancés par l'État, nécessitant une main-d'œuvre artistique, afin de décorer ou restaurer les nombreux édifices en travaux au XIX^{e} siècle. Parmi les principaux chantiers, plusieurs peintres participent au programme de muséification du château de Versailles, tels que Jean Alaux[1111], Paul Delaroche[1112], Eugène Devéria[1113], Alexandre-Évariste Fragonard[1114], Charles Steuben[1115], Jean-Charles

[1109] M.-C. Chaudonneret, « La peinture en France de 1830 à 1848… », art. cit., p. 76.
[1110] *Ibid*., p. 76.
[1111] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*., t. I, p. 76.
[1112] M.-C. Chaudonneret, « La peinture en France de 1830 à 1848… », art. cit., p. 76.
[1113] « Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles », Versailles, Société des Amis de Versailles, n°6, 2003, p. 117.
[1114] Côme Fabre, « Plafonds vagabonds : les décors d'Alexandre-Évariste Fragonard au musée du Louvre », *in* Villa musée Jean-Honoré Fragonard, Grasse, *Alexandre-Évariste Fragonard : une collection grassoise*, Milan-Grasse, Cinisello-Silvana editoriale, 2017, p. 28.
[1115] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*., t. IX, p. 825.

Tardieu[1116] ou Pierre Vafflard, qui est employé à la restauration des peintures du Palais, ainsi qu'aux Tuileries[1117]. François-Marius Granet a aussi une importance dans le processus, en tant que conservateur des galeries historiques de Versailles[1118]. D'importants travaux de décoration sont également entrepris au Louvre, pour lequel ont notamment été mobilisés Jean Alaux[1119], Eugène Devéria[1120] et Alexandre-Évariste Fragonard[1121], aux côtés de Charles Steuben, dont le tableau, présent dans le corpus[1122], est une répétition du plafond exécuté dans une des salles du musée[1123]. Le Palais du Luxembourg bénéficie aussi du pinceau de Jean Alaux, tandis que l'État commande une œuvre à Paul Delaroche, destinée à être exposée dans la Salle des séances du Palais-Bourbon, mais le peintre abandonne le projet en 1834, après avoir présenté une esquisse de *Matthieu Molé*, deux ans auparavant[1124]. Quant à Jean-Charles Tardieu, il fut très employé par l'administration durant les règnes de Napoléon, Louis XVIII et Charles X, si bien qu'outre le château de Versailles, il peignit aussi pour le Luxembourg, Saint-Cloud, Fontainebleau et la cathédrale de Rouen[1125]. Dès lors, plusieurs peintres du corpus fréquentent les hautes sphères de l'État, qui les mobilise dans le cadre de différents chantiers. Le pouvoir récompense ces artistes pour leurs services. Ils sont souvent décorés de la Légion d'honneur, les médailles des Salons de Rome ou de Paris. D'ailleurs, certains artistes du corpus figurent dans la toile de François-Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre*, dans laquelle on distingue huit peintres à l'honneur dans le corpus, à savoir Jean Alaux, Marguerite-Virginie Ancelot, Paul Delaroche, Étienne-Barthélemy Garnier, Nicolas Gosse, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Charles Steuben Nicolas-Antoine Taunay[1126].

[1116] *Ibid*., t. X, p. 77.
[1117] *Ibid*., t. X, p. 361.
[1118] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, *op. cit.*, 1882-1885, 3 vol., t. I, p. 688.
[1119] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*., t. I, p. 76.
[1120] *Ibid*., t. III, p. 548.
[1121] *Ibid*., t. IV, p. 471.
[1122] Charles Auguste Guillaume Henri François Steuben (baron de), *Henri IV à la bataille d'Ivry, 14 mars 1590*, *op. cit.*
[1123] S. Allard, *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du palais (1815-1835)*, Lyon-Paris, Fage éditions-Musée du Louvre Éd., 2006, p. 150-178.
[1124] M.-C. Chaudonneret, « La peinture en France de 1830 à 1848… », art. cit., p. 71-72.
[1125] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, op. cit.,* 1976, t. X, p. 77.
[1126] https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE001449 (consulté le 28 mai 2020).



François-Joseph Heim, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre*, le 15 janvier 1825, 1825-1827, huile sur toile, 173 x 256 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 5313.

Photo © WikiCommons

3) Le principal commanditaire : l'État

Parmi les soixante-cinq toiles du corpus, seuls trente-deux commanditaires ont pu être révélés et recensés dans le tableau suivant[1127].

[1127] Vingt-sept sont identifiés avec certitude, tandis que les cinq autres correspondent aux individus ou aux institutions qui ont acheté les toiles, la plupart du temps la même année que leur réalisation ou leur exposition. Il existe donc une forte chance que ces acheteurs soient aussi à l'origine de la commande de la peinture, mais ce n'est pas systématique.

Figure III.1 : Liste des commanditaires avérés ou supposés d'une partie du corpus

Titre	Date	Commandes étatiques	Commanditaire avéré	Commanditaire supposé
Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596	1840	☑	Louis-Philippe	
États généraux de Blois, 16 octobre 1588	1837	☑	Louis-Philippe	
Henri III à son lit de mort	1822	☑	Louis XVIII	
Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise	1869			Ville de Toulouse
Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563	1864		Galerie de peinture lyonnaise	
Henri III et le duc de Guise	1855	☑	État	
Un matin devant la porte du Louvre	1880	☑	État	
Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu	1835	☑	Louis-Philippe	
L'Assassinat du duc de Guise	1834		Ferdinand-Philippe	
Combat de Fontaine-Française, 5 juin 1595	1838	☑	Louis-Philippe	
Les derniers moments de François II	1865			Mairie d'Orléans
Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise	1832	☑	Louis-Philippe	
La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois	1832	☑	Louis-Philippe	
Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre	1819	☑	Louis XVIII	
Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594	1817		Comte de Forbin, directeur des Musées royaux	
Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV	1819		Jean Alaux	
Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence	1817		Comte Pierre de Blacas d'Aulps	
François de Lorraine, 2e duc de Guise, présente au roi Charles IX les guerriers qui se sont distingués dans la bataille de Dreux, le 19 décembre 1562	1836	☑	Louis-Philippe	
L'entrevue de Toury en 1562	1884			Père du donateur
L'éducation d'Henri IV	1817		Ministre de l'Intérieur	
L'Assassinat de Henri III	1863	☑	État	

Vue du château royal où naquit Henri IV	1822	☑	État	
Henri IV jouant avec ses enfants	1817		Duc de Berry	
Henri IV chez Gabrielle d'Estrées	1810			Impératrice Joséphine
Le colloque de Poissy en 1561	1840	☑	Musées royaux	
Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596	1822	☑	État	
Henri IV devant Paris assiégé donne sa bourse aux paysans qui avaient fait entrer des vivres dans la ville, août 1590	1824	☑	État	
Signature du traité de Vervins, 2 mai 1598	1837	☑	Louis-Philippe	
La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise	1864			Don de l'Empereur
Henri IV à la bataille d'Ivry, 14 mars 1590	1843	☑	État	
Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590	1821	☑	État	
Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)	1857	☑	Ministère d'État	
Total		**20**	**26**	**5**

Source : D'après les informations des dossiers d'œuvres.

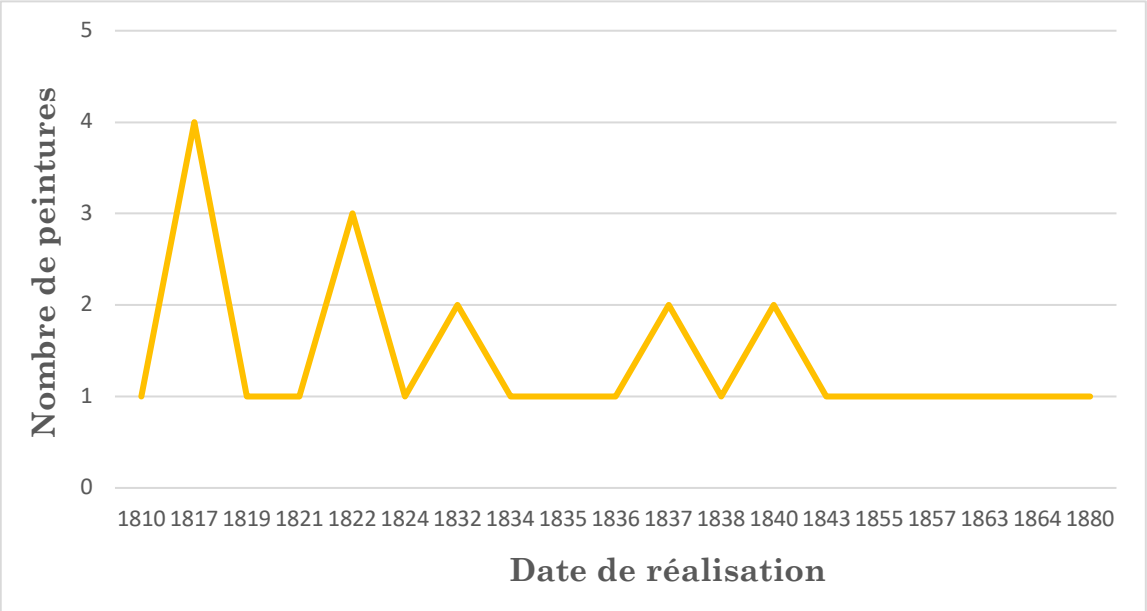
Il s'avère que l'État est nettement l'institution à l'origine de la majorité des commandes des tableaux du corpus, soit deux-tiers des œuvres pour lesquelles le commanditaire est connu[1128]. Aux vingt toiles commandées par l'État avec certitude, on pourrait rajouter deux œuvres, dont la commande n'est pas directement attribuée à l'État, mais dont l'institution a vraisemblablement dû être à l'origine. Il s'agit d'une peinture d'Arnold Scheffer[1129], ayant été donnée par l'Empereur au musée des Beaux-Arts de Pau, la même année que son exposition au Salon[1130], ainsi que de la toile de Fleury Richard[1131], probablement peinte pour l'impératrice Joséphine de Beauharnais, qui a déjà acheté un panneau représentant Henri IV et sa favorite, au Salon de 1810[1132].

Si les toiles ne sont pas directement commandées par le Roi ou l'Empereur, ce sont des proches du souverain qui s'en chargent, pour cinq œuvres du corpus. Un des tableaux de Jean-Auguste-Dominique Ingres[1133] a été commandé par le comte Pierre de Blacas d'Aulps, un fidèle soutien du roi Louis XVIII[1134]. On sait que c'est le ministre de l'Intérieur qui a commandé la toile de Jean-Baptiste Mallet[1135], c'est-à-dire le vicomte Joseph-Henri-Joachim Lainé, qui exerçait cette fonction entre 1816 et 1818, la toile ayant été exposée au salon de 1817[1136]. Pierre Révoil réalise sa toile[1137] pour le duc de Berry, Charles-Ferdinand d'Artois, c'est-à-dire le fils de Charles X[1138]. François Gérard[1139] répond à la commande du comte de Forbin, directeur des Musées royaux[1140]. Quant à Paul Delaroche[1141], sa composition correspond à la commande de l'héritier du trône Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans, fils du roi Louis-Philippe, qui est un grand mécène ainsi qu'un ami des Romantiques[1142].

[1128] Il convient de préciser que le terme « État » a été utilisé lorsque la documentation indiquait uniquement que le commanditaire était la Maison du Roi ou de l'Empereur, sans préciser le nom spécifique de la personne ayant passé la commande.
[1129] Arnold Scheffer, *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, *op. cit*.
[1130] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 205-207.
[1131] Fleury François, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, 1810, huile sur toile, 65 x 57 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. 1988-4-III-4.
[1132] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 118.
[1133] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, *op. cit.*
[1134] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 132.
[1135] Jean-Baptiste Mallet, *L'éducation d'Henri IV*, *op. cit.*
[1136] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I.
[1137] Pierre-Henri Révoil, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *op. cit.*
[1138] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I.
[1139] François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, *op. cit.*
[1140] M. Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins (1600-1900)*, Paris, Imprimerie Nationale : Librairie Hachette et Cie, 1912, t. V, p. 306.
[1141] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit.*
[1142] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 208.

Si l'on exclut les deux œuvres relevant d'une commande privée[1143] et les trois toiles dont on connaît uniquement l'acheteur – une institution municipale[1144] ou un musée[1145] –, on relève donc vingt-six peintures ayant été commandées par l'État, soit 84 % des œuvres prises en compte. Cependant, comme l'État renvoie à différents types de régimes politiques, à l'échelle du XIX^e^ siècle, il semble intéressant de mettre en lumière les régimes qui ont le plus commandé des peintures traitant des guerres de Religion, comme le retranscrit le tableau *infra*.

Figure III.2 : Nombre de commanditaires par date de réalisation pour une partie du corpus



Source : D'après les informations des dossiers d'œuvres.

[1143] L'œuvre de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, a été commandée par son ami Jean Alaux (mentionné in P. Mironneau, *Musée national du château de Pau*, Paris, RMN, 2003, p. 120) et la toile de Adrien-Emmanuel Marie, *L'entrevue de Toury en 1562*, a vraisemblablement été commandée par le père du donateur, qui a acheté la peinture, la même année que son exposition (mentionné in N. Garnier-Pelle, *Chantilly, musée Condé*, *op. cit.*, p. 264).

[1144] On sait uniquement que l'œuvre de Jean-Achille Blairsy, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, a été achetée à l'artiste par la Ville de Toulouse, en 1869. Quant à la toile de Pierre Dupuis, *Les derniers moments de François II*, aucune preuve directe prouve que la mairie d'Orléans a passé la commande mais lorsque la toile, réalisée en 1865, est présentée au Salon la même année, le peintre indique dans le livret qu'elle appartient déjà à la ville d'Orléans. De plus, Pierre Dupuis s'adonne rarement à la peinture à sujet historique, ce qui confirme l'hypothèse de la commande par la municipalité d'Orléans à un peintre local (mentionné in O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 258-259).

[1145] C'est le cas de la toile de Pierre-Charles Comte, *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563*, pour laquelle on sait seulement qu'elle a été achetée à l'artiste pour la Galerie de peinture lyonnaise, en 1865 (mentionné in M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 194).

En accord avec les tendances chronologiques générales mises en exergue dans le premier chapitre, on remarque que trois-quarts des peintures ont été commandés dans la première moitié du XIX^e^ siècle, c'est-à-dire par un régime monarchique. En effet, une seule a été assurément exécutée sous l'Empire, dix sous la Restauration, plus précisément sous le règne de Louis XVIII, et onze sous la Monarchie de Juillet. Cinq peintures ont été réalisées pour l'administration de Napoléon III, tandis qu'une seule toile a été commandée par les institutions de la III^e^ République.

En outre, on reconnaît de nombreux peintres officiels, régulièrement employés par l'État, comme il a été démontré *supra*. À titre d'exemples, il est possible de mentionner des peintres comme Jean Alaux, Eugène Devéria, Georges Rouget, Charles Steuben ou Nicolas-Antoine Taunay. Autrement, il s'agit de peintres reconnus, des maîtres ou chefs de file, qui occupent des fonctions institutionnelles prestigieuses, à l'image d'Étienne-Barthélemy Garnier ou Joseph-Nicolas Robert-Fleury qui sont, respectivement, membre et correspondant de l'Institut[1146]. Quant à Édouard Debat-Ponsan, il jouit de son statut de Président de la Société des Artistes Français[1147]. Il est probable que la célébrité de ces artistes explique que la genèse de leur œuvre soit davantage connue que celle des peintres qui ne bénéficient pas du soutien du pouvoir officiel ou qui n'exercent pas de fonctions.

B. L'intérêt des commanditaires

1) Des régimes en quête de légitimité

Les régimes du XIX^e^ siècle souffrent tous d'un problème de légitimité politique. En première ligne, la monarchie restaurée se trouve dans la position délicate de devoir concilier l'héritage révolutionnaire et la filiation dynastique qui associe les Bourbons à l'Ancien Régime, qui s'est éteint en même temps que l'un des leurs. Dès lors, les frères de Louis XVI œuvrent à redorer le blason de la monarchie, par divers canaux, notamment par l'art[1148]. À ce titre, des liens peuvent être mis en évidence entre la construction des musées au XIX^e^ siècle et le programme idéologique que les souverains veulent mettre en avant, en instrumentalisant le passé. Par exemple, les tableaux de la Galerie de Diane de

[1146] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*., t. IV, p. 621 et t. IX, p. 9-10.
[1147] *Ibid*., t. III, p. 405.
[1148] Voir Stanley Mellon, *The Political Uses of History in the French Restauration*, Stanford University Press, 1958.

Fontainebleau, commandés par la Maison du Roi en 1818, étaient destinés à présenter une histoire de France, s'étendant de Charlemagne à Henri IV[1149].

Louis-Philippe pousse encore plus loin cette instrumentalisation de l'histoire à travers l'art. Il profite du « désintérêt pour la grande peinture d'histoire, la popularité de la scène de genre (chère à la bourgeoisie) [afin de] mettre au service de sa propagande des formes stylistiques et une iconographie moderne, susceptibles de plaire à la majorité et d'être comprises du plus grand nombre. Le *genre historique* serait le langage élu par le public et donc par le monarque »[1150]. Les peintures d'histoire, en accord avec la mode picturale du temps, servent ce grand projet qu'est la muséification du château de Versailles, à laquelle participent de nombreux peintres du corpus. À travers ce chantier, l'ambition du roi est de véritablement construire un temple de la Nation, dans lequel il entend entériner le rattachement de l'histoire de l'Ancien Régime à la Monarchie de Juillet. Ainsi, les sujets du gigantesque recueil iconographique exposé sont recherchés dans l'histoire de France la plus étendue et « toutes les races de la monarchie sont appelées à contribuer à ce parcours qui légitime le régime en place, qui paraît en découler très naturellement »[1151]. Par ailleurs, le souverain n'oublie pas de mettre en valeur sa propre image, comme le prouve le célèbre tableau d'Horace Vernet, dans laquelle on distingue, derrière le bras du roi, la statue équestre de Louis XIV, qui représente une autre figure de l'ascendance du roi[1152].

Louis-Philippe prend cette entreprise très à cœur, tant il entend incarner la continuité monarchique de l'Ancien Régime, tout en contribuant à rehausser le prestige de la France. De ce fait, le roi suit de très près l'avancement du projet : il ne se contente pas de désigner les artistes, il leur rend régulièrement visite, il examine aussi leurs esquisses ou leurs toiles et exige, à l'occasion, des modifications ou des retouches[1153]. En tout, le roi ne dépense pas moins de 6 600 000 francs pour des achats ou des restaurations de peintures et sculptures destinées à Versailles[1154].

La décoration de la salle des États généraux est un des points forts de ce projet historique et muséographique. À l'instar de la galerie des Batailles, cette pièce est destinée à retracer « l'un des aspects de l'histoire du lien intime et immémorial entre le souverain et

[1149] M.-C. Chaudonneret, « La peinture en France de 1830 à 1848… », art. cit., p. 72.
[1150] *Ibid*., p. 74.
[1151] Dossier documentaire du Château de Versailles.
[1152] Horace Vernet, Louis-Philippe et ses fils à cheval devant la grille du château de Versailles, 1846, huile sur toile, 367 x 394 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV 5218.
[1153] « Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles », Versailles, Société des Amis de Versailles, n° 6, 2003, p. 117.
[1154] L. Rosenthal, « Du romantisme au réalisme… », art. cit., p. 102.

son peuple et assurait le passage de l'ancienne histoire monarchique de la France vers les temps modernes de la monarchie constitutionnelle »[1155]. Le roi accorde alors une attention particulière aux peintures dédiées à cette pièce, constituée « d'un ensemble de tableaux enchâssés dans des boiseries, complétés par des dessus-de-porte et des panneaux décoratifs entre portes et fenêtres », réalisés par Jean Alaux[1156]. Au regard de cette information, il est plus facile de comprendre la forme octogonale d'une des deux œuvres de l'artiste qui figurent dans le corpus[1157].

2) L'aide précieuse du premier Bourbon

Dans le but de légitimer leur pouvoir, les Bourbons profitent abondamment de la popularité de leur ancêtre Henri IV. Ses descendants s'emparent du culte henricien et « transforme[nt] Henri IV en héros passe-partout d'une légitimité politique et d'une histoire providentielle fondée sur l'ordre divin »[1158]. Le « bon roi Henri » apparaît, effectivement, comme le plus populaire de l'Ancien Régime, à tel point que le XVI[e] siècle est même dénommé le « siècle d'Henri IV », éclipsant totalement le règne des Valois. L'instrumentalisation de ce lointain aïeul possède un triple avantage : il permet à la fois de « célébrer la réconciliation nationale, le retour des Bourbons et la restauration de la monarchie »[1159].

Cette utilisation de la légende dorée d'Henri IV est d'autant plus efficace dans le domaine artistique qu'elle permet d'afficher visuellement cette filiation. Par conséquent, l'État passe de nombreuses commandes d'œuvres artistiques en son honneur, à commencer par la statue équestre d'Henri IV, rétablie sur le pont-Neuf, en 1814, après avoir été abattue à la Révolution Française. Le parallèle avec le retour de Louis XVIII et des Bourbons au pouvoir est explicite, mais l'inscription sur la statue souligne, à nouveau, l'association avec Henri IV : « En entrant dans la capitale, Louis XVIII fut accueilli comme un libérateur. Tel Henri IV, il allait apporter la paix, cette paix que voulait la nation, ainsi que la concorde, la prospérité »[1160]. À peine rétabli sur le trône, le 9 mai 1814, Louis XVIII adresse une proclamation aux Français, dans laquelle il affirme : « En remontant sur le trône de nos ancêtres, nous avons retrouvé nos droits dans votre amour et notre cœur s'est ouvert tout

[1155] Dossier documentaire du Château de Versailles.
[1156] *Ibid*.
[1157] Jean Alaux, *États généraux de Blois, 16 octobre 1588*, *op. cit.*
[1158] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 30.
[1159] *Ibid*.
[1160] M.-C. Chaudonneret, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 161.

entier aux sentiments que Louis XII, le père du peuple, et Henri IV, le bon roi, ont jadis manifestés »[1161]. C'est dans la même veine qu'est produit le tableau du baron Gérard[1162]. Le peintre reprend le *topos* de l'entrée royale, en décrivant celle d'Henri IV à Paris, en 1594. Exposée en 1817, cette toile, commandée par le comte de Forbin, symbolise l'adhésion de la ville au pouvoir, en rappelant le retour de Louis XVIII dans cette même ville, à deux reprises. Si à travers cet acte, Henri IV engageait une réconciliation nationale, Louis XVIII relève le même défi, en essayant également de redorer le blason de la France sur la scène internationale. En effet, après les défaites militaires de l'Empire, il utilise les arts pour démontrer la supériorité du vaincu sur les vainqueurs, à travers la représentation de hauts faits de l'histoire de France, tels que ceux de son ancêtre[1163].

Dès lors, Henri IV devient rapidement l'un des personnages les plus célébrés par les peintres d'histoire et, notamment, par les peintres de genre[1164]. Certains peintres démontrent même leur opportunisme, en mettant leur expertise à profit, à l'instar d'Alexandre Louis Robert ou Millin du Perreux qui « comprend tout l'intérêt que peut lui apporter sa profonde connaissance du site de Pau, à partir du moment où la Restauration fait bientôt du château natal d'Henri IV une sorte de lieu de mémoire destiné à ancrer la légitimité de la dynastie des Bourbons, par le rappel du plus populaire de ses rois »[1165]. Dans les années 1820 et 1830, parmi les sujets les plus utilisés par la propagande politique, on peut notamment citer les gloires militaires, les activités religieuses et les cérémonies royales, qui mettent à l'honneur le souverain Bourbon[1166].

Dans le corpus, les tableaux en l'honneur d'Henri IV ne manquent pas, étant donné qu'il est le principal personnage représenté, et de façon presque intégralement méliorative. Les toiles sont autant de témoignages des nombreuses qualités que l'on attribue au roi, telles que la vaillance, la bonté, la clémence ou la modération. Ces qualités se manifestent en toute circonstance, y compris au sujet d'épisodes historiques qui ne font pas partie de ses actes les plus glorieux, comme le siège de Paris, en août 1590. Le travestissement de l'événement organisé par le roi est tel que les peintres parviennent à le présenter à l'avantage du souverain, qui brille par sa générosité[1167]. De toute évidence, les deux artistes élaborent un

[1161] Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique*, *op. cit.,* p. 173-4.
[1162] François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, *op. cit.*
[1163] G. Picon, *Cent tableaux à clef*, *op. cit.*, p. 101.
[1164] *Petits théâtres de l'intime, la peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, Toulouse, Musée des Augustins – Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 2011, p. 34.
[1165] *Tableaux, sculptures et dessins français 1700-1900*, Paris, Galerie Terrades, 2009, p. 30.
[1166] R. Kaufmann, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris, art cit., p. 802.
[1167] Georges Rouget, *Henri IV devant Paris assiégé donne sa bourse aux paysans qui avaient fait entrer des vivres dans la ville, août 1590*, *op. cit.* et Jean-Charles Tardieu, *Henri IV devant Paris, août 1590*, *op. cit.*

récit tout sauf objectif ou véridique du siège de Paris, dont ils ne représentent qu'un *topos* de la peinture historique, en accord avec sa légende dorée. Ce parti pris flagrant est à mettre en relation avec l'intérêt qu'a la monarchie restaurée de commander des œuvres présentant leur ancêtre comme innocent[1168]. Cette forme d'instrumentalisation de l'histoire conduit même les peintres à opérer un renversement complet de la situation. Les représentations militaires sont uniquement des victoires d'Henri IV et donc l'occasion de mettre en exergue le caractère valeureux, héroïque et messianique du roi. En outre, même quand il n'est pas censé être le personnage principal de la peinture, il parvient à voler la vedette du protagoniste, comme dans le tableau de Joseph Beaume, consacré à la mort d'Henri III, qui est davantage un moyen de célébrer le premier des Bourbons que le dernier des Valois[1169].

Quant à la toile de Charles Steuben, elle permet de souligner le pouvoir réconciliateur et fédérateur du roi, et *a fortiori* de la monarchie, en représentant Henri IV comme le symbole de l'unité nationale[1170]. Les bannières et les plumets arborant les couleurs tricolores, instaurées depuis 1830, constituent un anachronisme volontaire[1171], permettant d'exposer une vision moderne de la monarchie, qui se présente comme le régime ayant ramené la paix sur le territoire national, après les guerres de l'Empire, à l'image d'Henri IV qui a signé la fin des guerres civiles. Ce souverain a l'avantage de pouvoir parfaitement incarner le roi unificateur, en qui le plus grand nombre est en mesure de se reconnaître, puisqu'il représente à la fois « l'ancien huguenot devenu catholique, le sens de l'honneur et de l'amitié, ainsi qu'une conception modérée de la royauté, le souverain modeste et proche de son peuple et de la nation »[1172]. En effet, il est admiré par toutes les familles politiques, parfois même les républicains, qui vouent un culte au roi, en l'instrumentalisant selon leur idéologie. On retrouve une divinisation du roi, l'aura de la fondation d'une nouvelle dynastie et l'horreur du régicide chez les royalistes, alors que le premier Bourbon incarne le modèle d'opposition à l'absolutisme royal, pour les aristocratiques et le protecteur des parlements, pour les libéraux[1173].

[1168] La Maison du roi est bien à l'origine de la commande l'œuvre de Georges Rouget mais cette information n'a pas été retrouvée, concernant celle de Jean-Charles Tardieu.
[1169] Joseph Beaume, *Henri III à son lit de mort*, *op. cit.*
[1170] Charles Auguste Guillaume Henri François Steuben (baron de), *Henri IV à la bataille d'Ivry, 14 mars 1590*, *op. cit.*
[1171] G. Picon, *Cent tableaux à clef*, *op. cit.*, p. 96.
[1172] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 154.
[1173] *Ibid*., p. 155.

3) Une décrédibilisation de la dynastie rivale

La glorification d'Henri IV a pour pendant la diabolisation des Valois, qui apparaissent comme un repoussoir dans l'imaginaire visuel et mental des guerres de Religion. Les rois du XIX^e^ siècle tirent parti de la légende noire, traditionnellement associée aux membres de cette dynastie, en commandant des œuvres défavorables aux prédécesseurs d'Henri IV. Par exemple, Louis-Philippe achète les deux œuvres de Charles-Barthélemy-Jean Durupt, traitant de l'assassinat du duc de Guise, soit un acte qui discrédite Henri III[1174]. De même, la version de l'événement peinte par Paul Delaroche a été commandée par le fils de Louis-Philippe, bien que l'on ignore si le sujet a été choisi par le peintre ou par le mécène[1175]. On sait uniquement que l'artiste avait déjà travaillé sur ce thème pour la réalisation de deux aquarelles[1176].

Quoi qu'il en soit, il est fort probable que d'autres œuvres du corpus, portant sur les Valois, aient également été commandées par les Bourbons, qui ont tout intérêt à représenter des événements tragiques et violents, qui impliquent la royauté, à l'instar de l'assassinat des Guise ou la Saint-Barthélemy. De même, il se peut que les régnants aient aussi commandé des œuvres dépeignant les Valois dans leur intimité, car elles sont à nouveau l'occasion d'en offrir un portrait caricatural et péjoratif. Par conséquent, en ne retenant que certains aspects dépréciatifs à l'égard de leurs rivaux, qu'ils entretiennent dans l'imaginaire collectif par leurs commandes, les Bourbons magnifient, en creux, l'action d'Henri IV. Dès lors, comme il était impossible de célébrer les crimes politiques commis par les Valois comme une solution à une crise, quelle que soit sa gravité, « les Valois et les Guise ne servaient qu'à rehausser le prestige des Bourbons : leur histoire était le cauchemar des "Bons Français" »[1177].

[1174] P. Angrand, *Histoire des Musées de province au XIX^e^ siècle*, Les Sables-d'Olonne, Le Cercle d'or, 1986, t. IV, p. 44-45.
[1175] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 208.
[1176] Paul Delaroche, *Étude pour « L'Assassinat du duc de Guise »*, 1830, crayon graphite et aquarelle sur papier, 21 x 31,6 cm, Musée Fabre, Montpellier, inv. 876 3 107 ; *Id.*, *Étude pour « L'Assassinat du duc de Guise »*, 1832, aquarelle, 14,3 x 24,8 cm, Londres, Wallace Collection, inv. P738.
[1177] J.-M. Constant, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984, p. 8.

C. Une actualité sous-jacente

1) Un miroir des enjeux politiques contemporains

Les images peuvent être considérées comme des témoignages singuliers des troubles de l'actualité politique, dans laquelle elles ont été produites, « sous le voile de l'allégorie de l'allusion historique »[1178]. Dans les milieux littéraires et artistiques, la référence à des périodes historiques comme les guerres de Religion devient incontournable, car elle est un moyen pour les érudits de tenter de comprendre la Révolution Française. Parmi tant d'autres, pour Germaine de Staël, Pierre-Louis Roederer ou Honoré de Balzac, « les massacres de la Révolution répondent aux massacres de la Saint-Barthélemy »[1179]. Ainsi, selon les idées politiques des auteurs, la Terreur est parfois perçue comme une nouvelle Saint-Barthélemy, promue par des jacobins fanatiques, à d'autres moments, on considère l'épisode révolutionnaire comme une Contre-Saint-Barthélemy, dans laquelle les révolutionnaires se vengent du roi, de la noblesse et du clergé[1180].

Dès lors, les œuvres du corpus constituent une mise en image d'enjeux politiques contemporains, correspondant aux mêmes logiques avancées au sujet des œuvres littéraires romantiques par Daniel Maira, qui présente « la mise en intrigue des guerres civiles à géométrie variable selon l'actualité du présent »[1181]. Parmi les exemples les plus illustratifs, il est pertinent de se pencher sur le tableau de François Gérard, dans lequel la résonance avec l'histoire politique contemporaine du XIX^{e} siècle est particulièrement perceptible. À travers le ralliement de la ville de Paris à Henri IV, on perçoit le parallèle qui peut être établi avec Louis XVIII, qui ne fait pas l'unanimité, lors de son retour au pouvoir. Le ralliement purement pragmatique à la royauté de Brissac fait écho à celui de nombreux hommes politiques opportunistes, actifs pendant la Révolution Française, mais qui ont ensuite soutenu l'empereur, puis les Bourbons[1182]. De fait, le peintre invite l'ensemble des Français à se rallier à la monarchie, y compris ceux qui y sont hostiles de prime abord, à l'image du connétable de Montmorency, qui rallia Henri de Navarre pour s'opposer à la Ligue, après

[1178] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 186.
[1179] Introduction d'Honoré de Balzac dans *Sur Catherine de Médicis*, mentionné in D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 207).
[1180] M. Delon, « La Saint-Barthélemy et la Terreur chez Mme de Staël et les historiens de la Révolution au XIX^{e} siècle », *Romantisme*, 31, 1981, p. 49-62 (mentionné in D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 208).
[1181] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 208.
[1182] R. Kaufmann, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris… », art. cit., p. 799.

avoir combattu dans l'armée royale catholique[1183]. En cela, la forte ressemblance du connétable de Montmorency avec son descendant Mathieu de Montmorency n'est pas que physique : elle souligne le ralliement du futur chef de l'organisation catholique réactionnaire et ultramontaine, en tant que membre de l'ordre des Chevaliers de la Foi, essayant de faire oublier aux Bourbons ses antécédents révolutionnaires[1184]. Nombreux sont les hommes politiques et les officiers qui, après avoir juré fidélité à Louis XVIII, ont acclamé le retour de Napoléon, pendant les Cent-Jours, avant de finalement tenter un ultime revirement politique, lors de la seconde restauration monarchique, en juillet 1815[1185]. En outre, Ruth Kaufmann a aussi vu dans ce tableau un avertissement face à l'influence de l'Église dans les affaires d'État, notamment par rapport à l'emplacement des Ligueurs dans un espace plus sombre, à l'extrême-droite du tableau[1186]. L'ensemble de la composition ne serait qu'un décalque pictural de la répartition des groupes politiques au sein de la Chambre des Députés, après l'élection libérale de 1816, en plaçant les officiers municipaux légèrement dans le centre-droit du tableau, près du roi, l'ancien Républicain et ligueur immédiatement à gauche et plusieurs autres membres de la bourgeoisie, plus à gauche encore[1187].

Si les Ligueurs peuvent être assimilés à des chantres d'une forme de conservatisme politique, d'autres considèrent leur mouvement comme l'une des premières insurrections nationales contre le despotisme monarchique. C'est l'une des raisons pour lesquelles la figure du duc de Guise jouit d'une grande popularité, contrairement à son assassin. Le thème de l'assassinat du duc de Guise est à mettre en lien avec les nombreuses exécutions, arrestations, condamnations, meurtres et assassinats mis à l'honneur dans la peinture et la littérature du XIX^{e} siècle, comme ceux de César, d'Etienne Marcel, de l'Amiral Coligny, de Marat ou encore de Louis d'Orléans[1188]. À nouveau, ces événements ont une résonance avec les nombreux assassinats politiques organisés au XIX^{e} siècle, tels que ceux du duc d'Enghien, le 21 mars 1804, ou du duc de Berry, dans la nuit du 13 au 14 février 1820, perçu comme un régicide par l'opinion, en tant qu'héritier potentiel au trône de France. Par ailleurs, un des peintres du corpus, Alexandre Menjaud, a consacré une toile aux derniers instants du duc[1189].

[1183] N. Le Roux, *Les guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 561.
[1184] R. Kaufmann, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris… », art. cit., p. 799.
[1185] Sylvie Aprile, *La révolution inachevée. 1815-1870*, Paris, Belin, 2010, p. 30.
[1186] R. Kaufmann, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris… », art. cit., p. 802.
[1187] *Ibid*.
[1188] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 186.
[1189] Alexandre Menjaud, *Derniers moments du duc de Berry dans la salle de l'ancien opéra, 13 février 1820*, 1824, huile sur toile, 130 x 176 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV 5165.

Les toiles de Georges Rouget et Jean Alaux[1190], traitant d'assemblées représentatives qui se sont déroulées au XVI[e] siècle, peuvent être perçues comme une allusion au rôle des assemblées parlementaires au XIX[e] siècle. Il est effectivement probable que Georges Rouget, qui peint cette toile sous le règne de Louis XVIII, fasse référence à la Charte constitutionnelle, adoptée le 4 juin 1814. Dans ce texte, même si le roi conserve l'initiative des lois et un pouvoir exécutif fort, il reconnaît une importance au Parlement, ouvrant lui-même les sessions parlementaires[1191]. Dans un objectif d'équilibre, le pouvoir législatif est exercé collectivement par le roi, la Chambre des Pairs ou Pairie et la Chambre des députés[1192]. Quant aux tableaux de Jean Alaux, ils ont, tous deux, été conçus sous la Monarchie de Juillet, qui offre une lecture plus libérale de la charte de 1814. En effet, la révision du texte, promulgué le 14 août 1830, permet aux Français de passer du statut de sujet à citoyen, et attribue l'initiative des lois au Chambres, dont les séances sont désormais publiques[1193].

Concernant la politique artistique des Bourbons, le tableau d'Étienne-Barthélemy Garnier rapporte l'œuvre de mécène que fit Henri IV[1194], en utilisant un nouvel espace construit au musée du Louvre, afin d'y héberger des artistes et d'y aménager un espace d'exposition pour des peintures importantes ainsi que des produits industriels, comme l'indique le catalogue du Salon de 1819. Le fait que Louis XVIII organise au Louvre une exposition de produits industriels, la même année, ne semble pas une coïncidence. Le souverain renoue avec ces expositions, qui se sont déroulées sous l'Empire dans le même lieu, afin de mettre en lumière les créations les plus audacieuses d'une diversité d'objets, dont le but était de remporter les éloges du public, ainsi que les premiers prix[1195]. En restaurant ces expositions, la famille royale retrouve le rôle de mécène dont elle jouissait sous l'Ancien Régime, qu'elle semblait avoir perdu, en se présentant, de surcroît, comme un soutien de la classe moyenne. Les premiers discours propagandistes de la Restauration promettaient de réhabiliter l'industrie française, qui est effectivement mise en lumière à travers l'exposition de productions innovantes[1196].

[1190] Jean Alaux dit Le Romain, *Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596*, *op. cit* ; *Id*., *États généraux de Blois, 16 octobre 1588*, *op. cit.* et Georges Rouget, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, *op. cit.*
[1191] A. Pougetoux, *Georges Rouget*, *op. cit.*, p. 59.
[1192] S. Aprile, *La révolution inachevée*, *op. cit.*, p. 27.
[1193] *Ibid*., p. 61.
[1194] Étienne-Barthélemy Garnier, *Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre*, *op. cit.*
[1195] Nicolas Courtin, « L'ancêtre des Expositions universelles », *Histoire par l'image* [en ligne], URL : http://histoire-image.org/fr/etudes/ancetre-expositions-universelles (consulté le 02 juin 2020).
[1196] R. Kaufmann, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris… », art. cit., p. 800.

Enfin, parmi les scènes de genre anecdotiques, des parallèles peuvent également être établis, comme pour la toile de Fleury Richard[1197]. Les historiens de l'art imaginent que le sacrifice de Gabrielle d'Estrées, qui laisse partir son amant, pour le bien de France, pourrait faire écho à la répudiation de Joséphine de Beauharnais, pour qui l'artiste aurait vraisemblablement peint ce tableau[1198]. À la manière que Gabrielle d'Estrées, l'impératrice accepte la décision de Napoléon de se séparer d'elle, n'ayant pas de descendance. Ainsi, le divorce par consentement mutuel est prononcé le 15 décembre 1809[1199]. Cet épisode a notamment fait l'office d'un tableau, réalisé par Frédéric Henri Schopin[1200].

2) Une leçon civique et laïque

Les peintres d'histoire peuvent également emprunter des épisodes marquants de l'histoire des guerres de Religion dans le but de mettre en garde leurs contemporains contre les risques des dérives politiques, mais aussi religieuses, ayant pu se produire au cours de cette période. C'est pourquoi des événements tragiques des guerres de Religion peuvent servir de leçon, voire d'avertissement, notamment les épisodes comportant une connotation religieuse. De ce fait, la Saint-Barthélemy est incontestablement la référence la plus frappante, afin de dénoncer le fanatisme religieux, ainsi que la répression des protestants dans l'histoire, comme l'ont déjà fait de nombreux littéraires, à l'instar de Voltaire dans *La Henriade*, si bien que les protestants incarnent « un certain idéal de liberté, de modernité, et servent d'argument à l'idée de rejet de l'intolérance religieuse »[1201]. Bien que les protestants représentent toujours une minorité religieuse dans l'ensemble du XIX^{e} siècle, soit seulement 2 % de la population totale[1202], ce siècle constitue une période de développement sans précédent du protestantisme en France. Après que la Révolution Française leur a offert une liberté de culte, les Articles organiques, promulgués par Napoléon en 1802, reconnaissent officiellement les Églises luthériennes et reformées de France[1203]. Dès lors, le culte se propage au début du siècle et de nombreux protestants détiennent des postes de pouvoir, à l'instar de Guizot[1204], malgré l'œuvre de reconquête impulsée par de nombreux

[1197] Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, *op. cit*.
[1198] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 120.
[1199] Charlotte Denoël, « Le divorce de Napoléon et Joséphine », *Histoire par l'image* [en ligne], URL : http://histoire-image.org/fr/etudes/divorce-napoleon-josephine (consulté le 02 juin 2020).
[1200] Frédéric Henri Schopin, *Le divorce de l'impératrice Joséphine*, 1846, huile sur toile, 55,8 x 80,5 cm, Londres, Wallace Collection, inv. P 568.
[1201] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 295-296.
[1202] Dominique Barjot, Jean-Pierre Chaline et André Encrevé, *La France au XIX^{e} siècle. 1814-1914*, Paris, PUF, 1995, p. 235.
[1203] *Ibid*., p. 289.
[1204] *Ibid.*

ecclésiastiques et catholiques ardents, qui estiment que le rétablissement de la monarchie doit s'accompagner d'un retour au système d'Ancien Régime. C'est dans ce contexte que des historiens, des écrivains, mais aussi des peintres, intéressés par l'histoire chrétienne, se penchent sur les grands événements auxquels ont pris part les Huguenots, et dénoncent les méfaits de l'église catholique[1205].

Onze œuvres du corpus portent sur une thématique intrinsèquement religieuse : une toile aborde le colloque de Poissy[1206], une autre présente les Valois sortant d'une église[1207], deux peintures abordent l'abjuration du calvinisme d'Henri IV[1208] et sept peintures abordent un épisode de la Saint-Barthélemy[1209]. Si l'on élargit le regard à l'ensemble des productions du siècle, on peut davantage apprécier l'étendue de l'engouement des peintres historiques à l'égard des scènes à connotation religieuse du conflit civil. Soixante-quatre tableaux, soit un cinquième de la production totale, concernent des épisodes religieux variés et moins attendus, tels que la procession de la Ligue ou la conversion du duc de Joyeuse, voire des représentations fictives comme une scène mythologique entre Henri IV et Saint-Louis. Le tableau infra recense l'ensemble de ces divers sujets.

[1205] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 294.
[1206] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Le colloque de Poissy en 1561*, *op. cit.*
[1207] Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Scène historique / Sortie d'église*, *op. cit.*
[1208] Georges Rouget, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit*. et Pierre-Antoine-Auguste Vafflard, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit.*
[1209] Pierre-Charles Comte, *Charles IX chez Coligny*, *op. cit.* ; Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre, op. cit* ; Alexandre-Évariste Fragonard, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple*, *op. cit.* ; *Id*., *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit.* ; Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, *op. cit.* ; Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, *op. cit.* et Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit*.

Figure III.3 : Liste des sujets religieux abordés dans les tableaux à l'échelle du siècle

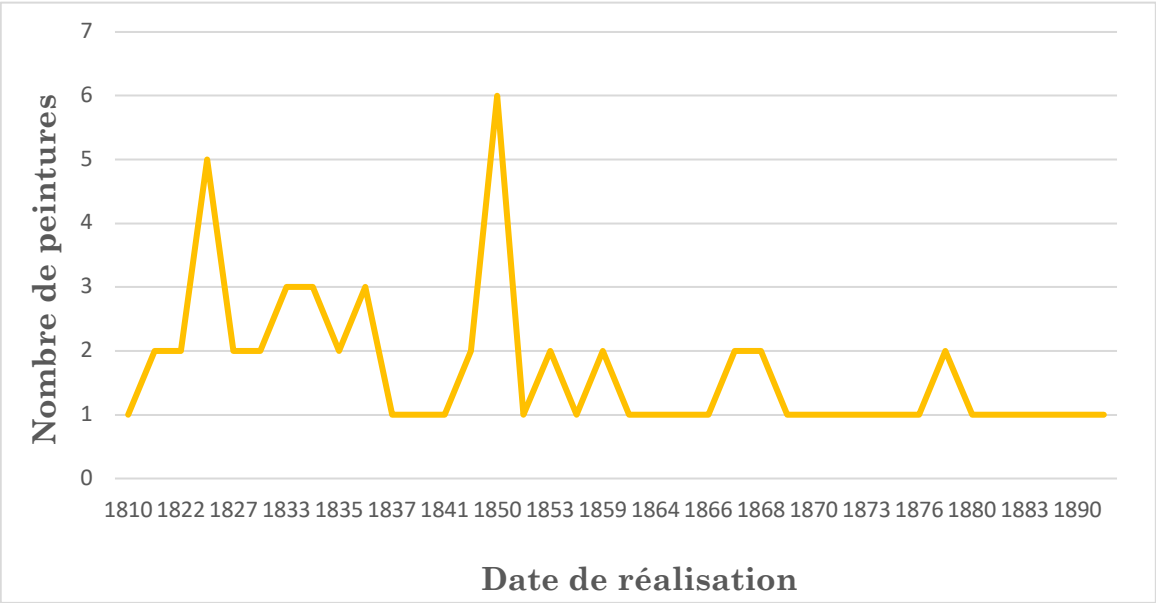
Sujet	Total
Saint-Barthélemy	39
Mort de Coligny	5
Abjuration d'Henri IV	4
Visite à Coligny, après l'attentat	3
Procession de la Ligue	2
Remords de Charles IX	2
Colloque de Poissy	1
Conversion du duc de Joyeuse	1
Henri IV et l'abbesse de Montmartre	1
Henri IV rédigeant l'édit de Nantes	1
Henri, frère du duc de Joyeuse, dans un cloître	1
Huguenots attaquant un couvent	1
Mariage d'Henri IV	1
Marie Stuart se communiant	1
Scène mythologique entre Henri IV et Saint Louis	1
Total général	**64**

Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[1210].

On constate que la plupart des thèmes ne sont abordés que dans un ou deux tableaux, à l'exception de l'abjuration d'Henri IV, qui passionne quatre peintres et de la mort de Coligny, ainsi que de la visite que Charles IX lui fait, qui font l'objet de huit peintures. Sans surprise, la Saint-Barthélemy est l'événement qui a fait l'objet du plus grand nombre de peintures, puisqu'elles correspondent à 60 % de l'échantillon. En outre, si la corrélation entre les dates de réalisation et les sujets abordant un épisode religieux ne révèle pas de tendance spécifique digne d'être commentée, concernant les productions du corpus, l'étude à l'échelle du siècle est plus éloquente, comme le prouve le graphique suivant.

[1210] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, 19 vol.

Figure III.4 : Nombre de sujets religieux par date de réalisation à l'échelle du siècle



Source : D'après les données issues des catalogues des Salons[1211].

Il est possible de remarquer que la production de tableaux à thématique religieuse connaît un mouvement ascendant à l'échelle du siècle, alors que la tendance générale de la production de peintures portant sur les guerres de Religion a plutôt tendance à décroître, à mesure que l'on avance dans le XIX^e^ siècle. En effet, alors qu'on notait, dans le premier chapitre, que la majorité des œuvres étaient produites sous les régimes monarchiques, la répartition est plus équitable à propos des sujets religieux. Si la Restauration et la Monarchie de Juillet demeurent des régimes sous lesquels les peintres sont productifs, respectivement onze et dix-huit tableaux sont réalisés à cette période, ces régimes le sont presque autant que le Second Empire et la III^e^ République, qui totalisent seize et douze peintures chacun. Par conséquent, les ratios diffèrent et on se rend bien compte que, même si la production est plus faible à la fin du siècle, les sujets religieux constituent une des thématiques les plus représentées, en concentrant un quart des sujets, alors que seuls 12 % des tableaux réalisés sous le Restauration traitent de thématiques religieuses. Les toiles dédiées à la légende d'Henri IV remportent la préférence des peintres, ainsi que de leurs commanditaires, qui peuvent s'intéresser à sa religiosité, d'ailleurs, mais ce n'est pas leur priorité. C'est peut-être

[1211] *Ibid.*

celle de Pierre Vafflard, qui a peint deux autres scènes en rapport avec la religiosité d'Henri IV, outre la peinture consacrée à sa conversion au catholicisme[1212].

Dès lors, il convient de s'interroger sur les raisons qui peuvent être avancées, afin de comprendre pourquoi les artistes sont concernés par la dimension religieuse du conflit civil, de façon quasi linéaire, tout au long du siècle, et sous chaque régime politique. La dénonciation des crimes commis pour un motif religieux, tels que la Saint-Barthélemy, frappent inéluctablement les peintres et font partie de l'imaginaire collectif associé au conflit. En outre, depuis la Révolution Française et la laïcisation de l'État qu'elle a entraînée, de nombreux Français ont, désormais, un regard plus nuancé à l'égard de l'Église catholique et ses potentielles exactions, d'autant plus que la période révolutionnaire a fait débuter le phénomène de « déchristianisation » de la société, même si elle demeure limitée, au XIX^{e} siècle[1213].

Ce sont essentiellement les idées jugées trop conservatrices de certains hommes politiques et ecclésiastiques qui suscitent une montée de l'anticléricalisme. René Rémond qui a étudié ces questions parle même d'un « anticléricalisme militant (1815 – 1848) », pour désigner l'anticléricalisme populaire qui accompagne la Révolution de 1830, qui, d'un certain point de vue, peut être considérée comme une réponse au tournant conservateur de la Restauration, et notamment de Charles X ayant accru le rôle de l'Église et multiplié les références à l'Ancien Régime[1214]. Dès lors, il peut sembler étonnant de voir exposée au Salon de 1827 la toile d'Alexandre-Évariste Fragonard, tranchant, par son sujet, avec la politique du souverain, qui ne tend pas vers le libéralisme religieux[1215]. À l'inverse, la dynamique plus anticléricale de la Monarchie de Juillet rend l'exposition de son autre toile moins polémique, de même que pour celle de Nicolas Gosse, Georges Rouget ou celles de Joseph-Nicolas Robert-Fleury[1216]. En effet, sous ce régime, « les peintures religieuses étaient le fait du

[1212] Pierre-Antoine-Auguste Vafflard, *Henri IV à l'église Notre-Dame, le jour de son entrée dans Paris*, Salon de 1819 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. I) ; *Id*., *Henri IV et l'abbesse de Montmartre*, Salon de 1824 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. II) et *Id*., *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit.*

[1213] D. Barjot, J.-P. Chaline et A. Encrevé, *La France au XIX^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 235.

[1214] René Rémond, *L'anticléricalisme en France, de 1815 à nos jours*, Paris, Fayard, 1976.

[1215] Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit*.

[1216] *Id*. Alexandre-Évariste Fragonard, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple*, *op. cit.* ; Nicolas-Louis-François Gosse, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, *op. cit.* ; Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Le colloque de Poissy en 1561*, *op. cit.* ; *Id*., *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit.* et Georges Rouget, *L'Abjuration d'Henri IV*, *op. cit*.

mécénat officiel. Elles étaient, en effet, commandées par la Préfecture de la Seine, la Maison du Roi, la Direction des Beaux-Arts du ministère de l'Intérieur »[1217].

Sous le Second Empire, la popularité des peintures à thématique religieuse n'est pas non plus surprenante car Napoléon III entretient de bons rapports avec l'Église romaine, mais il agit également en faveur des protestants, afin de leur prouver « sa bienveillance, ou au moins son absence d'hostilité »[1218]. En témoigne le décret-loi du 26 mars 1852, qui leur donne un nouveau statut légal, ainsi que le décret de 1859, qui permet l'ouverture des lieux de culte protestants[1219]. En parallèle, la création de la Société de l'histoire du protestantisme français, en 1852, montre la volonté des protestants de mieux faire connaître leur passé[1220].

Enfin, il n'est pas surprenant que deux œuvres du corpus particulièrement engagées aient été conçues sous la III[e] République[1221], puisqu'on constate un regain de l'anticléricalisme, en réponse à l'offensive de catholiques zélés, gravitant autour de de Broglie et de Mac-Mahon. Ce dernier utilise la religion afin de mener une politique conservatrice, face à laquelle les Républicains construisent une opposition franchement anticléricale, au point que Léon Gambetta déclare, en mai 1877 : « Le cléricalisme, voilà l'ennemi »[1222]. En outre, dénoncer le fanatisme d'une l'alliance du politique et du religieux est un thème particulièrement à propos, alors que la République souhaite consolider le nouveau régime, par une laïcisation progressive de l'enseignement[1223].

3) Des opinions personnelles ou imposées ?

Comme l'a démontré Daniel Maira pour les littéraires, on ressent dans les productions des peintres une réflexion sur des enjeux qui leur sont contemporains, comme « la réconciliation nationale, la monarchie restaurée, le retour du sentiment chrétien, l'institutionnalisation d'une pensée d'opposition, […] l'émergence du nationalisme et de l'individualisme, […] l'embourgeoisement des mœurs et de la culture »[1224]. Il continue en affirmant :

[1217] M.-C. Chaudonneret, « La peinture en France de 1830 à 1848… », art. cit., p. 78.
[1218] André Encrevé, *L'expérience et la foi, pensée et vie religieuse des huguenots au XIX[e] siècle,* Genève, Labor et fides, 2001, p. 28.
[1219] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 295.
[1220] Patrick Cabanel, *Histoire des protestants en France (XVI[e]-XXI[e] siècles)*, Paris, Fayard, 2012, p. 1004.
[1221] Édouard Bernard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre, op. cit.* et Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, *op. cit*.
[1222] D. Barjot, J.-P. Chaline et A. Encrevé, *La France au XIX[e] siècle*, *op. cit.,* p. 470-472.
[1223] *Ibid*.
[1224] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 23.

La Renaissance romantique est perçue comme une période d'affrontements entre deux groupes (Valois/Bourbons, Valois/Guise, catholiques/protestants, Français/Italiens, aristocratie/bourgeoisie, Grands/peuple). Mais dans une période de révolutions, de défaites électorales, de changement de dynastie et d'émergence de nouveaux concepts politiques, quels sont, parmi les groupes d'hier, ceux qui sont destinés à incarner les vainqueurs et les vaincus d'aujourd'hui ?[1225].

La vision binaire du conflit que s'en font les hommes du XIX[e] siècle les amène effectivement à délivrer les bons et les mauvais points et à instrumentaliser les acteurs des guerres de Religion, selon cette représentation dichotomique du conflit et leur idéologie. À titre d'exemple, le duc de Guise devient « le champion des nostalgiques de l'Ancien Régime qui détestaient la République, l'Empire et le libéralisme orléaniste. En revanche, il fut haï par les "bons républicains" qui retrouvaient dans la Ligue leur cible favorite, "l'obscurantisme catholique" »[1226]. Quelle que soit la nature des idées politiques des peintres, la mise en récit et en image des guerres de Religion sert à insister sur le traumatisme national que ce conflit a laissé dans l'imaginaire collectif et « dont l'histoire officielle souhaite effacer les traces », en l'écrasant par le légendaire henricéen[1227].

Néanmoins, il semble légitime de s'interroger quant à la réelle marge de manœuvre ou *agency* dont disposent réellement les peintres, qui restent soumis aux impératifs de leurs commandes. D'une part, les liens entre les artistes et l'État, qui est le principal commanditaire, influencent nécessairement la façon des peintres de représenter l'histoire. D'autre part, ces artistes sont aussi soumis aux exigences artistiques des courants à la mode, auxquels ils peuvent adhérer sincèrement, ainsi qu'aux attentes du public qui vient voir les œuvres aux Salons, les achètent ou souhaitent ensuite en commander. Il n'est pas impossible de remplir tous ces objectifs, comme le souligne Oriane Hébert, qui assure que, sous le Second Empire, les idéologies véhiculées par les sujets picturaux « étaient au goût des peintres comme du public »[1228].

En ce qui concerne les peintres du corpus, il n'a pas été facile de retrouver des traces des idées politiques personnelles de chacun d'entre eux, mais leur positionnement idéologique est parfois connu. Le spécialiste de la France des Valois, connu pour sa foi

[1225] *Ibid*., p. 29.
[1226] J.-M. Constant, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984, p. 7.
[1227] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 30.
[1228] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 311.

protestante, Pierre-Charles Comte, est étonnamment associé à la doctrine légitimiste[1229]. De nombreux peintres sont connus pour leur engagement républicain. Ce dernier se manifeste par des œuvres en défaveur de la monarchie, comme c'est le cas d'Arnold Scheffer, qui livre plusieurs peintures à charge contre les Valois[1230]. Ce peintre est connu comme militant de la gauche républicaine sous la Monarchie de Juillet ou le Second Empire, de sorte qu'il paraît pertinent de penser qu'il livre une potentielle critique du fanatisme religieux dans le tableau *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise*[1231]. L'atmosphère du tableau et son caractère didactique ne sont pas sans rappeler la façon dont Jules Michelet déplore l'outrance des démonstrations de piété et la représentation de femmes dénudées. Il dénonce la mainmise de la Ligue et du clergé sur le peuple « fanatisé » et les excès des processions qui dégénéraient en manifestations d'hystérie collective, dans le chapitre intitulé le « Terrorisme de la Ligue en 1589 » de son *Histoire de France*[1232]. Partageant les sentiments républicains de sa famille, Lucien Mélingue choisit également de représenter des épisodes qui fustigent l'absolutisme monarchique ou qui mettent à l'honneur l'idéal révolutionnaire[1233].

Parmi les peintres pour lesquels il est difficile de distinguer si le message véhiculé dans leur tableau est véritablement le reflet de leurs convictions personnelles, l'exemple de Joseph-Nicolas Robert-Fleury est particulièrement éclairant. Les deux œuvres du corpus prouvent que l'artiste évoque des événements religieux conflictuels[1234] or, ce ne sont pas les seules dans lesquelles on peut déceler une dénonciation de l'intolérance de l'Église catholique. Par conséquent, on peut penser à l'autre toile traitant des guerres de Religion n'ayant pas pu être localisée[1235], ou bien encore au célèbre tableau décrivant la condamnation de Galilée par le Vatican[1236] ou à la scène d'Inquisition[1237]. Pourtant, ses intentions demeurent incertaines, comme l'écrit Marie-Claude Chaudonneret : « Il exploitait ainsi la

[1229] C. Ritzenthaler, *L'École des Beaux-Arts du XIX^e siècle. Les pompiers*, Paris, Mayer, 1987, p. 324.
[1230] O. Hébert, *La peinture d'Histoire en France*, *op. cit.*, p. 309.
[1231] Arnold Scheffer, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, *op. cit*.
[1232] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 207-208.
[1233] *Les Mélingue, père et fils. Des vies d'artistes*, s.l., Musée des Beaux-Arts de Caen, s.d., p. 46.
[1234] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Le colloque de Poissy en 1561*, *op. cit.* et *Id*., *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit.*
[1235] *Id*., *Le philosophe huguenot Remus (Pierre de la Ramée) attendant la mort le jour de la Saint-Barthélemy*, s. d. (mentionné in E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op. cit.*, t. IX, p. 9-10).
[1236] *Id*., *Galilée devant le Saint Office au Vatican*, 1847, huile sur toile, 196,5 x 308 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 657.
[1237] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène d'Inquisition*, salon de 1841 (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IV).

veine anticléricale de la monarchie de Juillet, sans que l'on sache s'il entendait diffuser ses propres opinions »[1238].

Dans cette même logique, on peut également convoquer l'exemple du tableau de Paul Delaroche, au sujet de l'assassinat du duc de Guise[1239], qui interroge car cet événement ne plaide pas en faveur de la monarchie, qui est responsable de l'assassinat déloyal. Cette toile peut être considérée comme un signal lancé par le peintre à ses contemporains de la jeune Monarchie de Juillet, incitant à se méfier des souverains qu'il a beaucoup étudiés. En effet, ses travaux traitent beaucoup de l'histoire des monarchies française et anglaise. Cependant, la peinture du corpus lui a été commandée par l'héritier du trône de France et l'on a vu que l'artiste travaille régulièrement pour l'État, ce que confirme l'emplacement actuel de plusieurs de ses toiles dans des musées nationaux, tels que le château de Versailles. S'il ne semble pas être un peintre mercenaire, il n'en est pas moins énigmatique quant à la nature de ses intentions. Peut-être est-ce un romantique nostalgique, peut-être qu'il entend montrer le geste d'Henri III comme un acte répréhensible, mais significatif d'un pouvoir royal fort. Néanmoins, l'œuvre de Paul Delaroche tend à prendre un sens plus général, si on la rapproche d'autres de ses tableaux, qui semblent constituer une critique de la monarchie absolue. Du moins, c'est dans ce sens qu'ont perçu ses contemporains le *Cromwell*, le *Richelieu* et le *Mazarin*, qu'il expose au salon de 1831, trois ans seulement avec *L'Assassinat du duc de Guise*[1240].

[1238] M.-C. Chaudonneret, « Art et politique… », art. cit., p. 29.
[1239] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[1240] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 209.

III. L’art de l’histoire

La façon dont les peintres représentent et se représentent les guerres de Religion procède également de l’Histoire, en tant que science. En effet, de la même manière que les travaux d’histoire et d’histoire de l’art sont complémentaires, les approches de l’histoire par les peintres et les historiens du XIX^{e} siècle se complètent, se recoupent voire se rejoignent, eu égard à la démarche proprement historique qu’adoptent certains artistes. Les peintres, les historiens et les littéraires partagent une sensibilité romantique, ainsi qu’un amour pour l’histoire, qui les amènent à brasser des références équivalentes et à consulter les mêmes sources du XVI^{e} siècle. Bien que leur dessein diffère, leur matériau commun peut expliquer les nombreuses analogies entre leurs différentes œuvres, influencées par une documentation similaire, qui véhicule une image caricaturale des guerres de Religion.

Alors que les historiens positivistes n’accordaient pas d’importance historique aux images ou à tout autre médium que le document textuel, ces peintures prouvent, cependant, qu’elles peuvent constituer des témoignages du passé, capables de renseigner le spectateur contemporain, non pas sur une, mais deux époques. D’une part, grâce à la scientificité de la démarche de certains peintres, il est possible de se figurer certains épisodes des guerres de Religion, ou tout au moins la représentation qu’en avaient les historiens du XVI^{e} siècle, dont les peintres ont consulté les écrits. D’autre part, ces sources iconographiques permettent d’accéder à la manière dont les hommes du XIX^{e} siècle se représentent le conflit, qu’il s’agisse des peintres et de leur public, mais aussi des historiens de l’époque. En effet, ces derniers influencent également les artistes par leurs écrits, qui ne sont pas exempts de certains reproches méthodologiques, au regard de la façon dont on perçoit aujourd’hui la science historique.

A. Des créateurs érudits

1) Des peintres-historiens

Les artistes du corpus témoignent globalement d'une grande érudition, provenant de la scientificité de leur démarche et de la nature des sources d'époque qu'ils ont consultées, à la manière des historiens de métier. Les parallèles remarqués précédemment avec les codes de représentation des souverains au XVI[e] siècle confirment que la plupart des peintres possédaient des connaissances solides sur la période. En outre, ces peintres peuvent tirer profit de la redécouverte de cette dernière, rendue possible par la publication d'une documentation historique inédite et extrêmement riche, à partir de 1820 et surtout des années 1835-1840[1241].

La consultation de sources historiques correspond également à l'esthétique des peintres anecdotiques, chez qui on peut noter la recherche appliquée de vouloir placer le spectateur dans un cadre historique précis, lui permettant un voyage dans le temps, le plus vraisemblable possible. Par ailleurs, le souci archéologique de ces artistes fait écho au développement de cette science, à une époque où la Commission des Monuments Historiques se met en place[1242].

Cette entreprise de reconstitution historique soignée conduit également ces artistes à porter leur attention sur ce qui relève de l'accessoire, mais qui, finalement, constitue l'entrée par laquelle les hommes du XIX[e] siècle appréhendent l'histoire[1243]. Arnold Scheffer rejoint complètement cette logique, en peignant avec minutie un décor luxueux, rempli d'objets d'époque[1244], comme dans sa toile uniquement consacrée à Charles IX et Catherine de Médicis[1245]. Dans une autre de ses peintures, la qualité des recherches documentaires de l'artiste va jusqu'à un certain niveau de détails, que l'on peut, par exemple, percevoir dans la façon dont il figure le panneau au-dessus de l'autel, sous les voussures[1246]. Il s'inspire manifestement d'une gravure sur bois du XVI[e] siècle, figurant déjà les corps du duc de Guise et du cardinal de Lorraine, étendus au pied d'un crucifix[1247].

[1241] O. Carpi, « L'art du stéréotype… », art. cit., § 65.
[1242] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 209.
[1243] T. Crépin-Leblond, *Château de Blois, musée des Beaux-Arts*, Paris, RMN, 2003, p. 38.
[1244] https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01720007482 (consulté le 10 mai 2020).
[1245] Arnold Scheffer, *Charles IX et Catherine de Médicis*, *op. cit*.
[1246] *Id*., *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, *op. cit.*
[1247] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 207-208.

Les peintres peuvent également attester de la sincérité de leur démarche, en procédant à des modifications de leurs œuvres, dans le but d'être toujours plus proche de la réalité historique. C'est, par exemple, le cas de Pierre-Charles Comte, qui modifie la façon dont il représente l'aile François I^er^, dans sa toile dédiée à la rencontre d'Henri III et du duc de Guise[1248]. Il semble s'inspirer de la manière dont la représente Androuet du Cerceau, dans une gravure du XVI^e^ siècle, et figure la galerie des deux côtés, vraisemblablement dans un souci de symétrie, par mimétisme. Sans doute mieux renseigné, dans une réplique du tableau datée de 1875, il supprime la galerie sur la partie droite et la remplace par un groupe de gardes[1249]. Il supprime également les deux petites fenêtres de la salle des États Généraux, à gauche de la grande ouverture à meneau[1250]. Dans cette version, l'artiste privilégie la véridicité du cadre architectural, qui est jugé plus important, à l'unité d'ensemble et à l'effet dramatique de la scène, qui est garantie par les proportions plus importantes des personnages, ainsi que par des attitudes plus rigides et assez identiques[1251].

[1248] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.*
[1249] Cette réplique est une huile sur toile, 97 x 130 cm, vendue 6 500 Francs à l'hôtel Drouot, le 4 mars 1981, puis passée en douane pour les États-Unis, en avril 1981 (mentionné in M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 205).
[1250] F. Lesueur, *Le château de Blois*, Paris, A. et J. Picard, 1970, p. 109.
[1251] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 205.

2) Un retour à la source

Comme le font les professionnels de l'histoire, plusieurs peintres du corpus remontent littéralement à la source, en puisant l'inspiration pour leurs tableaux dans des documents historiques. Marie-Claude Chaudonneret et François Pupil ont présenté les nombreuses nouvelles sources publiées au XVIII[e] siècle et au début du XIX[e] siècle[1252], qui constituent autant de matériaux desquels les artistes ont pu extraire des sujets pour leurs tableaux[1253]. De fait, les érudits du XIX[e] siècle redécouvrent de nombreuses périodes historiques, telles que le Moyen Âge, le Renaissance ou les guerres de Religion, dont le caractère inédit peut expliquer leur attraction sur les lettrés. Elles figurent notamment dans l'importante collection de sources historiques dirigée par François Guizot, les *Mémoires sur l'histoire de France* en 31 volumes[1254].

Il n'est pas sûr que les peintres aient recouru à toutes ces sources, mais leurs principales sources d'inspiration sont les témoignages du XVI[e] siècle, comme le montre le dépouillement des catalogues des Salons[1255], ainsi que le tableau *infra*, qui ne comprend que les trente-et-une sources d'inspiration authentifiées avec certitude ou pour lesquelles il existe de fortes probabilités. Il convient de noter que plusieurs sources d'inspiration ont pu être repérées pour un même tableau, sachant que le tableau suivant correspond aux données récoltées au sujet de 31 peintures, soit près de la moitié du corpus, réalisées par 26 peintres différents, soit 58 % de l'effectif total. Ces informations équivalent aux sources mentionnées dans la documentation relative aux œuvres, mais elles ne sont pas exclusives, les peintres ont très bien pu être imprégnés par plusieurs média à la fois, qu'ils soient d'origine romanesque, théâtrale ou historique.

[1252] M.-C. Chaudonneret, *L'État et les artistes*, *op. cit.*, p. 20-21 et p. 33 et F. Pupil, *Le Style troubadour*, *op. cit.*, p. 160-173, p. 199-207, p. 311 et p. 539-548.

[1253] Abbé de Billardon de Sauvigny, *Histoire de Henri III roi de France et de Pologne*, Paris, 1787, 2[e] éd., Paris, 1788) ; Père Daniel, *Histoire de France depuis l'établissement de la monarchie françoise*, Paris, 1696, 1722 et Paris, Mariette, 1729 ; Enrico Caterino Davila, *Histoire des guerres civiles de France*, Amsterdam, 1757, 3 vol. ; D. Durand, *Histoire du XVI[e] siècle*, éditions de 1729 à 1734 ; Gaignieres, *Recueils de Rois et Reines de France et personnes de différentes qualités* ; Président Henault, *Nouvel abrégé chronologique de l'Histoire de France*, Paris, éditions de 1744, 1749 et 1752 ; Lebas, *Figures de l'Histoire de France (1785-1790)* ; A. Lenoir, *Notice historique des Monumens des Arts réunis au dépôt national, an IV*, Paris ; *Id.*, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des Monuments français, an V*, 11 éd. de 1796 à 1815 ; L.-A. Millin, *Antiquités Nationales*, Paris, 1790-1798, 5 vol. ; Dom B . de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie françoise*, J.-M. Gandouin et P.F. Giffaut, Paris, 1729 ; Moreri, *Grand dictionnaire historique*, 1674 (nombreuses éditions à partir de 1674) ; J.-B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, Paris, 1811-1823 ; Abbé Velly, *Histoire de France depuis l'établissement de la monarchie jusqu'au règne de Louis XVI*, Paris, 33 vol. ; N.-X. Villemin, *Monumens français inédits pour servir à l'histoire de l'art*, 1806-1839.

[1254] Emma Demeester, « François Guizot, du libéralisme au conservatisme », *La Nouvelle Revue d'histoire*, n° 85, juillet-août 2016, p. 32-34.

[1255] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, 19 vol.

Figure III.5 : Liste des sources consultées par date les peintres du corpus

Peintres	Titre	Auteur	Type de Sources	Sources supposées
Alaux	Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596	Théodore Godefroy	Histoire XVII^{e}	
Alaux	États généraux de Blois, 16 octobre 1588	Théodore Godefroy	Histoire XVII^{e}	
Beaume	Henri III à son lit de mort	Voltaire	Gravures et tapisserie XVI^{e} / Littérature XVIII^{e}	
Blairsy	Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise	Pierre de L'Estoile	Histoire XVI^{e}	
Comte	Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563	Tortorel et Perrissin	Gravure XVI^{e}	
Comte	Charles IX chez Coligny	Chroniques vénitiennes	Histoire XVI^{e}	
Comte	Henri III et le duc de Guise	Chateaubriand / Ludovic Vitet / Jacques Androuet du Cerceau	Littérature XIX^{e} / Gravure XVI^{e}	
Debat-Ponsan	Un matin devant la porte du Louvre	Simon Goulart	Histoire XVI^{e}	
Decaisne	Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu	Jean-Baptiste Capefigue	Histoire XIX^{e}	
Delaroche	L'Assassinat du duc de Guise	Ludovic Vitet	Littérature XIX^{e}	
Dupuis	Les derniers moments de François II	Honoré de Balzac	Littérature XIX^{e}	
Durupt	Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise	Ludovic Vitet / Chateaubriand / Pierre de L'Estoile	Littérature XIX^{e} / Histoire XVI^{e}	
Durupt	La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois	Ludovic Vitet	Littérature XIX^{e}	
Fragonard	Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)			Littérature ou théâtre
Garnier	Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre	Pierre de L'Estoile	Histoire XVI^{e}	
Gérard	Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594	Voltaire / Pierre de L'Estoile / Simon Goulart	Littérature XVIII^{e} / Histoire XVI^{e}	

		/ Davila / De Thou / Cayet / Sully		
Gibert	Le Duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et Seigneur du pays de Provence (1593)			Tableau XVI[e]
Granet	Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron			Charles Collé
Ingres	Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV	Hardouin de Péréfixe de Beaumont	Histoire XVII[e]	
Ingres	Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence	Hardouin de Péréfixe de Beaumont	Histoire XVII[e]	
Johannot	Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX	Tortorel et Perrissin	Gravure XVI[e]	
Marie	L'entrevue de Toury en 1562	De La Noue	Histoire XVI[e]	
Mélingue	Charles IX tirant des fenêtres du Louvre	Pierre de L'Estoile / Agrippa d'Aubigné	Histoire XVI[e] / Littérature XVII[e]	
Menjaud	Henri IV chez le meunier Michaud	Charles Collé	Littérature XVIII[e]	
Merle	L'Assassinat de Henri III			Ludovic Vitet
Raffort	Entrée d'Henri III, roi de France, à Venise en 1574	De Thou	Histoire XVI[e]	
Révoil	Henri IV jouant avec ses enfants	Hardouin de Péréfixe de Beaumont	Histoire XVII[e]	
Richard	Henri IV chez Gabrielle d'Estrées	Edme Billardon de Sauvigny	Littérature XVIII[e]	
Robert-Fleury	Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572	Mérimée / Dulaure	Littérature XIX[e] / Histoire XIX[e]	
Scheffer	La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise			Alexandre Dumas
Tardieu	Henri IV devant Paris, août 1590			Hardouin de Péréfixe de Beaumont

Source : D'après les informations des dossiers d'œuvres.

On constate que les documents historiques, au sens large, constituent la principale source d'informations des peintres du XIX^e^ siècle, à hauteur de 60 %. Plus précisément, un tiers du corpus a été produit au XVI^e^ siècle. Parmi les vingt-deux tableaux dont l'analyse des peintres est fondée sur des sources du XVI^e^ siècle, dix-sept d'entre eux puisent leur inspiration dans des sources textuelles, comme des mémoires, des journaux ou des correspondances. Les *Chroniques vénitiennes*[1256], dont la date de publication est incertaine, et qui ont été consultées par Pierre-Charles Comte[1257], ont été incluses dans cette catégorie. Il y a de fortes probabilités qu'il s'agisse des *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVI^e^ siècle*[1258]. La toile de Louis-Marius-Honoré Gibert[1259] semble vraisemblablement être la transposition d'un tableau du XVI^e^ siècle[1260], et quatre peintures se réfèrent à des gravures de l'époque. Quant à Pierre-Charles Comte, il utilise une gravure de Jacques Androuet du Cerceau[1261] afin de réaliser son tableau portant sur la rencontre d'Henri III et du duc de Guise[1262], et recourt au travail de Jacques Tortorel et Jean Perrissin, comme Alfred Johannot[1263], pour représenter les scènes traitant de la mort du duc François de Guise[1264].

Les dix-sept mentions de sources historiques textuelles font référence aux œuvres de cinq chroniqueurs ou mémorialistes des guerres de Religion. On est sûr que les écrits d'Henrico Caterino Davila et Pierre Victor Palma Cayet ont été consultés par François Gérard, qui présente les nombreux documents qu'il a lus, dans la notice du tableau du corpus rédigée par l'artiste[1265], dans laquelle il inscrit en note : « Voyez les Mémoires du temps, et principalement les *Mémoires de la Ligue* ; la *Chronologie novennaire*, par Cayet ; *l'Histoire des Guerres civiles*, par Davila ; *l'Histoire du président de Thou* ; les *Mémoires de Sully* ; *le Journal de l'Estoile*, etc. »[1266]. L'ouvrage de Jacques Auguste de Thou a également été consulté par Étienne Raffort[1267] et

[1256] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. V.
[1257] Pierre-Charles Comte, *Charles IX chez Coligny*, *op. cit.*
[1258] Niccolò Tommaseo, *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVI^e^ siècle*, Paris, Imprimerie royale, 1838, 2 vol.
[1259] Louis-Marius-Honoré Gibert, *Le Duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et Seigneur du pays de Provence (1593)*, *op. cit.*
[1260] Anonyme, Vue cavalière de la ville d'Aix assiégée par le duc d'Épernon, dans les années 1593 et 1595, XVI^e^ siècle (mentionné in H. Potier, *Catalogue du Musée d'Aix*, Aix, A. Makaire, 1900, p. 88-89).
[1261] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 205.
[1262] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.*
[1263] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit.,* p. 176.
[1264] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.* et Alfred Johannot, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, *op. cit.*
[1265] François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, *op. cit.*
[1266] *Id.*, *Notice historique sur le tableau représentant l'Entrée de Henri IV dans Paris*, *op. cit.*, p. 7.
[1267] Étienne Raffort, *Entrée d'Henri III, roi de France, à Venise en 1574*, *op. cit.* (mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. IV).

Arnold Scheffer[1268], les *Mémoires de l'État de la France sous Charles IX* de Simon Goulart a été lu par Édouard Bernard Debat-Ponsan[1269], tandis qu'Adrien-Emmanuel Marie puise l'inspiration de son tableau[1270] dans le chapitre III des *Mémoires* du capitaine huguenot François de La Noue[1271]. Enfin, la source historique du XVI^e^ siècle la plus consultée est incontestablement le *Journal* de Pierre de l'Estoile, qu'au moins cinq peintres ont fréquenté avec certitude. Outre François Gérard, le *Journal* du mémorialiste a effectivement attiré l'attention de Jean-Achille Blairsy[1272], Charles-Barthélemy-Jean Durupt[1273], Étienne-Barthélemy Garnier[1274] Lucien-Étienne Mélingue[1275] et Arnold Scheffer[1276].

Cependant, les œuvres historiques portant sur les guerres de Religion, qui suscitent l'intérêt des peintres du corpus, ne datent pas uniquement du XVI^e^ siècle. Cinq ont été publiées le siècle suivant, telles que l'ouvrage de d'Henrico Caterino Davila ou les *Mémoires* de Sully, consultées par François Gérard[1277]. Autrement, les sources du XVII^e^ siècle que consultent les peintres sont produites par des historiographes de la monarchie bourbonienne, dont ils chantent les louanges. *Le Cérémonial françois* de Théodore Godefroy, jurisconsulte et conseiller d'État actif sous Louis XIII, est un matériau essentiel pour Jean Alaux[1278], qui peint des réunions d'assemblées représentatives exposées au récent musée de Versailles[1279]. L'évêque et précepteur de Louis XIV, Hardouin de Péréfixe de Beaumont, rédige pour le roi une *Histoire de Henri le Grand*, qui paraît en 1661 et offre deux sujets de peintures anecdotiques à Jean-Auguste-Dominique Ingres et vraisemblablement à Pierre-Henri Révoil[1280], notamment l'anecdote relative à l'ambassadeur d'Espagne, à la cour de France, présente dans le *Cahier IX*[1281]. Une

[1268] Arnold Scheffer s'est inspiré des Mémoires de de Thou afin de réaliser un tableau non retrouvé dans cette recherche, *Henri III recevant à Chartres l'ambassade des ligueurs*, exposé au Salon de 1863 (mentionné in M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 188).
[1269] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XII.
[1270] Adrien-Emmanuel Marie, *L'entrevue de Toury en 1562*, *op. cit.*
[1271] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. XIV.
[1272] *Ibid*., t. IX.
[1273] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*. (mentionné in P.-G. Girault, *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 134).
[1274] Étienne-Barthélemy Garnier, *Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre*, *op. cit.* (mentionné in M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 188).
[1275] Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, *op. cit*. (mentionné in M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 188).
[1276] Arnold Scheffer, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, op. cit. (mentionné in M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 188).
[1277] François-Pascal-Simon Gérard, *Notice historique sur le tableau représentant l'Entrée de Henri IV dans Paris*, *op. cit.*, p. 7.
[1278] Jean Alaux, dit Le Romain, *États généraux de Blois, 16 octobre 1588*, *op. cit.* et *Id*., *Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596*, *op. cit.*
[1279] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. III.
[1280] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, *op. cit.* ; *Id.*, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, *op. cit.* et Pierre-Henri Révoil, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *op. cit*
[1281] S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 132.

seule œuvre littéraire du XVII[e] siècle est mentionnée dans la documentation des artistes du corpus, à savoir l'*Histoire universelle* du protestant résolu Agrippa d'Aubigné[1282], dont la ferveur des convictions confessionnelles, ainsi que la critique acerbe à l'égard des souverains des guerres de Religion est perceptible dans la toile de Lucien-Étienne Mélingue, traitant de la Saint-Barthélemy[1283].

3) Des conteurs avant tout

Cependant, si l'on peut valoriser la démarche des peintres, qui sont allés consulter des sources d'époque, leur approche n'est pas proprement historique. Ils ne lisent pas ces documents avec le regard critique et le plus objectif possible, que doit adopter l'historien, or ces sources essentiellement narratives ou polémiques – des lettres, des mémoires, des chroniques, des pamphlets ou encore des libelles – sont écrites par des auteurs, qui avaient à cœur de défendre avec vigueur et partialité « le point de vue de l'un ou de l'autre camp, politique et/ou religieux » des guerres de Religion[1284]. Par conséquent, il n'est pas étonnant de retrouver une transposition des stéréotypes véhiculés dans ces documents du XVI[e] siècle, dans les peintures du corpus, qui reprennent les traits caractéristiques des Valois, modelés par la propagande de la Ligue, ou par les chantres de la monarchie bourbonienne, au XVII[e] siècle. De ce fait, les artistes du XIX[e] siècle contribuent à perpétuer une lecture déformante des guerres de Religion, se réduisant à des représentations archétypales de ses acteurs principaux. À titre d'exemple, la présentation des mignons comme des hommes « maniérés, vêtus de jaune et de rose, la tête posée sur une fraise qui les fait ressembler à une tête placée sur un plat […], l'un d'eux jouant au bilboquet »[1285], ne serait qu'une appropriation du texte de Pierre de L'Estoile, par Charles-Barthélemy-Jean Durupt[1286].

Néanmoins, ce serait également un raccourci injuste de reprocher aux peintres de commettre des erreurs historiques, étant donné que ce ne sont pas des historiens, quoiqu'ils tentent de leur ressembler. D'ailleurs, Pascale Goetschel a pu mettre en garde les chercheurs face à l'écueil de montrer la vérité historique à partir des peintures[1287]. En effet, comme toute œuvre de fiction, les artistes ont tout à fait le droit de s'éloigner de la véracité historique et de

[1282] P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. X.
[1283] Lucien-Étienne Mélingue, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, *op. cit*. (mentionné in M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 188).
[1284] O. Carpi, « L'art du stéréotype… », art. cit., § 65.
[1285] P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance, op. cit.*, p. 135.
[1286] Charles-Barthélemy-Jean, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.
[1287] P. Goetschel, « De l'usage de l'art en politique », *Vie Sociale*, n° 1, 2005, p. 21-41.

prendre quelques licences artistiques, conformément à la nature de ce type d'œuvre. C'est pourquoi les peintres ne craignent pas de commettre quelques infidélités envers l'histoire, quand leur propos ou le drame le nécessitent. Leur objectif principal consiste davantage à recréer une atmosphère, à traduire le caractère des mœurs d'autrefois et à signifier par la force des détails l'altérité du passé, plus que d'être au plus près de la réalité historique. Ce sont ces motifs qui peuvent justifier des attitudes ou des situations parfois assez invraisemblables, comme ces mignons qui semblent s'amuser sur une scène d'assassinat[1288].

Dès lors, on peut relever quelques erreurs historiques, au sujet du cadre spatial dans lequel l'événement narré s'est déroulé, comme dans le tableau de François-Barthélemy-Marius Abel[1289]. Le peintre semble, en partie, inspiré par les boiseries du cabinet de travail de Catherine de Médicis, alors que le duc d'Anjou est mort au château de Château-Thierry[1290]. De même, la scène du tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres se déroule dans la salle des Caryatides du palais du Louvre[1291], alors qu'Hardouin de Péréfixe de Beaumont, dans l'œuvre duquel le peintre puise son sujet, situe l'événement à Fontainebleau. Enfin, dans sa toile[1292], Charles-Barthélemy-Jean Durupt ne représente pas une pièce de l'hôtel de Jassaud, auquel une tradition locale associe l'épisode amoureux, mais semble plutôt s'inspirer des maisons blésoises et tourangelles de la fin du XV^{e} siècle, selon M. Bruno Guignard[1293].

Les inexactitudes apparaissent également dans la façon de représenter le décor des tableaux. Si le spectateur peut se sentir dupé, c'est essentiellement lorsque, sous couvert de scientificité historique, le peintre prétend reconstituer un décor du XVI^{e} siècle, tandis qu'il s'agit, en réalité, des restaurations réalisées par les architectes du XIX^{e} siècle. Afin d'illustrer cette idée, plusieurs tableaux décrivant des événements blésois peuvent être mobilisés. Tout d'abord, la chambre représentée dans la toile de Jean-Jude Ulysse-Besnard[1294], rappelle plutôt le décor créé par le restaurateur Félix Duban que celui du XVI^{e} siècle[1295]. Ensuite, dans la toile de Pierre-Charles Comte[1296], l'anachronisme se situe au niveau de la galerie à arcades, adossée au rez-de-chaussée de l'aile François I^{er}, qui n'a existé que du côté gauche de l'escalier, comme

[1288] Charles-Barthélemy-Jean, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*.
[1289] François-Barthélemy-Marius Abel, *La Mort du duc d'Anjou, fils d'Henri II*, *op. cit.*
[1290] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 202.
[1291] Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, *op. cit.*
[1292] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois*, *op. cit*.
[1293] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 210-211.
[1294] Jean-Jude Ulysse-Besnard, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, *op. cit.*
[1295] P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.,* p. 137.
[1296] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.*

Félix Duban l'a d'ailleurs reconstituée, lors de sa restauration, entre 1845 et 1848[1297]. De même, dans la peinture d'Arnold Scheffer[1298], on distingue certaines architectures imaginaires d'aspect romantique, comme les maisons de l'arrière-plan, qui contrastent avec les reconstitutions archéologiques très riches[1299]. Enfin, en dépit d'une recherche poussée de vérité historique, Paul Delaroche s'inspire plutôt de l'intérieur du château de Fontainebleau et du château d'Eu[1300]. Pourtant, des sources décrivant l'extérieur du château et sa décoration étaient disponibles à l'époque de réalisation du tableau de Paul Delaroche[1301].

B. Des hommes de lettres

1) Un matériau littéraire

La *Figure III.5* présentée *supra* permet de remarquer que près de la moitié des sources d'inspiration des peintres sont de nature littéraire. Ces artistes n'utilisent pas que des documents proprement historiques, mais ils recourent également à différentes catégories d'œuvres littéraires, qui constituent pour les peintres un biais indirect afin de se représenter les guerres de Religion. En outre, les œuvres de littérature contiennent également des illustrations véhiculant une image caractéristique des guerres de Religion, susceptible d'influencer les peintres qui lisent ces textes. À titre d'exemple, les artistes ayant parcouru la *Henriade* de Voltaire, ont pu s'inspirer des images dessinées notamment par Jean-François de Troy, traitant principalement de l'assassinat du duc de Guise et de la mort d'Henri III, réalisées par des illustrateurs d'histoires tels Duflos, Cochin ou Le Bas[1302]. Un autre exemple confirme les liens rapprochés entre les peintres et les littéraires : une gravure d'Achille Devéria censée rappeler la scène V de l'acte III du *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas semble être connue de Paul Delaroche, qui reproduit une crucifixion presque identique à celle d'Achille Devéria, dans sa toile portant sur l'assassinat du duc de Guise[1303].

[1297] F. Lesueur, *Le château de Blois*, Paris, A. et J. Picard, 1970, p. 126. Voir l'exemple présenté dans l'Annexe 10, p. 482-483.
[1298] Arnold Scheffer, *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, *op. cit.*
[1299] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 207.
[1300] *Ibid*., p. 188.
[1301] Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastimens de France*, t. II, Paris, Éditions Destailleur et Faure-Dujarric, 1870 et André Félibien, *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastimens de France*, Paris, Éd. A. de Montaiglon, Société d'Histoire de l'art français, 1874 (cités par M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 189).
[1302] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 186.
[1303] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 208.

Au sein de la littérature des guerres de Religion, il convient de mentionner l'influence considérable qu'a eue la *Henriade* de Voltaire pour les peintres, ainsi que l'ensemble des lettrés des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Ce long poème épique de dix chants, publié en 1728, narre les événements les plus emblématiques et les plus spectaculaires du conflit civil, tels que l'exécution du duc de Guise, l'assassinat d'Henri III ou la prise de Paris, avant l'accès au pouvoir d'Henri IV. Présenté primitivement sous le titre de *La Ligue*, en 1723, le texte connaît un succès considérable jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, en entretenant la légende dorée du premier Bourbon, au détriment du dernier Valois, jugé faible et inapte[1304]. Dès lors, ce texte fournit aux peintres de nombreux sujets, susceptibles de les intéresser, comme ce fut assurément le cas de Joseph Beaume[1305], dont le thème de la toile est également celui du chant V de la *Henriade*[1306]. Dans la notice accompagnant son tableau[1307], François-Pascal-Simon Gérard cite des vers de Voltaire, issus du chant X de *La Henriade*, pour terminer sa notice :

> *Dès lors, on admira ce règne fortuné, / Et commencé trop tard et trop tôt terminé*[1308].

Cependant, ce sont essentiellement les romans historiques du XIX^e^ siècle que lisent les peintres avec attention. Pierre Dupuis s'est référé aux *Études philosophiques sur Catherine de Médicis* d'Honoré de Balzac[1309]. Joseph-Nicolas Robert-Fleury a consulté la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée[1310], tandis que la composition de Pierre-Charles Comte[1311] semble directement sortie du récit de François-René de Châteaubriand, qui écrit :

> *Il avait toute une religion et toute une nation derrière lui, et des coups de poignard finirent le dénouement d'une tragédie qui semblait devoir finir par des batailles, la chute d'un trône et le changement d'une race*[1312].

[1304] J. Berchtold et M.-M. Fragonard, *La mémoire des guerres de religion*, t. I, p. 14-15.
[1305] Joseph Beaume, *Henri III à son lit de mort*, *op. cit.*
[1306] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 224.
[1307] François-Pascal-Simon Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, *op. cit.*
[1308] *Id.*, *Notice historique sur le tableau représentant l'Entrée de Henri IV dans Paris*, *op. cit.*, p. 7.
[1309] Mentionné in P. Sánchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*, t. VIII.
[1310] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit*. (mentionné in M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 197).
[1311] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.*
[1312] P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 175 (citant F.-R. Chateaubriand, « Analyse raisonnée de l'Histoire de France », *Œuvres complètes*, éd. Paris, 1858, t. I, p. 702).

Charles-Barthélemy-Jean Durupt réalise également une description conforme au texte de l'écrivain romantique[1313]. Le peintre anecdotique friand de détails croustillants a également pu trouver cette donnée dans les écrits d'Alexandre Dumas[1314]. Il peut s'agir de la pièce de théâtre *Henri III et sa cour* de Dumas, représentée pour la première fois à Paris, au Théâtre-Français, le 10 février 1829, soit trois ans avant l'exposition du tableau de Charles-Barthélemy-Jean Durupt. Cependant, la publication de la trilogie romanesque consacrée aux guerres de Religion – *La Reine Margot* (1845), *La dame de Monsoreau* (1846) et *Les Quarante-Cinq* (1848) – est plus tardive et a probablement inspiré d'autres peintres, à la suite de Charles-Barthélemy-Jean Durupt.

2) Une forte influence théâtrale

Comme nous avons pu le noter à maintes reprises dans l'analyse de chaque tableau dans le deuxième chapitre, de nombreuses toiles témoignent de l'importance de l'univers théâtral pour les peintres, qui offrent des représentations dramatiques, faisant écho au drame romantique très en vogue, dans les années 1830. Par ailleurs, certains peintres comme Pierre-Henri Révoil sont eux-mêmes des auteurs dramatiques[1315] ou sont intimement liés au monde théâtral, à l'instar de Paul Delaroche. Il était un grand ami du dramaturge Ludovic Vitet et il a même participé à la réalisation des costumes de la pièce d'Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*[1316]. En outre, pour la réalisation de son tableau[1317], c'est un membre de la Comédie-Française, M. Geffroy, qui a posé pour le peintre, dans le rôle d'Henri III[1318].

Parmi les quinze œuvres littéraires évoquées dans la *Figure III.5* qui ont indubitablement inspiré les peintres, se trouvent également des pièces de théâtre. D'une part, on remarque la mention de deux œuvres du XVIII[e] siècle. La tragédie d'Edme Billardon de Sauvigny, *Gabrielle d'Estrées,* représentée pour la première fois à Versailles, le 28 janvier 1778 et qui a été consultée par Fleury François Richard[1319]. Quant à Alexandre Menjaud[1320], il

[1313] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit* (mentionné in P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 134).
[1314] O. Carpi, « L'art du stéréotype : la représentation des guerres de Religion dans la série Le Chevalier de Pardaillan de Josée Dayan (Antenne 2, 1988) », *TV/Series*, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2016, http://journals.openedition.org/tvseries/1921, consulté le 18 janvier 2019, § 64-65.
[1315] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1976, *op.cit*., t. VIII, p. 710.
[1316] N. Garnier-Pelle, *Chantilly, musée Condé*, *op. cit.*, p. 211-215.
[1317] Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, *op. cit*.
[1318] É. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes*, *op. cit.*, 1979, 5 vol., t. I, p. 388.
[1319] Fleury François Richard, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, *op. cit.* (mentionné in S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé*, t. II, *op. cit*., p. 120).
[1320] Alexandre Menjaud, *Henri IV chez le meunier Michaud*, *op. cit.*

emprunte le sujet de sa toile à la *Partie de chasse d'Henri IV*, comédie de Charles Collé, publiée en 1766, bien connue des contemporains jusqu'au XIX[e] siècle, malgré son interdiction sous l'Empire[1321]. La peinture de François-Marius Granet semble également une adaptation de cette pièce de théâtre[1322].

D'autre part, une pièce du XIX[e] siècle remporte les faveurs du public et constitue la source d'inspiration avérée de quatre œuvres du corpus. Il s'agit de peintures traitant de l'assassinat du duc de Guise, inspirées de la scène IX de la pièce de Ludovic Vitet, *Les États de Blois ou la mort de MM. De Guise, scènes historiques, décembre 1588*, issue de la trilogie *La Ligue*, écrite en 1829 et qui connaît un grand succès, bien qu'elle ne fût jamais jouée[1323]. Cette scène a sans doute été lue par Paul Delaroche, qui était proche du dramaturge[1324], Pierre-Charles Comte[1325] ou Charles-Barthélemy-Jean Durupt[1326]. La deuxième toile de ce dernier est également une transcription d'un passage de la pièce de Ludovic Vitet[1327], dans laquelle on retrouve la mise en garde de la marquise de Noirmoutier à l'égard de son amant, à qui le texte fait dire :

« Donnez-vous de garde, on est sur le point de vous jouer un mauvais tour », auquel il répond sur un billet à la marquise : « On n'oserait »[1328].

Il y a également des chances pour que la toile d'Hugues Merle se fonde sur le même texte[1329], bien que Ludovic Vitet ne mette pas en scène Henri IV au moment de la mort d'Henri III[1330]. Enfin, même si des preuves concrètes n'ont pas pu être apportées, une des toiles d'Alexandre-Évariste Fragonard est comptabilisée dans la *Figure III.5* parmi les œuvres inspirées de la littérature du XIX[e] siècle[1331] car, dans un commentaire accompagnant le tableau,

---

[1321] J. Perot, *Musée national du château de Pau. Quinze années d'acquisitions : 1970-1984*, Paris, RMN, 1985, p. 48.
[1322] François-Marius Granet, *Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron*, *op. cit.* (mentionné in J. Perot, *Musée national du château de Pau. Quinze années d'acquisitions : 1970-1984*, Paris, RMN, 1985, p. 48).
[1323] N. Garnier-Pelle, *Chantilly, musée Condé*, *op. cit.*, p. 211-215.
[1324] *Ibid*.
[1325] Pierre-Charles Comte, *Henri III et le duc de Guise*, *op. cit.* (mentionné in P.-G. Girault, *Fêtes et crimes à la Renaissance, op. cit.*, p. 176).
[1326] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit*. (mentionné in P.-G. Girault et M. Mercier (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 134).
[1327] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois*, *op. cit.*
[1328] L. Vitet, *Les États de Blois ou La mort de MM. De Guise*, Paris, Ponthieu et Cie, 1827, p. 254-255.
[1329] Hugues Merle, *L'Assassinat de Henri III*, *op. cit*.
[1330] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 209.
[1331] Alexandre-Évariste Fragonard, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, *op. cit.*

on mentionne le fait que les sujets de ses toiles étaient souvent empruntés à la littérature ou au théâtre qu'il affectionnait particulièrement[1332].

3) Une chaîne d'« historiens »

Comme une partie des peintres du corpus, les écrivains procèdent à une recherche documentaire, à la façon des historiens, et produisent des œuvres référencées, que les artistes lisent, voient sur scène ou tout au moins doivent connaître. Par ailleurs, ces hommes de lettres peuvent produire différents types d'œuvres et ne pas se restreindre au seul roman, à la seule pièce de théâtre ou à la seule pièce d'opéra. Outre ces divers talents, certains se proclament même historiens, à l'instar d'Alexandre Dumas, qui a effectivement lu des sources d'époque nouvellement éditées, notamment dans les deux collections de sources historiques publiées par François Guizot, entre 1822 et 1830[1333]. Toutefois, pour écrire sa pièce *Henri III et sa cour*, ce serait en lisant l'ouvrage d'un historien du XVIII[e] siècle – dont les œuvres connaissent de nombreuses éditions au XIX[e] siècle –, qu'il aurait trouvé l'inspiration par hasard, puisqu'il déclare : « Un volume d'Anquetil se trouvait égaré sur un bureau ; il était tout ouvert ; j'y jetai machinalement les yeux »[1334]. Outre *l'Histoire de France* de Louis Anquetil, Alexandre Dumas déclare, dans ses *Mémoires*, qu'il a également lu le *Journal* de Pierre de L'Estoile, les écrits d'Agrippa d'Aubigné ainsi que *L'Isle des Hermaphrodites* de Claude-Gilbert Dubois, dépeignant en détails les mœurs du temps[1335].

Alexandre Dumas n'est pas le seul écrivain, dont les œuvres ont été consultées par les peintres du corpus, à recourir à des sources historiques ou à des travaux d'historiens. On sait que, lors de l'engouement général pour les guerres de Religion, Honoré de Balzac consulte des pamphlets et des chroniques de cette époque à la Bibliothèque royale, afin de se familiariser avec ce siècle et ses personnages, à partir de 1825[1336]. Pour ses *Barricades*, Ludovic Vitet dit : « l'idée m'était venue, je ne sais trop comment, en feuilletant le journal de l'Estoile »[1337]. Prosper Mérimée reconnaît également avoir consulté des sources du XVI[e] siècle dans la

[1332] Rebecca Duffeix, « Le nom de Fragonard sera distingué dans tous les arts… » (Jacques-Louis David) *in* Villa musée Jean-Honoré Fragonard, Grasse, *Alexandre-Évariste Fragonard : une collection grassoise*, Milan-Grasse, Cinisello-Silvana editoriale, 2017, p. 12.
[1333] E. Demeester, « François Guizot, du libéralisme au conservatisme… », art. cit., p. 32-34.
[1334] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 22.
[1335] J. Berchtold et M.-M. Fragonard, *La mémoire des guerres de religion*, t. I, p. 17.
[1336] Nicole Cazauran, *Catherine de Médicis et son temps dans* La Comédie Humaine, Genève, Droz, 1976, p. 5 et 21 ainsi que l'appendice I, p. 507, où l'on trouve une liste des ouvrages sur le XVI[e] siècle empruntés par Balzac entre 1825 et 1830 (mentionné dans D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 21).
[1337] Ludovic Vitet, *Barricades, scènes historiques, mai 1588*, Paris, H. Fournier jeune, 1830, p. VII-VIII (préface à la quatrième édition, signé le 20 mai 1830) (mentionné dans D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 22).

Chronique du règne de Charles IX, dans laquelle il écrit : « Je venais de lire un assez grand nombre de mémoires et de pamphlets relatifs à la fin du seizième siècle. J'ai voulu faire un extrait de mes lectures, et cet extrait, le voici »[1338].

Néanmoins, les écrivains se heurtent aux mêmes écueils que les peintres car « c'est au premier degré, sans y appliquer les règles de la critique auxquelles s'astreint l'historien de métier que ces sources sont lues et reprises par Dumas et ses émules »[1339], si bien qu'ils contribuent également à diffuser une représentation orientée des guerres de Religion, que l'on retrouve, par ricochet, dans les tableaux qui s'appuient sur la documentation des écrivains. À nouveau, outre les écrivains qui se proclamaient historiens, l'objectif de leur production d'œuvres fictives n'est pas de produire un récit historique, uniquement fondé sur des faits réels. Les sources intéressaient essentiellement ces derniers pour les sujets pittoresques qu'elles offraient, de sorte qu'ils y ont puisé « ce qu'elles contenaient de plus spectaculaire et de dramatique, sans remettre en question leur objectivité et qui ont projeté cet amalgame sur le public, en y ajoutant les enflures et les fioritures propres à la sensibilité de leur époque »[1340].

Enfin, il est possible de déceler dans ces productions littéraires des intentions politiques et idéologiques propres à chaque auteur, qui utilise son œuvre comme une tribune dédiée à la diffusion d'idées personnelles, tout comme les peintres ou les historiens du XVI^{e} siècle. À titre d'exemple, dans la préface des *Barricades*, Ludovic Vitet énonce explicitement qu'il entend mettre en garde les Français contre les dangers de l'absolutisme, en se positionnant ouvertement par rapport aux acteurs des guerres de Religion, lorsqu'il écrit que la Ligue « était au fond un mouvement de liberté »[1341].

[1338] Prosper Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, Paris, éd. P. Josserand, Folio, 1969, p. 35 (mentionné dans D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 22).
[1339] O. Carpi, « L'art du stéréotype… », art. cit., § 65.
[1340] Philippe Joutard *et al.*, *La Saint-Barthélemy*, *op. cit.*, p. 126.
[1341] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 209.

C. Une peinture positiviste ?

1) Des sources historiques de seconde main

Même s'ils ne constituent pas la source principale renseignée dans la documentation relative aux œuvres du corpus, les écrits des historiens du XIX^e^ siècle sont bien connus des peintres et représentent pour eux une entrée indirecte afin d'étudier les guerres de Religion. En effet, on sait avec certitude qu'Henri Decaisne a consulté l'*Histoire de la Réforme, de la Ligue et du règne d'Henri IV* de l'historien et journaliste Jean-Baptiste Capefigue, qui paraît en 1834, soit un an seulement avant l'exposition de la toile au Salon[1342]. L'historien est connu pour ses convictions catholiques et son idéologie légitimiste, qui transparaît dans son travail, dans lequel il accorde une importance particulière au rôle du peuple dans les guerres de Religion, ce qui pourrait expliquer le sujet du tableau d'Henri Decaisne, présentant une réunion de ligueurs, accueillant des partisans de tout milieu socio-professionnel[1343]. Jean-Baptiste Capefigue écrit notamment :

> *Quant à la Ligue, cette pensée dominante, cette force secrète fut l'antipathie des masses populaires pour la réforme. Ce fut là le levier puissant qu'employèrent à la fois Guise, le roi d'Espagne et le Saint-Siège*[1344].

Quant à Joseph-Nicolas Robert-Fleury, il a puisé des informations factuelles dans *L'Histoire de Paris* de Jacques-Antoine Dulaure[1345], pour la réalisation de sa toile portant sur la Saint-Barthélemy[1346]. Même si les références documentaires à l'origine de la *Figure III.5* ne recensent que ces deux œuvres, parmi les sources historiques du XIX^e^ siècle que les peintres ont consultées, on sait que, de façon générale, ils ont lu et connaissent très bien les grandes histoires d'Henri Martin, de François Guizot, de Jules Michelet, d'Adolphe Thiers, d'Ernest Renan, d'Hippolyte de Taine ou d'Augustin Thierry[1347].

[1342] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 205.
[1343] Henri Decaisne, *Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu*, *op. cit.*
[1344] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 205.
[1345] *Ibid*., p. 197.
[1346] Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, *op. cit.*
[1347] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 188.

Par ailleurs, ces influences sont mises en évidence à travers des collaborations d'historiens et de peintres d'histoire, à l'instar de Jean-Paul Laurens et Augustin Thierry, pour qui l'artiste illustre les *Récits des Temps mérovingiens*[1348]. À l'inverse, il y a de fortes chances pour que les peintres influencent également les historiens. À titre d'exemple, la description que fait Jules Michelet du coup de pied au visage qu'aurait lancé Henri III au duc de Guise, lors de son assassinat, elle-même inspirée du Journal de Pierre de l'Estoile, ressemble beaucoup à la version qu'en donne Charles-Barthélemy-Jean Durupt[1349], lorsque l'historien écrit :

> *Ce personnage original avait tout à la fois du Borgia et du Scapin, avec beaucoup d'esprit et des mouvements très bas, un violent farceur dans un capucin d'Italie*[1350].

Jules Michelet a très bien pu voir la toile de Charles-Barthélemy-Jean Durupt, peinte en 1832, étant donné qu'il publie le chapitre sur les guerres de Religion de son *Histoire de France,* en 1855[1351].

2) Des historiens pas plus impartiaux que leurs devanciers

Néanmoins, les historiens du XIX^e^ siècle, comme les peintres et les littéraires, ne se montrent pas plus objectifs que ceux du XVI^e^ siècle. Si des écrivains se considèrent comme des historiens, ces derniers se disent aussi romanciers, si bien que « L'histoire reste sinon la fille du moins la sœur de la littérature »[1352]. En quelque sorte, l'historien du XIX^e^ siècle crée aussi sa propre fiction et reste confronté à deux enjeux : celui du dialogue entre histoire et politique et celui du rapport qu'entretient l'histoire avec la science et l'art[1353]. Leur approche des sources n'est finalement pas beaucoup plus objective que celle des peintres, dont les œuvres ne sont pourtant pas considérées comme des témoignages légitimes du passé par les historiens positivistes. Par ailleurs, même si un rôle majeur est attribué aux historiens dans la culture du XIX^e^ siècle, des critiques émergent et ne les épargnent pas pour autant. On reproche à ces « touche-à-tout […] qui balance[nt] encore ce que l'on nomme alors la passion des faits et le

[1348] Charlotte Denoël, « L'art académique et la peinture d'histoire… », art. cit.
[1349] Charles-Barthélemy-Jean Durupt, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, *op. cit.*
[1350] Jules Michelet, *Histoire de France*, Réédition Jean de Bonnot, Paris, 1978, t. XII, Coll. privée, Blois, p. 283.
[1351] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 190.
[1352] S. Aprile, *La révolution inachevée*, *op. cit.*, p. 562.
[1353] *Ibid*., p. 548.

monde des idées philosophiques dont l'histoire est encore proche », comme peut le dire Gustave Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*[1354].

Par conséquent, cette approche subjective de l'histoire nuit au traitement des guerres de Religion, qui subit des « généralisations hâtives »[1355], comme toute autre période historique. Dès lors, les historiens constituent également des vecteurs d'un imaginaire, ainsi que des canons de représentation du conflit civil, dont s'imprègnent les peintres, qui donnent une image visuelle à un discours historique traditionnel. Derrière une apparente scientificité historique en élaboration, l'écriture des guerres de Religion par les historiens du XIX^e^ siècle n'est qu'un instrument, qui leur sert à présenter l'Histoire comme une continuité historique, dont l'apogée est tantôt le retour d'une monarchie plus pondérée, tantôt l'avènement de la République. Ainsi, comme l'écrivain et le poète, « l'historien se veut à la fois un médiateur et un dépositaire du passé »[1356], ce qui fait dire à Daniel Maira, qu'il y a donc « autant de "Renaissances" que de "croyances politiques" qui cherchent dans le passé la légitimité ou la compréhension du présent »[1357]. Hayden White résume cette manière plus ou moins consciente d'assimiler l'actualité et le présent, dès la sélection des documents, dans le concept de « *present-ness* » de l'histoire[1358].

Quel que soit le positionnement idéologique des historiens qui se sont intéressés aux guerres de Religion, leur discours est toujours un reflet de leurs idées politiques. Il est possible de percevoir le déterminisme d'Augustin Thierry, ainsi que le conservatisme de François Guizot[1359], qui conçoit la Réforme et les guerres de Religion comme « l'éclatante manifestation de la Raison à l'œuvre dans l'Histoire […] le début d'une nouvelle ère de l'histoire européenne, qui n'avait pas été close par la Contre-Réforme du dix-septième siècle »[1360]. La vision du conflit civil de ces libéraux et doctrinaires est en nette opposition avec l'approche romantique des républicains socialistes, tels Edgar Quinet ou Jules Michelet. La vision nationaliste et anticléricale du conflit civil de ce dernier s'exprime particulièrement dans le chapitre intitulé : « Le terrorisme de la Ligue – 1589 », dans lequel il qualifie le mouvement ligueur de traître

[1354] *Ibid*., p. 549.
[1355] *Ibid*., p. 548.
[1356] *Ibid*., p. 549.
[1357] D. Maira, *Renaissance romantique*, *op. cit.*, p. 23.
[1358] Hayden White, « The Historical Text as Literary Artefact", in *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*, éd. R. H. Canary et H. Kozicki, University if Wisconsin Press, 1978, p. 41-62.
[1359] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 190.
[1360] Emmanuelle Lacore-Martin, « L'analyse par Guizot du rôle de la Réforme et des guerres de Religion dans l'histoire politique de la France », in J. Berchtold et M.-M. Fragonard*, La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830)*, Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II, p. 355-374.

envers la « patrie » et envers le peuple, auquel est attaché l'historien[1361]. Néanmoins, leurs travaux apportent également un regard novateur, qui nourrit l'historiographie des guerres de Religion. Par exemple, Jules Michelet est, certes, influencé par sa lecture lyrique et romantique de l'histoire, ainsi que par certains clichés, qui l'amènent à décrire Henri III comme un roi « affaibli moralement par les plaisirs et le luxe, subissant l'autorité tyrannique de sa mère »[1362]. Pourtant, il est peut-être le premier historien à avoir pressenti que, malgré sa faiblesse, ce souverain fut le garant de l'unité de l'État, face aux prétentions des Guise et aux extrémistes religieux[1363].

3) Une scientificité historique en élaboration

Il est commun de présenter le XIX^e^ siècle comme celui où se construit la science historique, selon la doctrine positiviste de nombreux érudits, qui cherchent à rapprocher tous les domaines intellectuels des sciences dites « dures ». Cependant, si, dès les années 1830, des historiens revendiquent une scientificité, « c'est à l'évidence une science politique ou morale, qui fournit comme les autres sciences, des exemples et des expériences pour le présent »[1364]. Même si les historiens du XIX^e^ siècle entendent sortir d'une histoire monarchique, centrée sur les vertus du prince, ses conquêtes et ses œuvres, en lui substituant « une histoire écrite en fonction de la nation, des institutions, du peuple », dans l'idée d'Augustin Thierry notamment, force est de constater que la relecture des sources des guerres de Religion n'atteint pas encore cet objectif[1365]. La constitution de la science historique, comme elle est pratiquée aujourd'hui, « présente bien des discontinuités » et ne correspond pas à une succession linéaire d'écoles historiques[1366]. De fait, le XIX^e^ siècle est une longue période de gestation, au cours de laquelle se construit une méthodologie proprement historique, fondée sur l'étude critique des sources, en adoptant une démarche mimétique vis-à-vis des sciences naturelles. Cette entreprise est favorisée par la création de nombreux instruments de travail, tels que le *Dictionnaire d'architecture* de Viollet le Duc (1854-1868), le « glossaire » du comte de Laborde (1872) ou l'*Histoire du costume* de Quicherat (1877)[1367].

[1361] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 190.
[1362] *Ibid*.
[1363] *Ibid*.
[1364] S. Aprile, *La révolution inachevée*, *op. cit.*, p. 560.
[1365] *Ibid*., p. 553-554.
[1366] S. Aprile, *La révolution inachevée*, *op. cit.*, p. 548.
[1367] M. Tissier de Mallerais et J. Melet-Sanson *et al.*, *La Tragédie de Blois*, *op. cit.*, p. 188.

Dans le dernier tiers du XIX^e^ siècle, l'école positiviste, réunie autour des figures de Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, « renforce la nécessité d'écrire une histoire objective, centrée sur les événements et sur les documents d'archives », en développant un apparat critique méthodologique sophistiqué et en vouant un culte aux documents textuels[1368]. C'est précisément à la fin du siècle et au début du suivant que le discours historique commence à se nuancer à l'égard de la légende noire des Valois ou de celle du roi Bourbon, dont témoignent les volumes de l'*Histoire de France* d'Ernest Lavisse, rédigés par Jean-Henri Mariéjol et portant sur les guerres de Religion. Cependant, cette histoire républicaine comporte également une dimension idéologique, selon laquelle ses rédacteurs entendent produire un roman national, au sein duquel les grandes figures ayant contribué à l'unification de la Nation sont particulièrement auréolées. Ainsi, ce mythe national, rassemblant et unifiant sociétés, cultures et idéologies souvent antagonistes, offre une place de choix à la figure d'Henri IV, que l'on retrouve dans les manuels scolaires. Christian Desplat a mis en exergue la continuité de sa présentation entre les manuels d'éducation des princes du XVII^e^ siècle et ceux des écoliers de la IIIe République[1369]. Dès lors, la pédagogie accomplit un travail de simplification et de sélection des traits légendaires, pas si différents que ce que font les peintres, les écrivains ou les historiens du XIX^e^ siècle.

[1368] C. Denoël, « L'art académique et la peinture d'histoire… », art. cit.
[1369] Christian Desplat, « Le Bon roi Henri ou la pédagogie du mythe », in P. Mironneau et P. Tucoo-Chala *La Légende d'Henri IV*, Biarritz-Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1995, p. 165-214.

Conclusion

Cette recherche a permis d'accorder une attention spéciale à des sources iconographiques connues des historiens de l'art, des littéraires et des historiens des guerres de Religion, mais qui n'avaient pas encore bénéficié, à ce jour, d'une étude spécifique, eu égard aux apports historiques qu'elles fournissent, dans la représentation visuelle et mentale du conflit. En effet, les peintures d'histoire du XIX^e^ siècle constituent un matériau doublement instructif puisqu'il informe à la fois de la représentation que les artistes et leurs contemporains se font de cette période historique, antérieure de plus de deux siècles, mais ces tableaux témoignent aussi de la prégnance d'un discours traditionnel des guerres de Religion, élaboré à l'époque même des événements. Dès lors, la représentation picturale du conflit n'est qu'une mise en image de l'historiographie canonique des guerres de Religion, tellement ancrée dans les mentalités qu'on reconnaît les mêmes stéréotypes, qui ont toujours cours dans les peintures historiques du XIX^e^ siècle. À leur tour, celles-ci jouent un rôle indéniable dans la perpétuation de ces poncifs sur la période, en incarnant des vecteurs visuels de la représentation du conflit, dont le legs est toujours perceptible dans l'imaginaire collectif aujourd'hui.

Pour mener cette enquête, soixante-cinq peintures, réalisées par quarante-cinq artistes différents, ont été retenues et analysées, au sein d'un corpus, dont la cohérence réside dans l'unité de ces sources, à maints égards. Tous ces tableaux sont des peintures à l'huile, produites au XIX^e^ siècle, par des artistes exerçant en France et qui se distinguent par leur parcours et leurs motivations à peindre un épisode des guerres de Religion, au sein d'un milieu socioculturel homogène. Ces soixante-cinq peintures correspondent aux sources dont il a été possible d'obtenir une image, susceptible d'être examinée. Ainsi, leur confrontation a permis de démontrer que les artistes s'accordent à ne présenter qu'une vision parcellaire des guerres de Religion, centrée sur la lutte des Grands du royaume, cherchant à exercer une forme de pouvoir. Celui-ci étant chèrement disputé, les peintures exposent, dans un registre épique, les différentes formes que peut prendre leur opposition, du champ de bataille aux rencontres politiques, en mettant également en lumière leur intimité, conformément à l'esthétique de la peinture anecdotique.

Néanmoins, les affrontements des acteurs de cette geste princière semblent converger vers la pomme de discorde, qui cristallise l'ensemble des querelles politiques, dynastiques ou religieuses, à savoir la question de la succession entre les Valois et les Bourbons. C'est selon ce point de vue partiel que les guerres de Religion sont principalement évoquées, recoupant, de

surcroît, la présentation manichéenne des représentants de chaque dynastie. En effet, les Valois pâtissent de la légende noire qui leur est associée depuis l'époque même des événements, tandis qu'Henri IV est mis un piédestal, de façon presque unanime. Cette représentation dichotomique du conflit et de ses acteurs constitue une construction idéologique, façonnée du vivant des personnages, et prolongée par l'historiographie canonique des guerres de Religion, dont sont imprégnés les peintres du XIX^{e} siècle. Quelles que soient la nature et la date hétéroclites des sources que les artistes ont consultées, elles sont toutes caractérisées par cette grille de lecture déformante, qui profite indubitablement au premier roi Bourbon. En outre, cette mémoire collective n'est pas uniquement l'apanage des peintres, car un large cercle d'érudits se passionne pour cette période ainsi que ses membres, et s'influencent mutuellement, dans la façon de se représenter les guerres de Religion, qui est un thème à la mode. En outre, il ne faut pas négliger les intérêts politiques et idéologiques latents, dissimulés derrière les représentations subjectives du conflit civil. En cela, les commandes de la première moitié du siècle sont majoritairement passées par l'État, ce qui atteste de l'intérêt des Bourbons, de retour au pouvoir à compter de 1814, à vanter les mérites de leur ancêtre, dont la légende dorée est réactivée et instrumentalisée, par ses lointains descendants.

Enfin, cette recherche a été l'occasion de réaliser une recension exhaustive des peintures historiques, exposées aux salons, traitant des guerres de Religion, à l'échelle du XIX^{e} siècle, ayant permis des comparaisons avec l'état des sources de ce mémoire, qui ne répertorie qu'environ un cinquième de la production totale séculaire, mobilisant également quatre fois plus de peintres. Comme le corpus iconographique est constitué des œuvres localisées avec précision, à une exception près, et dont il a été possible d'étudier le contenu figuré, les résultats statistiques de cet état des sources restreint ne peuvent être qu'un aperçu nécessairement imparfait d'une tendance plus globale, difficile à mesurer. Cependant, certaines données se recoupent, telles que la diminution de l'intérêt pour le conflit civil, tout au long du siècle. Les principaux thèmes de prédilection des artistes sont sensiblement les mêmes ; seule l'intimité des Valois semble sous-représentée dans ce corpus. Par conséquent, ce travail et ce corpus peuvent ambitionner d'être un reflet, certes incomplet, mais assez représentatif de la façon dont les peintres de cette époque figurent et se figurent les guerres de Religion.

Bien que le temps ait manqué pour entreprendre une enquête approfondie de chacune des deux cent quatre-vingt-dix-huit peintures recensées dans les catalogues des salons, la recherche de chacune de ces œuvres mériterait d'être entreprise, peut-être avec un.e historien.ne de l'art, dont la collaboration pourrait s'avérer fructueuse. En outre, cette investigation pourrait être poursuivie, en envisageant différents champs de recherche. En premier lieu, il serait

possible d'élargir les bornes chronologiques du sujet, étant donné que des peintures d'histoire, portant sur les guerres de Religion, ont été produites dès la fin du XVIII[e] siècle, et on en recense encore au début du XX[e] siècle. L'enquête pourrait même s'aventurer au-delà de ces repères temporels. La mise en série de l'ensemble de ces tableaux et la comparaison de leurs thèmes, de leurs sources d'inspiration ou de leurs enjeux politiques et idéologiques, permettrait de dégager les évolutions de la représentation du conflit, à une échelle temporelle plus large. Le cadre spatial pourrait également être élargi à l'ensemble des productions européennes traitant des guerres de Religion, dont l'examen pourrait rendre compte de logiques représentatives dépassant la sphère cultivée des élites artistiques françaises, ainsi que d'un engouement pour cette période historique, qui ne se limite pas au cadre national.

On pourrait également envisager de reprendre le dépouillement des catalogues des salons, dans le but d'intégrer les autres supports mobilisés par les artistes, tels que des aquarelles, des faïences, des porcelaines, des statues, etc., qui constituent autant de témoignages de l'intérêt porté aux guerres de Religion, par l'ensemble des artistes du XIX[e] siècle. Leur inclusion permettrait d'envisager l'étendue de la propagation des représentations artistiques des guerres de Religion au sein d'un public plus large, compte tenu de la différence de production, d'acquisition et de diffusion de ces sources, en fonction de leur nature. Ainsi, il serait intéressant d'évaluer si ces modalités hétérogènes impliquent des similitudes ou des divergences dans les choix des thèmes représentés, dans la façon de les traiter, dans les intentions politiques et idéologiques sous-jacentes ainsi que dans la scientificité de la démarche, en s'attardant toujours sur l'ancrage temporel de leur réalisation. De même, comme les peintures à l'huile ont pu être copiées ou gravées, l'examen de la circulation de ces sources pourrait constituer une autre piste de recherche, permettant peut-être d'évaluer le rôle de ces œuvres, en tant que vecteurs de communication d'une image visuelle et mentale du conflit.

À partir des recensions des peintures historiques effectuées par Stéphane Paccoud pour la première moitié du XIX[e] siècle[1370], et par Pierre Sérié pour la seconde[1371], il serait possible d'affiner le degré de popularité des guerres de Religion au sein de la peinture historique ainsi que son évolution, en comparant la proportion d'œuvres consacrées à ce conflit avec les autres époques historiques plébiscitées à l'échelle du siècle, ou au cours de périodes plus fines. Ce serait potentiellement un moyen de corroborer l'évolution décroissante de la production picturale concernant cette thématique, décelée dans cette recherche, et d'en expliquer les motifs,

[1370] S. Paccoud, « Répertoire des peintures exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850 », in S. Bann, S. Paccoud et M. Briat-Philippe, *L'Invention du passé,* t. II, *op. cit*., cédérom.
[1371] P. Sérié, *La Peinture d'histoire en France, op. cit*.

en mobilisant l'exemple des autres périodes historiques en vogue, qui ont aussi séduit les artistes.

Enfin, l'ensemble de ces investigations ainsi que leur méthodologie pourraient également être menées au sujet des représentations iconographiques, portant sur ces autres périodes historiques, qui suscitent l'intérêt des artistes du XIX^{e} siècle, à l'instar de l'époque médiévale ou de la Renaissance. Leur étude circonscrite, ainsi que leur comparaison avec l'étude des représentations des guerres de Religion, constitueraient un champ d'étude aussi massif que stimulant.

État des sources

Sources iconographiques

ABEL François-Barthélemy-Marius, *La Mort du duc d'Anjou, fils d'Henri II*, 1863, huile sur toile, 135 x 186 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.3.1

ADAM Victor-Jean-Vincent, *Henri IV après la bataille de Coutras*, 1821, huile sur toile, 125 x 195 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.81-1-1

ALAUX Jean, dit Le Romain, *Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596*, 1840, huile sur toile, 400 x 358 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV 2273

_, *États généraux de Blois, 16 octobre 1588*, 1837, huile sur toile, 60 x 78 cm (octogonal), Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. LP3527.2

ANCELOT Marguerite-Virginie, *Henri IV et Catherine de Médicis*, 1819, huile sur toile, Collection privée

BEAUME Joseph, *Henri III à son lit de mort*, 1822, huile sur toile, 100 x 116,5 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 2449

BLAIRSY Jean-Achille, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, 1869, huile sur toile, 88 x 124 cm, Toulouse, Musée des Augustins, inv. RO 13

CHRÉTIN Maximilien-Théodore, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, *ca* 3e quart XIXe siècle, huile sur toile, 115 x 175 cm, Nérac, Musée du Château, inv. 957.01.01

COMTE Pierre-Charles, *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563*, 1864, huile sur toile, 85 x 75 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.4.1

_, *Charles IX chez Coligny*, 1850, huile sur toile, 90,1 x 117,4 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 2019.1.13

_, *Henri III et le duc de Guise*, 1855, huile sur toile, 130 x 195 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.29.1.1

_, *La Mie du Roy*, 1887, huile sur toile, 100 x 75 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 890-3-1

COROËNNE Henri, *À la santé du Roy*, 1874, huile sur toile, 89 x 65 cm, Blois, Musée du Château, inv. 2013.3.1

DEBAT-PONSAN Édouard Bernard, *Un matin devant la porte du Louvre,* 1880, huile sur toile, 318 x 400 cm, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot, inv. 894.110.1

DECAISNE Henri, *Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu*, 1835, huile sur toile, 165 x 230 cm, Eu, Musée Louis-Philippe du Château, inv. RF 3841

DELAROCHE Paul, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1834, huile sur toile, 57 x 98 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 450

DEVÉRIA Eugène, *Combat de Fontaine-Française, 5 juin 1595*, 1838, huile sur toile, 67 x 140 cm, Pau, Musée national du Château de Pau, inv. MV68

DUPUIS Pierre, *Les derniers moments de François II*, 1865, huile sur toile, 132 x 190 cm, Orléans, Hôtel Groslot, inv. 401

DURUPT Charles-Barthélemy-Jean, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, 1832, huile sur toile, 91 x 72 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.880.5.1

_, *La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois*, 1832, huile sur toile, 92 x 74 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.2000.1.1

FRAGONARD Alexandre-Évariste, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple*, 1827, huile sur toile, 421 x 548 cm, Saint-Priest-en-Jarez, Musée d'art moderne et contemporain, inv. D.1851.1.1

_, *La leçon d'Henri IV*, 1824, huile sur toile, 50,5 x 42,5 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.89.1.1

_, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, 1836, huile sur toile, 179 x 133 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 4552

GARNIER Étienne-Barthélemy, *Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre*, 1819, huile sur toile, 145 x 117 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV72

GÉRARD François-Pascal-Simon, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, 1817, huile sur toile, 510 x 958 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV2715

GIBERT Louis-Marius-Honoré, *Le Duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et Seigneur du pays de Provence (1593)*, 1870, huile sur toile, 116 x 232 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. D. 875.3.1

GOSSE Nicolas-Louis-François, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, 1834, huile sur toile, 197 x 262 cm, Lisieux, Musée d'art et d'histoire, inv. D.MBA.97.46.1

GRANET François-Marius, *Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron*, 1806, huile sur toile, 48 x 38 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 81.5.1

HENRY DE GRAY Nicolas, *Henri III et le duc de Guise*, *ca* 3e quart XIXe siècle, huile sur toile, 25,6 x 35,2 cm, Blois, Musée du Château, inv. 87.5.1

INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, 1819, huile sur toile, 45,5 x 36,5 cm, Pau, Musée du Château, inv. P 83 16 1

_, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, 1817, huile sur toile, 39,5 x 50 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris - Petit Palais, inv. PDUT1164

JOHANNOT Alfred, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, 1837, huile sur toile, 115 x 87 cm, Nice, Musée des Beaux-Arts, inv. 2740

_, *François de Lorraine, 2e duc de Guise, présente au roi Charles IX les guerriers qui se sont distingués dans la bataille de Dreux, le 19 décembre 1562*, 1836, huile sur toile, 300 x 520 cm, Eu, Musée Louis-Philippe du Château, inv. 1972.1465

LABOUCHÈRE Pierre-Antoine, *Jeanne d'Albret présentant son fils, le jeune roi de Navarre, à l'armée protestante avant le désastre de Jarnac*, 1867, huile sur bois, 130 x 241 cm, Saint-Germain-en-Laye, Temple de Saint-Germain-en-Laye, inv. IM78001524

MALLET Jean-Baptiste, *L'éducation d'Henri IV*, 1817, huile sur toile, 40 x 30 cm, Pau, Musée du Château, inv. DP.52.1.3

MARIE Adrien-Emmanuel, *L'entrevue de Toury en 1562*, 1884, huile sur bois, 72,5 x 108 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 758

MÉDINE Albert (de), *Assassinat du cardinal de Guise*, 1857, huile sur toile, 92 x 59 cm, Blois, Musée du Château, inv. 861.15.3

MÉLINGUE Lucien-Étienne, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, 1873, huile sur toile, 110,5 x 91 cm, Le Havre, Musée des Beaux-Arts, inv. A 287 bis

MENJAUD Alexandre, *Henri IV chez le meunier Michaud*, 1806, huile sur toile, 61 x 81 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.95.1.1

MERLE Hugues, *L'Assassinat de Henri III*, 1863, huile sur toile, 280 x 362 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.5.1

MILLIN DU PERREUX Alexandre Louis Robert, *Vue du château de Pau prise du grand parc*, 1814, huile sur toile, 75 x 112 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 526

_, *Vue du château royal où naquit Henri IV*, 1822, huile sur toile, 188 x 280 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, inv. 876.4.1

MONVOISIN Raymond-Auguste, *La mort de Charles IX*, 1834, huile sur toile, 232 x 291 cm, Montpellier, Musée Fabre, inv. D 835.1.1

RAFFORT Étienne, *Entrée d'Henri III, roi de France, à Venise en 1574*, 1843, huile sur toile, 131 x 334 cm, Grenoble, Musée de Grenoble, inv. MG202

RÉVOIL Pierre-Henri, *Henri IV jouant avec ses enfants*, 1817, huile sur toile, 51 x 58 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.86.18.1

RICHARD Fleury François, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, 1810, huile sur toile, 65 x 57 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. 1988-4-III-4

ROBERT-FLEURY Joseph-Nicolas, *Le colloque de Poissy en 1561*, 1840, huile sur toile, 90,7 x 132 cm, Noyon, Musée Calvin, inv. MC D 2003.1.1

_, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, 1833, huile sur toile, 164 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 7673

ROUGET Georges, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, 1822, huile sur toile, 384 x 304 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV69

_, *Henri IV devant Paris assiégé donne sa bourse aux paysans qui avaient fait entrer des vivres dans la ville, août 1590*, 1824, huile sur toile, 381 x 539 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV66

_, *L'Abjuration d'Henri IV*, 1833, huile sur toile, 510 x 906 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, D. 53.2.1

SAINT-ÉVRE Gillot, *Signature du traité de Vervins, 2 mai 1598*, 1837, huile sur toile, 72,5 x 118 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV70

SCHEFFER Arnold, *Charles IX et Catherine de Médicis*, 1866, huile sur toile, 118 x 89,5 cm, Mâcon, Musée des Ursulines, inv. A.11 – 2007.0.7.37

_, *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)*, 1869, huile sur bois, 94 x 130 cm, Blois, Musée du Château, inv. 2008.2.1

_, *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, 1864, huile sur toile, 138 x 182 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.864.22.1

_, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, 1868, huile sur toile, 119 x 180 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.1.1

STEUBEN Charles Auguste Guillaume Henri François (baron de), *Henri IV à la bataille d'Ivry, 14 mars 1590*, 1843, huile sur toile, 424 x 819 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV1948

TARDIEU Jean-Charles, *Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry*, 1802 ou 1807, huile sur toile, 54,5 x 65,3 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.83.2.2

_, *Henri IV devant Paris, août 1590*, 1824, huile sur toile, 372 x 261,5 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV67

TAUNAY Nicolas-Antoine*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, 1er quart XIXe siècle, huile sur toile, 190 x 180 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 81.19.1

_, *Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590*, 1821, huile sur toile, 180 x 280 cm, Pau, Musée du Château, inv. D.P.83.1.1

_, *Rencontre d'Henri IV et de Sully dans la plaine de Beuvron le lendemain de la bataille d'Ivry*, 1822, huile sur toile, 77 x 99 cm, Nantes, Musée d'Arts, inv. 1191

ULYSSE-BESNARD Jean-Jude, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, 1857, huile sur bois, 30 x 42 cm, Blois, Musée du Château, inv. 890.10.1

_, *Scène historique / Sortie d'église*, 1857 ou 1858, huile sur bois, 26 x 40 cm, Blois, Préfecture, inv. 84.20.1

VAFFLARD Pierre-Antoine-Auguste, *L'Abjuration d'Henri IV*, 1810, huile sur toile, 345 x 288 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, inv. 864.14.1

Sources imprimées

Catalogues d'exposition ou des collections des musées

Avec panache. Dessins des collections du château de Pau, Paris, RMN-Musée national du château de Pau, 2007

BANN Stephen, PACCOUD Stéphane, *BRIAT-PHILIPPE Magali*, *L'Invention du passé. Gothique mon amour… 1802-1830, Malakoff*-Bourg-en-Bresse, Hazan-Monastère Royal de Brou, 2014, 2 vol., t. I

_, *L'Invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, Paris, Hazan, 2014, 2 vol., t. II

CONSTANS Claire, *Musée national du château de Versailles, catalogue des peintures*, Paris, RMN, 1995, vol. 1

CRÉPIN-LEBLOND Thierry, *Château de Blois, musée des Beaux-Arts*, Paris, RMN, 2003

GARNIER-PELLE Nicole, *Chantilly, musée Condé. Peintures des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, RMN, coll. « Inventaire des collections publiques françaises » (n° 42), 1997

GIRAULT Pierre-Gilles et MERCIER Mathieu (éds.), *Fêtes et crimes à la Renaissance : la cour d'Henri III*, Paris-Blois, Somogy éditions d'art, 2010

MIRONNEAU Paul, *Musée national du château de Pau*, Paris, RMN, 2003

PACCOUD Stéphane, « Répertoire des peintures exposées au Salon parisien entre 1802 et 1850 », in BANN Stephen, PACCOUD Stéphane, *BRIAT-PHILIPPE Magali*, *L'Invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, Paris, Hazan, 2014, 2 vol., t. II, cédérom.

PERROT Jacques, *Musée national du château de Pau. Quinze années d'acquisitions : 1970-1984*, Paris, RMN, 1985

TISSIER DE MALLERAIS Martine et MELET-SANSON Jacqueline *et al.*, *La Tragédie de Blois : quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise*, Blois, Conservation du château et des musées, 1988

Documentation muséale

Dossier documentaire du Château de Blois

Dossier documentaire du Château de Versailles

Dossier documentaire du musée de Toulouse

Fiche d'inventaire du musée d'Aix

Fiche d'inventaire du musée de Lyon

Fiche d'inventaire du musée de Nérac

Fiche d'inventaire du musée de Noyon

Livrets et catalogues des salons parisiens

Examen du Salon de 1827, Paris, Roret, 1828

SÁNCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier, *Les catalogues des Salons. 1801-1901*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999-2010, 19 vol.

Mémoires, journaux et autres pièces littéraires ou historiographiques

GODEFROY Théodore, *Le Cérémonial françois*, Paris, Sébastien Cramoisy, imprimeur ordinaire du Roy, & de la Reyne régente et Gabriel Cramoisy, 1649, t. II

L'ESTOILE Pierre (de), *Journal des choses mémorables advenues durant tout le règne de Henri III, roi de France et de Pologne,* Paris, Gallimard, éd. 1943

PÉRÉFIXE DE BEAUMONT Hardouin (de), *Histoire du roi Henri le Grand*, Amsterdam, Chez Louys & Daniel Elzevier, 1661

PETITOT Alexandre et Claude-Bernard, *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France depuis le règne de Philippe-Auguste jusqu'au commencement du dix-septième siècle ; avec des notices sur chaque auteur et des observations sur chaque ouvrage*, Paris, Librairie Foucault, 1823, t. XXXIV

THOU Jacques-Auguste (de), *Historiarum sui temporis, 1604-1620* ; trad. française ; *Histoire universelle depuis 1543 jusqu'à 1607*, Londres (Paris), éd. 1734, 16 vol.

Sources imprimées relatives aux salons, aux musées et aux œuvres

ANDRIEU Jules, *Bibliographie générale de l'Agenais et des parties du Condomois et du Bazadais incorporées dans le département de Lot-et-Garonne*, Paris, A. Picard, 1886-1891

BIMBENET Jean-Eugène, *Monographie de l'Hôtel de la mairie d'Orléans : de l'institution des maires et de la justice de la police de la ville*, Orléans, Alex. Jacob, 1851

BONNARDOT Alfred, « Iconographie du vieux Paris » *in* LACROIX Paul, *Revue Universelle des Arts*, Bruxelles, Imprimerie A. Labroue et Cie, 1856

BOURGEAT Fernand, « Charles Comte », *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg*, Ludovic Baschet, Paris, 1884

CHENNEVIÈRES-POINTEL Charles-Philippe (de), *Notice historique et descriptive sur la galerie d'Apollon,* Paris, Pillet fils âmé, 1851

CLARAC Frédéric (M. Le Comte de), *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*, Paris, Imprimerie Impériale, 1853

Exposition des ouvrages de tableaux, dessins, gravures, sculptures, collections scientifiques et objets de curiosité du musée de Blois, Blois, Imprimerie Lecesne, 1861

FENAILLE Maurice, État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours *: 1600-1900*, Paris, Imprimerie nationale, Librairie Hachette et Cie, 1912, t. V, p. 100

GÉRARD François-Pascal-Simon, *Notice historique sur le tableau représentant l'Entrée de Henri IV dans Paris*, Paris, Delaunay-Librairie du Palais-Royal, 1817

LANDON Charles-Paul, *Annales de l'école française des Beaux-Arts, Salon de 1827*, Paris, Pillet fils âmé, 1827

L'Artiste, 1841, t. XXII

LA SAUSSAYE Louis (de), *Histoire du château de Blois*, Paris-Blois, Techner, 1840

LE COEUR Charles, *Catalogue du musée de la ville de Pau, considérations sur les musées de province et notice sur le musée de Pau*, Pau, musée de la ville de Pau, 1871, p. 57, notice n° 43

LORIQUET Charles, *Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims : Peintures, sculptures, dessins et toiles peintes précédés d'une introduction*, Reims, Imprimerie et Lithographie Masson-Gérard, 1881

POTIER Henri, *Catalogue du Musée d'Aix*, Aix, A. Makaire, 1900

SCHICKLER Ferdinand (de), « Rapport de M. le Baron de F. Schickler, Président, sur les travaux de la Société », *in Bulletin historique et littéraire de la Société de l'histoire du Protestantisme français,* 1884, 3e série, vol. XXIII, p. 203

SOULIÉ Eudore, *Notice des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles*, Versailles, Imprimerie de Montalant-Bougleux, 1854, t. I

_, *Notice du Musée national de Versailles*, Paris, Ch. De Mourgues, 1880, 2 vol.

Sources littéraires et historiographiques du XIX^{e} siècle

CHATEAUBRIAND François-René, « Analyse raisonnée de l'Histoire de France », *Œuvres complètes*, éd. Paris, 1858, t. I

DULAURE Jacques-Antoine**,** *Histoire physique, civile et morale de Paris depuis les premiers temps historiques jusqu'à nos jours*, Paris, Guillaume, 1829

VITET Ludovic, *Les États de Blois ou La mort de MM. De Guise*, Paris, Ponthieu et Cie, 1827

Bibliographie

- **Instruments de travail**

AUDIN Marius et VIAL Eugène, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918-1919, 2 vol.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile et AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, New-York-Londres, Garland, 1979, 5 vol.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile et AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, Renouard, 1882-1885, 3 vol.

BÉLY Lucien (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, 1996

BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1976, 10 vol.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969

COUTY Daniel et SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire de l'Histoire de France*, Paris, Armand Colin, 1999

GARNIER François, *Thesaurus iconographique : système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'or, 1984

GAUVARD Claude et SIRINELLI Jean-François, *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, 2015

GERMAIN Alphonse, *Les artistes lyonnais des origines jusqu'à nos jours (Peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs)*, Lyon, H. Lardanchet, 1910

HALL James, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, trad. Alix Girod, Paris, Éditions G. Monfort, 1994

- **Généralités sur la France du XVI^e^ siècle**

BAUGMARTER Frederic J., *France in the Sixteenth Century*, New York-Londres, Macmillan, 1995

BÉLY Lucien (dir.), *La France moderne, 1498-1789*, Paris, PUF, 2013

BOURQUIN Laurent, *La France au XVI^e^ siècle (1483 – 1610)*, Paris, Belin, 1996

CABANEL Patrick, *Histoire des protestants en France (XVI^e^-XXI^e^ siecles)*, Paris, Fayard, 2012

CASSAN Michel*, La France au XVI^e^ siècle*, Paris, A. Colin, 2005

CORNETTE Joël, *Le livre et le glaive. Chronique de la France au XVI^e^ siècle*, Paris, Sedes, 1999

_, *Le Roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, 1993

COSANDEY Fanny et DESCIMON Robert, *L'absolutisme en France : histoire et historiographie*, Paris, Éd. du Seuil, 2012

HAMON Philippe, *Histoire de France. Les Renaissances (1453-1559)*, Paris, Belin, 2009

HARAN Alexandre Y., *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVI^e^ et XVIII^e^ siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2000

JOUANNA Arlette, *La France du XVI^e siècle (1483 – 1598),* Paris, PUF, 1996

_, *La France de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2009

QUILLIET Bernard, *La France du beau XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 1998

- **Sur les guerres de Religion**

- **Ouvrages généraux :**

BARBICHE Bernard, BERCÉ Yves-Marie et BUISSERET David, *La France des guerres de Religion*, Paris, Éd. Culture, art, loisirs, 1971

BARBIER-MUELLER Jean-Paul, *La parole et les armes. Chronique des guerres de Religion en France (1562 – 1598)*, Paris, Hazan, 2006

CARPI Olivia, *Les guerres de Religion. Un conflit franco-français (1559 – 1598)*, Paris, Ellipses, 2012

CONSTANT Jean-Marie, *Les Français pendant les guerres de Religion,* Paris, Hachette, 2002

CROUZET Denis, *Dieu en ses royaumes, une histoire des guerres de Religion*, Seyssel, Champ Vallon, 2008

EL KENZ David et GANTET Claire, *Guerres et paix de religion en Europe (16^e - 17^e siècles)*, Paris, A. Colin, 2003

GARRISSON Janine, *Guerre civile et compromis 1559 – 1598* (Nouvelle Histoire de la France moderne, t. II), Paris, Seuil, 1991

HELLER Henry, *Iron and Blood, Civil Wars in Sixteenth Century France*, Montréal, Mc GillQueen's University Press, 1991

HOLT Mack P., *The French Wars of Religion (1562-1629)*, Cambridge, 2002

JOUANNA Arlette *et al.*, *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, R. Laffont, 1998

KNECHT Robert, *The French Civil Wars*, Harlow, Longman, 2000

LE ROUX Nicolas, *Les guerres de Religion (1559 – 1629)*, Paris, Belin, 2009

LIVET Georges, *Les guerres de Religion*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 2002

MARIEJOL Jean-Hippolyte, *La Réforme, la Ligue, l'Édit de Nantes (1559-1598)*, Paris, Tallandier, 1983

MIQUEL Pierre, *Les Guerres de Religion*, Paris, Fayard, 1980

PERNOT Michel, *Les guerres de Religion en France (1559 – 1598)*, Paris, Sedes, 1987

- **Ouvrages spécialisés**

CASSAN Michel, « La réduction des villes ligueuses à l'obéissance », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 22/1, 2004, p. 159.174

CHRISTIN Olivier, *La Paix de religion. L'autonomisation de la raison politique au XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 1997

_, *Une Révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991

CONSTANT Jean-Marie, *La Ligue*, Paris, Fayard, 1996

CROUZET Denis, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de Religion, vers 1525 – vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon (coll. « Époques »), 1990

DAVIS Natalie Zemon, *Les Cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1979

FOA Jérémie, *Le tombeau de la paix. Une histoire des édits de pacification (1560-1572)*, Limoges, PULIM, 2015

GARRISSON Janine, *Les derniers Valois*, Paris, Fayard, 2001

TURCHETTI Mario, *Concordia o tolleranza ? François Baudouin e i « moyenneurs »*, Genève, Droz, 1984

TURREL Denise, *Le blanc de France. La construction des signes identitaires pendant les guerres de Religion (1562-1629),* Genève, Droz, 2005

VERSTEGAN Richard, *Le théâtre des cruautés : des hérétiques de notre temps*, Paris, Chandeigne, 1995

Sur Catherine de Médicis

CLOULAS Ivan, *Catherine de Médicis*, Paris, Fayard, 1979

CROUZET Denis, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2005

FOA Jérémie et VIDONI Nicolas, *Catherine de Médicis : un destin plus grand que la prudence*, Paris, Éd. Garnier, 2012

KNECHT Robert Jean, *Catherine de Médicis*, Bruxelles, Le Cri, 2003

ORIEUX Jean, *Catherine de Médicis ou la Reine noire*, Paris, Flammarion, 1986

SOLNON Jean-François, *Catherine de Médicis*, Paris, Perrin, 2009

WANEGFFELEN Thierry, *Catherine de Médicis, le pouvoir au féminin*, Paris, Payot, 2005

Sur Charles IX

CAPODIECI Luisa, LEUTRAT Estelle et ZORACH Rebecca, *Miroirs de Charles IX : images, imaginaires, symbolique*, Genève, Droz, 2018

LABOURDETTE Jean-François, *Charles IX, un roi dans la tourmente des guerres civiles, 1560-1574*, Paris, Champion, 2018

SIMONIN Michel, *Charles IX*, Paris, Fayard, 1995

Sur Henri III

BABELON Jean-Pierre, « Le voyage d'Henri III à Venise », *Seizième siècle*, n° 14, 2018

BOUCHER Jacqueline, *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris, Champion, 2007

CHAREYRE Philippe (dir.), *Régicides en France et en Europe*, XVI^{e}-XIX^{e} siècles, Genève, Droz, 2017

CHEVALLIER Pierre, *Henri III : roi shakespearien*, Paris, Fayard, 1985

_, *Les régicides*, Paris, Bayard, 1989

JACQUOT Jean et KÖNIGSON Élie (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1956- 1975, 3 vol.

LE PERSON Xavier, *Practiques et practiqueurs. La vie politique à la fin du règne de Henri III [1584-1589]*, Genève, Droz, 2002

LE ROUX Nicolas, *La faveur du roi : mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 – vers 1589)*, Seyssel, Champ Vallon, 1997

_, *1er août 1589. Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, Paris, Gallimard (coll. « Les journées qui ont fait la France »), 2006

OGER-HACQUET Isabelle, *L'énigme Henri III. Ce que révèlent les images*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012

PERNOT Michel, *Henri III, le roi décrié*, Paris, Éd. de Fallois, 2013

RICHET Denis, « Henri III dans l'historiographie et la légende », in SAUZET Robert, *Henri III et son temps*, Paris, J. Vrin, 1992

SAUZET Robert, *Henri III et son temps*, Paris, J. Vrin, 1992

SOLNON Jean-François, *Henri III : un désir de majesté*, Paris, Perrin, 2007

VIALLON Marie, *Les honneurs de Venise à Henri de Valois, roi de France et de Pologne : Etude du séjour vénitien du roi Henri III en 1574*, Congrès annuel de la RSA, 2010, Venise, Italie, consulté le 10 avril 2020, URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00550971

Sur Henri IV

BABELON Jean-Pierre, *Henri IV*, Paris, Fayard, 2009

BIET Christian, *Henri IV, la vie, la légende*, Paris, Larousse, 2000

CONSTANT Jean-Marie, *Henri IV, roi d'aventure*, Paris, Perrin, 2010

CROUZET Denis, « Les fondements idéologiques de la royauté d'Henri IV », in *Henri IV : le roi et la reconstruction du royaume*, Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1990, p. 176

DESCHAMPS Didier, LEMOINE Georges et SALLOIS Jacques (dir.), *1594 : le sacre d'Henri IV à Chartres*, Chartres, Musée des Beaux-Arts, 1994

DESPLAT Christian, *Henri IV : itinéraire d'enfance, de gloire et d'amour*, Pau, J. et D. éditions-Éd. Deucalion, 1991

_, *Henri IV, roi de la paix*, Pau, Éd. Cairn, 2010

GARNIER-PELLE Nicole, *Henri IV : Portraits d'un règne*, Paris, Michel de Maule, 2010

GARRISSON Janine, *Henry IV*, Paris, Seuil, 1984

LABOURDETTE Jean-François, POUSSOU Jean-Pierre et VIGNAL Marie-Catherine (éd.), *Le Traité de Vervins*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2000

LEROY-LADURIE Emmanuel, *Henri IV, l'ouverture*, Paris, Bayard, 2005

MAUDUIT François-Joseph, *Histoire d'Ivry-la-Bataille et de l'abbaye de Notre-Dame d'Ivry*, Bourg-en-Bresse, les Éd. Du Bastion, 1988

MIRONNEAU Paul et TUCOO-CHALA Pierre, *La Légende d'Henri IV*, Biarritz-Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1995

Quatrième centenaire de la bataille de Coutras, Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1988

THOMAS Danièle, *Henri IV : images d'un roi entre réalité et mythe*, Bizanos, Héraclès, 2010

20 octobre 1587. Coutras, la bataille, Coutras, Groupe de recherches archéologiques et historiques de Coutras, 2012

Sur les Grands

BARBICHE Bernard et DAINVILLE-BARBICHE (de) Ségolène, *Sully, l'homme et ses fidèles*, Paris, Fayard, 1997

BELLENGER Yvonne (éd.), *Le Mécénat et l'Influence des Guises*, Paris, Champion, 1997

BERRIOT-SALVADORE Évelyne, CHAREYRE Philippe et MARTIN-ULRICH Claudie, *Jeanne d'Albret et sa cour*, Paris, Champion, 2004

CONSTANT Jean-Marie, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984

DUHAMEL Pierre, *Henri de Guise : le roi de Paris*, Paris, Perrin, 1974

DUROT Éric, *François de Lorraine : duc de Guise entre Dieu et le Roi*, Paris, Classiques Garnier, 2012

JOUANNA Arlette, *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne (1559-1661)*, Paris, Fayard, 1989

ROELKER Nancy, *Jeanne d'Albret, reine de Navarre*, Paris, Imprimerie nationale, 1979

VIVENT Jacques, *La tragédie de Blois, le roi de France et le duc de Guise, 1585-1588*, Paris, Hachette, 1946

Sur la Saint-Barthélemy

BOURGEON Jean-Louis, *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, Genève, Droz, 1995

CROUZET Denis*, La nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994

JOUANNA Arlette, *La Saint-Barthélemy : les mystères d'un crime d'État*, Paris, Gallimard, 2007

Sur les assassinats

BERCÉ Yves-Marie, « Les coups de majesté », in BERCÉ Yves-Marie et FASANO GUARINI Elena (dir.), *Complots et Conjurations dans l'Europe moderne*, Rome, École française de Rome, 1996

BOURASSIN Emmanuel, *L'assassinat du duc de Guise*, Paris, Perrin, 1991

RANUM Oreste, « Guise, Henri III, Henri IV, Concini : trente ans d'assassinats politiques », *L'Histoire*, n°51, décembre 1982

- **Sur les représentations de l'histoire**

ARTHUR Stéphane, « La représentation du XVI^{e} siècle dans le théâtre de la période romantique : des scènes historiques au drame romantique », *Studi francesi*, 164, 2011, p. 335-345

AZIZA Claude, *Guide de l'Antiquité imaginaire, roman, cinéma, bande dessinée*, Paris, Les Belles lettres, 2008

AUZÉPY Marie-France et CORNETTE Joël (dir.), *Des images dans l'histoire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008

BERNARD Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996

BERNARD-GRIFFITHS Simone, GLAUDES Pierre, VIBERT Bertrand (éd.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2006

BODART Diane, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS-INHA, 2011.

BOITEL Isaure, *L'image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016

BUISSON Patrick, *Ce que peut l'Histoire*, Paris, Fayard, 2016

CASALI Dimitri et BEYELER Christophe, *L'histoire de France vue par les peintres,* Paris, Flammarion, 2012

CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », *Annales. Economies, sociétés, civilisations, n°6*, 1989, p. 1505-1520

CITRON Suzanne, *Le mythe national : l'Histoire de France en question*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1987

DELPORTE Christian et DUPRAT Annie, *L'événement, histoire, mémoire, représentations*, Grâne, Créaphis, 2003

DELWART Martine, JADOUILLE Jean-Louis et MASSON Monique (dir.), *L'histoire au prisme de l'image*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2002, 2 vol.

DUPRAT Annie et MÉNARD Michèle, *Histoire, images, imaginaires*, Le Mans, 1998

DUPRONT Alphonse, *Le mythe de croisade*, Paris, Gallimard, 1997

DRUON Maurice, *Les rois maudits*, Paris, Librairie Générale Française, 1971

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

GOSSMAN Lionel, *Between history and literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1990

GRÜNBLATT Catherine et LOUVET Jean-René (dir.), *Image et histoire*, Paris, Publisud, 1987

JAUBERT Martine, LALAGÜE-DULAC Sylvie et LOUICHON Brigitte, « Les fictions historiques : un objet littéraire, éditorial et scolaire qui interroge les frontières », *Repères*, n° 48, 2013, p. 7-16

JOUHAUD Christian, *Les pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000

_ et RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas, *Histoire, littérature, témoignage : écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009

KENDRICK Laura Jean, MORA-LEBRUN Francine et REID Martine, *Le Moyen âge au miroir du XIX^e^ siècle : 1850-1900*, Paris, L'Harmattan, 2003

KOSELLECK Reinhart, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990

KRULIC Brigitte, *Fascination du roman historique : intrigues, images et femmes fatales*, Paris, Autrement, 2007

Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle, colloque organisé par Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine, Strasbourg, 22-24 mars 2018, actes à paraître

LIGNEREUX Yann, *Les rois imaginaires. Une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, PUR, 2016

MAIRA Daniel, *Renaissance romantique : mises en fiction du XVI^e siècle, 1814-1848*, Genève, Droz, 2018

MARCANDIER-COLARD Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, PUF, 1998

MARCILLOUX Patrice (dir.), *Le travail en représentations*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2005

MARIN Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981

MASSEAU Didier et TATIN-GOURIER Jean-Jacques, *Les Représentations du XVI^e siècle et de la Renaissance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Tours, Université de Tours-U.F.R. de Lettres, 2002

MAYEUR Claude, *Une histoire des représentations mentales : contribution à une archéologie de la société de la connaissance*, Paris, 2007

MCINTOSH-VARJABÉDIAN Fiona *et alii*, *La Postérité de la Renaissance*, Villeneuve d'Asq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007, p. 307-316

MIGOZZI Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations génétiques*, Limoges, Pulim, 2000

MITCHELL William John Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, [1986] trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009

NORA Pierre *et al.*, « L'histoire saisie par la fiction », *Le Débat*, n° 165, 2011

_ (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, 7 vol.

OFFENSTADT Nicolas, *L'Histoire bling-bling : le retour du roman national*, Paris, Stock, 2009

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1987

PORTEBOIS Yannick et TERPSTRA Nicholas, *The Renaissance in the Nineteenth Century. Le XIX^e^ siècle renaissant*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2003

SABATIER Gérard, *Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, *Revue de Synthèse*, vol. 112, n° 3-4, 1991

SAMUELS Maurice, « Illustrated Historiography and the Image of the Past in Nineteenth-Century France », *French Historical Studies*, vol. 26, n°2, 2003, p. 253-280

SCHAPIRO Meyer, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel,* Paris, Macula, 2000

SCHOLTZ Natalie et SCHROËR Christine, *Représentation et pouvoir. La politique symbolique en France (1789 – 1850)*, Rennes, PUR, 2007

SOUBBOTNIK Michael A. et TROTOT Caroline, *Vivre l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013

SOUPERBIE Juliette, *D'Henri III de Navarre à Henri IV : portraits d'un souverain*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Pascal Julien, Université Toulouse II Jean Jaurès, en cours (mentionnée in https://henri4.hypotheses.org/category/theses-et-travaux-en-cours#js, consulté le 29 mai 2020).

VAN DAMME Stéphane, « Christian Jouhaud, Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe », *Histoire, économie & société*, nº 4, 2002, p. 605-607

VAN KESSEL Elsje, « Staging Bianca Capello : Painting and Theatricality in Sixteenth-Century », *Art History*, n° 33 (2), 2010, p. 278-291

VOVELLE Michel, *La Révolution française, images et récit*, Paris, Messidor-Livre Club Diderot, 1986, 5 vol.

WHITE Hayden, *Metahistory the historical imagination in 19th century Europe*, Baltimoire-London, Johns Hopkins University Press, 1973

- **Sur la mémoire et la représentation des guerres de Religion**

- **Ouvrages d'historiens et d'archivistes-paléographes**

BENEDICT Philip, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genève, Droz, 2007

BIDOUZE Frédéric, « Autour du *François II* du Président Hénault (1747) », in LAHOUATI Gérard et MIRONNEAU Paul, *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007

BOUCHER Jacqueline, « Henri III et ses amis : une légende injurieuse », in *Id*., *Société et mentalités autour de Henri III*, Lille, Reproduction des thèses, 1981, t. I, p. 103-109

_ et ZUM KOLK Caroline, « Entretien avec Jacqueline Boucher », [En ligne], *Cour-de-France.fr*, mis en ligne le 1er novembre 2012, http://cour-de-france.fr/article2580.html, consulté le 26 mai 2019

CARPI Olivia, « L'art du stéréotype : la représentation des guerres de Religion dans la série Le Chevalier de Pardaillan de Josée Dayan (Antenne 2, 1988) », *TV/Series*, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2016, http://journals.openedition.org/tvseries/1921, consulté le 18 janvier 2019

_, « Les nouvelles écritures de l'histoire des guerres de Religion : nouveaux langages, nouveaux messages ? », *Les écritures contemporaines de l'histoire*, journée d'étude organisée par Sylvie Le Clech-Charton, Paris, 29 janvier 2020, actes à paraître en ligne sur le site du CTHS

Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître

CENTRÈS Julien, *Les représentations de Marguerite de Valois / La reine Margot dans les fictions audiovisuelles françaises de 1910 à 1994*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire), sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014

CHAMPEAUD Grégory et PIOT Céline (dir.), *L'image d'Henri IV à travers les siècles*, Villematier, Éditions d'Albret, 2011

CHANOIR Yohann, « Henri IV : le roi (bien) mal-aimé des écrans », in CHAMPEAUD Grégory Champeaud et PIOT Céline (dir.), *L'image d'Henri IV à travers les siècles*, Villematier, Éditions d'Albret, 2011

COCULA Anne-Marie, « Guerres de Religion : la bataille de Coutras (1587) », *L'Histoire*, n°103, septembre 1987

CRAWFORD Katherine B., « Love, Sodomy and Scandal : Controlling the Sexual Reputation of Henry III », *Journal of the History of Sexuality*, 12, 2003, p. 513-542

DELDICQUE Mathieu, « Catherine de Médicis et son livre de portraits : enjeux artistiques, dynastiques et politiques », *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître

DESPLAT Christian, « Jeanne d'Albret, un modèle d'éducation maternelle ? », in BERRIOT-SALVADORE Évelyne, CHAREYRE Philippe et MARTIN-ULRICH Claudie, *Jeanne d'Albret et sa cour*, Paris, Champion, 2004, p. 457-499

_, « Le Bon roi Henri ou la pédagogie du mythe », in MIRONNEAU Paul et TUCOO-CHALA Pierre *La Légende d'Henri IV*, Biarritz-Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1995, p. 165-214

_, « Le mythe d'Henri IV, nouvelles approches », *Bulletin des Amis du Château de Pau*, 1977, p. 81-103

_, « Le rôle du théâtre dans la constitution du mythe du "bon roi Henri" au XVIII^e^ siècle », in LAHOUATI Gérard et MIRONNEAU Paul, *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007

EL KENZ David, « Le massacre de la Saint-Barthélemy est-il un lieu de mémoire victimaire (fin XVI^e^ siècle-2009) ? », https://oratoiredulouvre.fr/documents/le-massacre-de-la-saint-barthelemy-est-il-un-lieu-de-memoire-victimaire.php, ne peut plus être consulté

GARRISSON Janine, « Deux vieilles France en échauguette, les guerres de Religion », *Vingtième Siècle*, n° 5, 1985, p. 91-100

_, « Préface », *La Reine Margot*, Alexandre Dumas, Paris, Gallimard, 2009

JOUTARD Philippe *et al.*, *La Saint-Barthélemy ou les résonances d'un massacre*, Neufchâtel, Delachaux et Niestlé, 1976

LE ROUX Nicolas, « Sexe, violence et histoire. Un XVI^e^ siècle de cinéma », conférence du 18 janvier 2012 au séminaire FRAMESPA, *Lieux de construction du rapport au passé (médias, fiction, interne*t), http://www.blogs.univ-tlse2.fr, ne peut plus être consulté

NUCCIO Ordine, *Trois couronnes pour un roi. La devise d'Henri III et ses mystères*, Paris, Les Belles Lettres, 2011

PHILIPPE Marion, *Catherine de Médicis : représentations d'une légende noire dans la fiction cinématographique et audiovisuelle française*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire), sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014

ROUCHY Violette, *La Reine Margot de Patrice Chéreau. Genèse et réalisation d'un film historique*, Thèse de doctorat en histoire, Paris, École Nationale des Chartes, 2006

_, « Protestantisme et cinéma français », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, n°154, avril-mai-juin 2008, p. 157-285

SCHMIDT Joël, *La Saint-Barthélemy n'aura pas lieu*, Paris, Albin Michel, 2011

SOURIAC Pierre-Jean, « Juger la guerre civile. Écrire l'histoire des troubles religieux dans la deuxième moitié du XVI^{e} siècle », *Cahiers du GRHis*, 2008, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00492394/document, consulté le 3 mai 2019

TURREL Denise, « Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV au XIX^{e} siècle », *Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, 1, 2012, consulté le 10 mai 2020, URL : http://lrf.revues.org/408 ; DOI : 10.4000/lrf.408

VÉNARD Marc, « 1685-1985. L'Édit de Nantes est révoqué », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, t. LXXII, n° 188, 1986, p. 123-143

WANEGFFELEN Thierry, « La Reine Margot de Patrice Chéreau », *Etudes*, n°1-2, juillet-août 1994

- **Ouvrages d'historiens de l'art et de conservateurs du patrimoine**

ABADIA Lucie, « Le thème Henricéen dans les peintures de salon de 1750 à 1880 », in MIRONNEAU Paul et TUCOO-CHALA Pierre, *La Légende d'Henri IV*, Biarritz-Pau, J. et D. éditions : Association Henri IV 1989, 1995, p. 323-352

BARDON Françoise, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1974

DELON Gaspard et PROVINI Sandra, *Les représentations du conseil du roi à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy : des témoignages contemporains à* La Reine Margot *de Patrice Chéreau (1994)*, in BONNIER Xavier et FERRY Ariane, *Dramaturgies du conseil et de la délibération*, Publications numériques du CÉRÉdI, n° 16, 2016, consulté le 10 avril 2020, URL: http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-representations-du-conseil-du.html

FFOLLIOTT Sheila, « Catherine de' Medici and the Performativity of Portraits », *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître

_, « The ideal queenly patron of the Renaissance : Catherine de Medici defining herself or defined by others ? », in LAWRENCE Cynthia Miller, *Women and art in early modern Europe : patrons, collectors and connoisseurs*, University Park Pa, Pennsylvania State University Press, 1997, p. 99-110

GAUTHIER Christophe, « Histoire d'un crime. Vies et morts du Duc de Guise », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 56, 2008, consulté le 6 avril 2020, URL : http://journals.openedition.org/1895/4069 ; DOI : 10.4000/1895.4069.

HOOG Simone, *Iconographie des Bourbon de Henri IV à Louis XVI. D'après la collection de gravures de Louis Philippe*, Paris, RMN, 1985

JAUNET Wendy, *Les guerres de Religion au cinéma*, Mémoire de master en sciences sociales (mention histoire et histoire de l'art), sous la direction de S. Gal, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017

MARTIN Martial, *Images de propagande ? Les représentations de la Ligue et l'élaboration de l'image du roi Henri IV* In : *Henri IV : Art et pouvoir*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016, consulté le 10 avril 2020, URL : http://books.openedition.org/pufr/8430

NATIVEL Colette (dir.). *Henri IV : Art et pouvoir.* Nouvelle édition [en ligne]. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2016 (généré le 22 novembre 2018). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pufr/8400>. ISBN : 9782869065420. DOI : 10.4000/books.pufr.8400 et Cindy Pédelaborde, « Henri IV à la reconquête du royaume de France : les légendes en faveur du premier roi Bourbon, en musique », Les Cahiers de Framespa, n° 11, 2012.

PÉDELABORDE Cindy, « Henri IV à la reconquête du royaume de France : les légendes en faveur du premier roi Bourbon, en musique », Les Cahiers de Framespa, n° 11, 2012, §1, consulté le 4 avril 2020, URL : http://journals.openedition.org/framespa/1821 ; DOI : 10.4000/framespa.1821

- **Ouvrages d'historiens de la littérature**

AVEZOU Laurent, « Agrippa d'Aubigné, un mythe sans légende, du XVII^e^ au XXI^e^ siècle », *Albineana*, 28, 2016, p. 23-37 (numéro spécial : *La fabrique du grand homme*, éd. M.-M. Fragonard et J. Goeury)

AZIZA Claude, « Romanciers : le goût du sang », *L'Histoire*, hors-série n°17, « Violence au nom de Dieu. Les guerres de Religion », octobre 2002, p. 86-87

BAILBÉ Jacques, « La Saint-Barthélemy dans la littérature française », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 73, 1973, p. 771-777

BANDERIER Gilles, « Agrippa d'Aubigné, personnage de fiction et d'histoire », in MCINTOSH-VARJABÉDIAN Fiona *et alii*, *La Postérité de la Renaissance*, Villeneuve d'Asq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007, p. 307-316

_, « La réception d'Agrippa d'Aubigné, hier et aujourd'hui », *Albineana*, XIII, 2001, p. 241-255

BERCHTOLD Jacques et FRAGONARD Marie-Madeleine, *La mémoire des guerres de religion : la concurrence des genres historiques, XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, Genève, Droz, 2007, 2 vol., t. I

_, *La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830)*, Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II

BEST Janice, « Le massacre de la Saint-Barthélemy : autocensure et idéologie », in *Id*., *La Subversion silencieuse : censure, autocensure et lutte pour la liberté d'expression*, Montréal, Les Éditions Balzac, 2001, p. 89-115

BRENNER Clarence Dietz, « Henri IV on the French Stage in the Eighteenth Century », *Proceedings of the Moderne Language Association*, XLVI/2, 1931, p. 540-553

CAMERON Keith, « Satire, dramatic stereotyping and the demonizing of Henry III », in PETTEGREE Andrew, *The Sixteenth-Century French Religious Book*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 157-176

DELON Michel, « 1800 ou la fin des Guerres de religion », in BERCHTOLD Jacques et FRAGONARD Marie-Madeleine, *La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830)*, Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II

_, « La Saint-Barthélemy et la Terreur chez Mme de Staël et les historiens de la Révolution au XIX^{e} siècle », *Romantisme*, 31, 1981, p. 49-62

DEMARS Aline, « Les romans modernes de Michel Zévaco », *Romantisme*, n° 53, 1986, p. 107-122

DUCHET Claude, « La Saint-Barthélemy : de la scène historique au drame romantique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 73, 1973, p. 845-854

ENGEL Claire-Éliane, « La figure de Coligny dans la littérature », in *L'Amiral de Coligny et son temps*, Paris, Société de l'histoire du protestantisme français, 1974, p. 377-388

FERRAN Florence, « *L'Amiral de Coligny en impose à ses assassins* exposé par Joseph-Benoît Suvée au Salon de 1787. Entre tableau d'histoire nationale, peinture religieuse et scène de chasse », in BERCHTOLD Jacques et FRAGONARD Marie-Madeleine, *La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830)*, Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II

JARRY Jacques, « Les guerres de Religion dans le roman français », *Études de langue et de littérature françaises de l'Université de Hiroshima*, n° 1, 1991, p. 51-67

LACORE-MARTIN Emmanuelle, « L'analyse par Guizot du rôle de la Réforme et des guerres de Religion dans l'histoire politique de la France », in BERCHTOLD Jacques et FRAGONARD Marie-Madeleine*, La mémoire des guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830)*, Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II, p. 355-374

LAHOUATI Gérard et MIRONNEAU Paul, *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 65-79

LA TOUR D'AUVERGNE, Gabrielle (de), *Marguerite de Valois et la Saint-Barthélemy dans un siècle de violence. Imaginaire et créations picturales, romanesques et filmiques du XVI^e^ au XX^e^ siècle*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2011

LEBÈGUE Raymond, « La littérature française et les guerres de Religion », *The French Review*, vol. 23, n° 3, janvier 1950, p. 205-213

MAGNIEN-SIMONIN Catherine et VIENNOT Éliane (dir.), *De Marguerite de Valois à la reine Margot : autrice, mécène, inspiratrice*, Rennes, PUR, 2019

MOMBERT Sarah, « Les frères ennemis du roman historique. Sur quelques romans des XIX^e^ et XX^e^ siècles consacrés aux guerres de religion », in BERTAUD Madeleine, *Travaux de littérature*, Paris, Klincksieck, 1997, t. X, p. 281-293

SEMBO-BACKONLY Anicette, « Les guerres de Religion dans le théâtre de Louis-Sébastien Mercier », in BERCHTOLD Jacques et FRAGONARD Marie-Madeleine*, La mémoire des*

guerres de religion : Enjeux historiques, enjeux politiques, (1760-1830), Genève, Droz, 2009, 2 vol., t. II

TROTOT Caroline, « Catherine de Médicis, figure miroir des *Mémoires* de Marguerite de Valois », *Catherine de Médicis (1519-1589). Politique et art dans la France de la Renaissance*, colloque organisé par Guillaume Fonkenell et Caroline Zum Kolk, Château royal de Blois-Domaine de Chaumont-sur-Loire, 21-23 novembre 2019, actes à paraître

_, *Ronsard, « Les Amours »*, Neuilly, Atlande, 2015

VIENNOT Éliane, « De la Reine Marguerite à La Reine Margot : les lectures de l'histoire d'Alexandre Dumas », *L'École des Lettres*, n° 13-14, 1994

_, « Le corps signifiant des souverains dans La Reine Margot d'Alexandre Dumas », in ROULIN Jean-Marie, *Corps, littérature, société, 1789-1900*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005

_, « Postface », *La Reine Margot*, Alexandre Dumas, Paris, Librairie Générale Française (coll. « Livre de Poche »), 1994

- **Revues de vulgarisation historique**

BOUVARD Coline, GIROD Virginie, ROGER Dominique *et al*., « Du règne d'Henri IV à celui de Louis-Philippe. La folle Histoire des Bourbons », *Secrets d'histoire*, n°22, mai 2019, p. 20-31

« Pompes et circonstances », *Le Figaro Histoire*, « Dans l'engrenage des guerres de Religion », n°42, février-mars 2019, p. 90-93

THOMAZO Renaud, *Les pires décisions de l'Histoire de France*, Paris, Larousse, 2011

- **Sur l'histoire politique du XIX^{e} siècle**

APRILE Sylvie, *La révolution inachevée. 1815-1870*, Paris, Belin, 2010

BARJOT Dominique, CHALINE Jean-Pierre et ENCREVÉ André, *La France au XIX^{e} siècle. 1814-1914*, Paris, PUF, 1995

DEMEESTER Emma, « François Guizot, du libéralisme au conservatisme », *La Nouvelle Revue d'histoire*, n° 85, juillet-août 2016, p. 32-34

RÉMOND René, *L'anticléricalisme en France, de 1815 à nos jours*, Paris, Fayard, 1976

WARESQUIEL Emmanuel (de), *L'Histoire à rebrousse-poil. Les élites, la Restauration, la Révolution*, Paris, Fayard, 2005

_ et YVERT Benoît, *Histoire de la Restauration 1814-1830*, Paris, Perrin, 2002

- **Sur la peinture au XIX^{e} siècle en France**

ALLARD Sébastien, CHAUDONNERET Marie-Claude, *Le Suicide de Gros : les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2010

BANN Stephen, « Au fil de l'histoire : généalogie des genres "anecdotique" et "historique" », in *Id*., PACCOUD Stéphane et BRIAT-PHILIPPE Magali, *L'Invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*, Paris, Hazan, 2014, 2 vol., t. II, p. 13-25

_, *« History and the Image : From the Lyons School to Paul Delaroche », L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^{e} siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 251-262

_, *Parallel Lines, Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth Century France*, New Haven-Londres, 2001

_, *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984

BÄTSCHMANN Oskar, *The Artist in the Modern World. A Conflict between Market and Self-Expression*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1997

BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977

_, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004

BRYSON Norman, *Tradition and Desire : from David to Delacroix*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1984

CARDOSO Rafael et TRODD Colin, *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester, Manchester University Press, 2000

CARS Laurence (des) et DAGUERRE DE HUREAUX Alain (dir.), *Jean-Paul Laurens (1838-1921). Peintre d'histoire*, Paris, RMN, 1997

_, FONT-RÉAULX Dominique (de) et PAPET Édouard (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, Paris, Musée d'Orsay-Skira-Flammarion, 2010

CHAUDONNERET Marie-Claude, « De la peinture d'histoire à l'illustration, "le genre anecdotique" », *Eugène Devéria, 1805-1865*, RMN, 2006, p. 103-108

_, « Du "genre anecdotique" au "genre historique". Une autre peinture d'histoire », *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris, RMN, 1996, p. 76-85

_, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999

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

CHENIQUE Bruno et RAMOND Sylvie, *Géricault : la folie d'un monde*, Paris, Hazan, 2006

COOKE Cristina Scassellati, « The Ideal of History Painting : Georges Rouault and Other Students of Gustave Moreau at the Ecole des Beaux-Arts, Paris, 1892-98 », *Burlington Magazine*, nº 1238, 2006, p. 332-339

CORNET Pascal*, Après & d'après Van Dyck : la récupération romantique au XIX*e *siècle*, Anvers, Hessenhuis, 1999

COURTIN Nicolas, « L'ancêtre des Expositions universelles », *Histoire par l'image* [en ligne], URL : http://histoire-image.org/fr/etudes/ancetre-expositions-universelles (consulté le 02 juin 2020)

CROW Thomas, *L'Atelier de David : émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1997

DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Louis David, son école & son temps*, Paris, Klincksieck, 2019

DENOËL Charlotte, « L'art académique et la peinture d'histoire », *Histoire par l'image* [En ligne], mis en ligne en février 2011, http://www.histoire-image.org/fr/etudes/art-academique-peinture-histoire, consulté le 18 novembre 2018

DURO Paul, « Giving up on History ? Challenges to the hierarchy of the genres in early nineteenth century France », *Art History*, nº 5, 2005, p. 689-711

EITNER Lorenz, *La peinture du XIX*e *siècle en Europe,* Paris, Hazan, 2007

FOUCART Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris Arthena, 1987

GAEHTGENS Thomas W., *Versailles, de la résidence royale au musée historique. La Galerie des Batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Paris, Albin Michel, 1984

GEFFROY Gustave, *Constantin Guys, L'Historien du Second Empire*, Paris, Gallimard, 1904

GENGEMBRE Gérard, « Le genre troubadour : permanence ou mutation », *Littérales*, 6, 1990, p. 15-24

GERVEREAU Laurent et CONSTANS Claire (dir.), *Le Musée révélé. L'Histoire de France au Château de Versailles*, Paris, Robert Laffont, 2005

GUÉGAN Stéphane, « Peinture, histoire et politique : la révolution des années 1815-1830 », *Revue de l'art*, n°127, 2000, p. 77-80

HÉBERT Oriane, *La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand 2, 2016

HERSCHBERG-PIERROT Anne, « Les notions d'art et d'artiste à l'époque romantique (Retour critique sur l'étude de Georges Matoré) », *Romantisme*, 54, 1986, p. 37-43

HUYGHE René et RUDEL Jean, *L'Art et le monde moderne 1880-1920*, Paris, Larousse, 1970, vol. 1

JOBERT Barthélémy, *La Peinture française du XIX^e siècle : académisme et modernité*, Matsue, Shimane Art Museum-Yokohama Art Museum, 2009

JULIA Isabelle et LACAMBRE Jean (dir.), *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris-Nantes, RMN, 1995

KAHNG Eik, « L'Affaire Greuze and the Sublime of History Painting », *The Art Bulletin*, n° 1, 2004, p. 96-113

LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre XVIII^e - XIX^e siècles*, Paris, Cths-INHA, 2011

L'Art sous le second Empire, Paris, RMN, 1979

LEMOINE, Serge (dir.), *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso, Vers l'art moderne*, Paris, Flammarion, 2002

L'Invention du sentiment, Aux sources du romantisme, Paris, RMN, 2002

L'invention du XIX^e siècle : le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société), Paris, Klincksieck-Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 142

LOYRETTE Henri, « La peinture d'histoire », in *Id*. et TINTEROW Gary (dir.), *Impressionnisme : les origines*, *1859-1869*, Paris, RMN, 1994

MARRINAN Michael, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1988

MARTIN-FUGIER Anne, *Les romantiques : figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette littératures, 2009

MELLON Stanley, *The Political Uses of History in the French Restauration*, Stanford University Press, 1958

MICHAUD Stéphane (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle,* Paris, Créaphis, 1992

MIRONNEAU Paul, *Musée national du château de Pau*, Paris, RMN, 2003

MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995

MOZZICONACCI Jean-François, *Répertoire des peintures du XIX^e siècle*, Musée des Beaux-Arts de Carcassonne, 1990, 5 vol., t. V

NOON Patrick, *Constable to Delacroix: British Art and the French Romantics 1820-1840*, Londres, Tate Publishing, 2003

PELTA Corinne, *Le Romantisme libéral en France 1815-1830. La représentation souveraine*, Paris, L'Harmattan, 2001

Petits théâtres de l'intime, la peinture de genre française entre Révolution et Restauration, Toulouse, Musée des Augustins – Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 2011

POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997

_, *Une histoire des musées de France XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte (coll. « L'espace de l'Histoire »), 2005

PRACONTAL Patrice (de), *Lumière, matière et pigment : Principes et techniques des procédés picturaux*, Montreuil, Gourcuff-Gradenigo, 2008, p. 161-211

PUPIL François, *Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985

RITZENHALLER Cécile, *L'École des Beaux-Arts au XIX^e siècle, les pompiers*, Paris, Mayer, 1987

ROBERT Hervé, (dir.), *Le mécénat du duc d'Orléans 1830-1842*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1993

ROSEN Charles et ZERNER Henri, *Romantisme et réalisme, Mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986

ROSENTHAL Léon, *Du romantisme au réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987

_, « Du romantisme au réalisme », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 52^e année, 1910

_, *L'art et les artistes romantiques*, Paris, Le Goupy, 1928

_, *La peinture romantique : essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, Paris, L.-H. May, 1900

RUNGE Philipp Otto, *Peintures et Écrits*, Paris, Klincksieck, 1991

SALLOIS Jacques, *Les musées de France*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 2008

SEGRE Monique, *L'Art comme institution*, l'École des Beaux-Arts XIX^e – XX^e siècles, Cachan, Ed. de l'ENS-Cachan, 1993

SÉRIÉ Pierre, *La Peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014

SIEGFRIED Susan L., *Ingres : Painting reimagined*, New Haven – Londres, Yale University Press, 2009

The Art of the July Monarchy : France 1830 to 1848, Columbia-Londres, University of Missouri Press, 1989

Triomphe et Mort du héros, La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, Lyon, Electa, musée des beaux-arts, 1988

VAILLANT Alain, *Le romantisme : dictionnaire*, Paris, CNRS Éditions, 2012

VERGNETTE François (de), « Les héros du passé national mis en scène par la peinture d'histoire, des années romantiques à la Belle Époque », in AMALVI Christian (dir.), *Mouvements religieux et culturels en France de 1800 à 1914,* Paris, Sedes, 2002, p. 157-172

VOTTERO Michaël, *La peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, PUR, 2012

WAT Pierre, *Naissance de l'art romantique : peinture et théorie de l'imitation*, Paris, Flammarion, 2013

WIND Edgar, « The Revolution of History Painting », *Journal of the Warburg Institute*, nº 2, 1938, p. 116-127

WRIGHT Beth S., *Abandoned by the Past, Painting History during the French Restoration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997

- **Sur les artistes et œuvres du corpus**

ABADIA Lucie et PEROT Jacques, *Henri IV et Sully*, Paris, RMN, 1982

ALLARD Sébastien, « Quelques réflexions sur Paul Delaroche et son influence en Europe », in CHAUDONNERET Marie-Claude (dir.), *Les Artistes étrangers à Paris, de la fin du Moyen-Âge aux années 1920,* Berne, Peter Lang, 2007, p. 193-201

_, « Delacroix, Delaroche et la place du spectateur », in AVANZI Béatrice et COGEVAL Guy (dir.), *De la scène au tableau*, Paris, Skira-Flammarion, 2009, p. 122-131

_, *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du palais (1815-1835)*, Lyon-Paris, Fage éditions-Musée du Louvre Éd., 2006

ALLEMAND-COSNEAU Claude et JULIA Isabelle, *Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire*, Paris, RMN, 1999

ANGRAND Pierre, *Histoire des Musées de province au XIX^{e} siècle*, Les Sables-d'Olonne, Le Cercle d'or, 1986, t. IV

BANN Stephen, *Delaroche : History Painted*, Londres, Reaktion Books, 1997

_, « Paul Delaroche's Early Work in the Context of English History Painting », *Oxford Art Journal*, vol. 29, n^{o} 3, 2006, p. 341-369

BELLENGER Sylvain, « Les versions de l'Assassinat du duc de Guise », *Bulletin des amis du château et des musées de Blois*, juin 1999, p. 3-14

BONIOL Françoise, *Pierre-Antoine Labouchère. Un peintre protestant du XIX^e siècle*, Carrières-sous-Poissy, Éditions La Cause, 2010

BROCKMEYER Mickaël, *Alaux Jean. Sa vie, son œuvre,* Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Bernard Dorival, Paris, Université de Paris IV Sorbonne, 1980

BRUYÈRE Gérard, « Fonds Fleury Richard 2005 : don des descendants de Fleury Richard », *Cahiers du musée des Beaux-Arts de Lyon, 2002-2006*, Lyon, 2008

CABANEL Patrick, « Pierre-Charles Comte », in *Id*. et ENCREVÉ (dir.), *Dictionnaire biographique des protestants français de 1787 à nos jours*, Les Éditions de Paris Max Chaleil, Paris, 2015, t. I, p. 716

CAILLAU-LAMICQ Pierre, « Henri IV et le château de Pau dans l'œuvre de Millin du Perreux. Les peintures de la galerie de Diane à Fontainebleau », *Bulletin de la Société des amis du château de Pau*, n°72, 1977

CAZELLES Raymond, *Peintures célèbres du musée Condé*, Chantilly, Institut de France, 1979

CHARLIN Émilie, *Monographie de Pierre-Charles Comte, 1823-1895)*, sous la direction de Gilles Chomer, Université Lumière-Lyon II, 1997-1998

CHAUDONNERET Marie-Claude, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980

_, « Fleury Richard (1777-1852) ou l'évocation d'un passé onirique : à propos de l'acquisition de trois peintures », Revue du Louvre et des musées de France, n°2, 2002, p. 70-75

_, « Quelques précisions à propos du fonds d'atelier Fleury Richard au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n°3, 1990, p. 18-29

CHAUVIN Céline, *Joseph Nicolas Robert-Fleury (1797-1860)*, Université de Paris IV, 2000, mémoire de maîtrise en histoire de l'art

DENOËL Charlotte, « Le divorce de Napoléon et Joséphine », *Histoire par l'image* [en ligne], URL : http://histoire-image.org/fr/etudes/divorce-napoleon-josephine (consulté le 02 juin 2020).

DESHAYES Olivier, *Paul Delaroche. Peintre du juste-milieu ?*, Paris, L'Harmattan, 2016

DUFFEIX Rébecca, *Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850)*, Université de Lyon II, 2000, Thèse de doctorat en histoire de l'art, non reproduite car non corrigée

EHPRUSSI Charles, « François Gérard d'après les lettres publiées par M. le baron Gérard », *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, p. 62

FONTAINE Pierre-François-Léonard, *Journal 1799-1853*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts-Institut Français d'Architecture, 1987, t. I

FORMENTIN Sandrine*, Étude d'un tableau de Paul Delaroche conservé au musée Condé (Chantilly) : « L'Assassinat du duc de Guise » (1835)*, mémoire de maîtrise de l'université Paris-IV sous la direction du professeur Bruno Foucart, 1993

FOURNET Claude (dir.), *Musée des Beaux-Arts Jules Chéret : catalogue-promenade*, Nice, Direction des Musées de Nice, 1986

GARNIER-PELLE Nicole, « Travaux sur les collections. Sandrine Formentin, Étude d'un tableau de Paul Delaroche conservé au musée Condé, *L'Assassinat du duc de Guise* », *Le musée Condé*, n°45, décembre 1993, p. 27-29

GUILLAUME Eugène, « Jean Alaux », *Notices et discours*, Paris, Librairies imprimeurs réunis, 1895

JOBERT Barthélémy, « Eugène Devéria, protestant romantique », in JOBLIN Alain et SYS Jacques, *Les Protestants et la création artistique et littéraire : des Réformateurs aux Romantiques*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 67-76

JULIA Isabelle et SÉRULLAZ Arlette, *Hommage à Paul Delaroche (1797-1856)*, Paris, RMN, 1984

KAUFMANN Ruth, « François Gérard's Entry of Henry IV into Paris : The Iconography of Constitutional Monarchy », *Burlington Magazine*, n°117, 1975, p. 792-802

LACAMBRE Geneviève et Jean, « La politique d'acquisition sous la Restauration : les tableaux d'histoire », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, p. 331-344

_ Jean, « Un Style international en 1850 : à propos de l'exposition Delaroche », *Revue du Louvre et des musées de France*, n°5-6, 1984, p. 337-340

LAMOUREUX Johanne, « Delaroche et la mort de la peinture », *Word & Image*, vol. 16, n°1, 2000, p. 116-123

La « Naissance d'Henri IV » revue et corrigée : œuvres contemporaines exécutées à partir du tableau d'Eugène Devéria », Pau, Musée des Beaux-Arts, 1984

LATREILLE Alain, *Catalogue raisonné de l'œuvre du baron Gérard*, à paraître

Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850, Paris-Nantes, RMN, 1995

LESUEUR Frédéric, *Le château de Blois*, Paris, A. et J. Picard, 1970

MARCHAL Sophie, *Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^e siècle*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Madeleine Ambrière, Lille, Université de Lille III, 1998

MIRONNEAU Paul, *Eugène Devéria 1805-1865*, Pau, RMN, 2006, p. 47-63

MOREAU Véronique, *Peintures du XIX^e siècle*, Tours, Musée des Beaux-Arts, 1999

NERLICH France, « "Marcher vers l'avenir". Delaroche, Vernet et Scheffer en Allemagne et les enjeux de la peinture d'histoire moderne », *Les relations artistiques franco-allemandes et leur contexte européen entre 1789 et 1870*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2008, p. 333-348

_, « Peindre l'histoire, écrire l'histoire. Kinkel, Springer et Delaroche », in COUSSEAU Henry-Claude, BULEY-URIBE Christina et MATTIUSSI Véronique, *Naissance de la modernité : mélanges offerts à Jacques Vilain*, Éditions du Relief, 2009, p.115-122

OJALVO David, *Eugène Devéria (Paris 1805-Pau 1865)*, Pau, Musée des Beaux-Arts, 1965

PEARSON Hesketh, *Labby, The Life and Character of Henry Labouchere*, Londres, Hamish Hamilton, 1936

PEROT Jacques, « Des peintures de Victor Adam, François-Marius Granet, Nicolas-Antoine Taunay et une toile anonyme au Château de Pau », *Bulletin de la Société des Amis du Château de Pau*, n° 86, 1er trimestre 1982

_, *Musée national du château de Pau. Quinze années d'acquisitions : 1970-1984*, Paris, RMN, 1985

PICON Guillaume, *Cent tableaux à clef de l'histoire de France*, Malakoff-Versailles, Hazan-Château de Versailles, 2012

POUGETOUX Alain, *Georges Rouget*, Paris, Paris musées, 1995

QUEUDRAY Manon, *Jean Alaux et le décor des galeries historiques de Versailles*, Mémoire d'études, sous la direction de Raphaël Masson et Frédéric Lacaille, Paris, École du Louvre, 2017

RITZENTHALER Cécile, *L'École des Beaux-Arts du XIXe siècle. Les pompiers*, Paris, Mayer, 1987

RUFFIÉ Paul, *Debat-Ponsan (Toulouse 1847 – Paris 1913)*, Toulouse, Editions Privat, 2005

SCHURR Gérald, *Les petits maîtres de la peinture valeur de demain : 1820-1920*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1979

Sèvres. *Revue de la Société des Amis du Musée national de céramique*, n°2, 1993

TANYOL Derin, « *Histoire anecdotique* – the people's History ? Gros and Delaroche », *Word & Image*, vol. 16, n°1, 2000, p. 7-30

Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848, Paris, RMN, 1991

« Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles », Versailles, Société des Amis de Versailles, n°6, 2003

WHITE Harrison C. et WHITE Cynthia A., *La carrière des peintres au XIX^e^ siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, [1965] trad. A. Jaccottet, Paris, Flammarion, 1991

WRIGHT Beth S., « The Space of Time : Delaroche's Depiction of Modern Historical Narrative », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 36, n°1-2, 2007, p. 72-93

ZIFF Norman D., *Paul Delaroche: a study in nineteenth-century French history painting*, New York, Garland Pub., 1977

- **Webographie**

http://collections.chateauversailles.fr/#21c7d7db-7da1-4b7d-8f19-8ed40887f848 (consulté à de nombreuses reprises comme instrument de travail)

http://collections.chateauversailles.fr/#f67bfa9f-94c7-45fd-adaf-43c358650d63 (consulté le 20 avril 2020)

http://collections.chateauversailles.fr/#88afc324-4f87-424b-ad3b-c7b0395e9f28 (consulté le 20 avril 2020)

http://derniersvalois.canalblog.com/ (consulté le 29 mai 2020)

http://henri-iv.pireneas.fr/accueil (consulté le 30 mai 2020)

http://musees.regioncentre.fr/ (consulté à de nombreuses reprises comme instrument de travail)

http://salons.musee-orsay.fr/ (consulté le 6 avril 2020).

http://www.artnet.com/artists/marguerite-virginie-ancelot/henri-iv-et-catherine-de-m%C3%A9dicis-OcOY0S2EmUO0mqVQSU19ew2 (consulté le 20 janvier 2020)

http://www.museegranet-aixenprovence.fr/le-musee/histoire-du-musee.html (consulté le 20 avril 2020)

http://www.universalis-edu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/palais-du-louvre/ (consulté le 21 mai 2020)

http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm (consulté à de nombreuses reprises comme instrument de travail)

https://actu.fr/normandie/eu_76255/chateau-deu-une-toile-lescalier-dhonneur-decrochee-etre-restauree_19447221.html (consulté le 10 avril 2020)

https://chateau-pau.fr/objet/henri-iv-caracolant-devant-une-dame, consulté le 21 mai 2020

https://clio-cr.clionautes.org/le-blanc-de-france-la-construction-des-signes-identitaires-pendant-les-guerres-de-religion-1562-1629.html (consulté le 19 mai 2020)

https://saintebible.com/exodus/20-13.htm (consulté le 27 mars 2020)

https://www.chateaudeblois.fr/2111-les-acquisitions.htm (consulté le 14 mai 2020)

https://www.herodote.net/Le_Vert_Galant_6_fois_converti-synthese-258.php (consulté le 19 mai 2020)

https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Maximilien_de_B%C3%A9thune_baron_puis_marquis_1601_de_Rosny_duc_de_Sully/145488 (consulté le 4 mai 2020)

https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE001449 (consulté le 28 mai 2020)

https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE000054 (consulté le 20 avril 2020)

https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01720007482 (consulté le 10 mai 2020)

https://www.universalis.fr/encyclopedie/francois-clouet/ (consulté le 31 mai 2020)

Tableau 1 : ABEL François-Barthélemy-Marius, *La Mort du duc d'Anjou, fils d'Henri II*, 1863, huile sur toile, 135 x 186 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.3.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 2 : ADAM Victor-Jean-Vincent, *Henri IV après la bataille de Coutras*, 1821, huile sur toile, 125 x 195 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.81-1-1

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 3 : ALAUX Jean, dit Le Romain, *Assemblée de notables réunie à Rouen par Henri IV, le 4 novembre 1596*, 1840, huile sur toile, 400 x 358 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV 2273

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

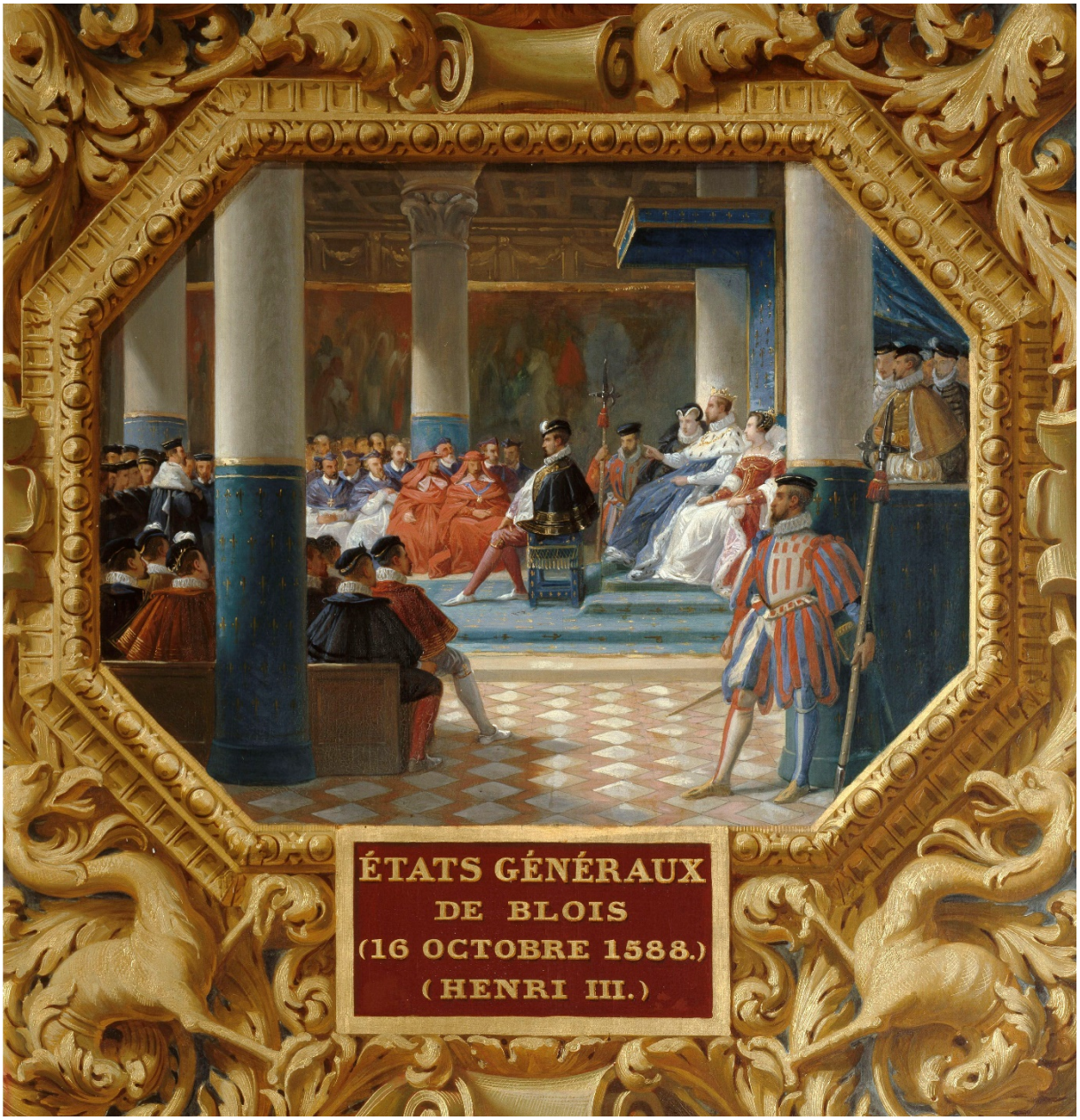


Tableau 4 : ALAUX Jean, dit Le Romain, *États généraux de Blois, 16 octobre 1588*, 1837, huile sur toile, 60 x 78 cm (octogonal), Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. LP3527.2

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

Tableau 5 : ANCELOT Marguerite-Virginie, *Henri IV et Catherine de Médicis*, 1819, huile sur toile, Collection privée

Photo © Wikimedia Commons

Tableau 6 : BEAUME Joseph, *Henri III à son lit de mort*, 1822, huile sur toile, 100 x 116,5 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 2449

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

Tableau 7 : BLAIRSY Jean-Achille, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, 1869, huile sur toile, 88 x 124 cm, Toulouse, Musée des Augustins, inv. RO 13

Photo © Toulouse, Musée des Augustins / Bernard Delorme

Tableau 8 : CHRÉTIN Maximilien-Théodore, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, *ca* 3e quart XIXe siècle, huile sur toile, 115 x 175 cm, Nérac, Musée du Château, inv. 957.01.01

Photo © Château-musée Henri IV Ville de Nérac / Yves Monnet

Tableau 9 : COMTE Pierre-Charles, *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le balafré, de venger son père assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré le 24 février 1563*, 1864, huile sur toile, 85 x 75 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.4.1

Photo © Wikimedia Commons

Tableau 10 : COMTE Pierre-Charles, *Charles IX chez Coligny*, 1850, huile sur toile, 90,1 x 117,4 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 2019.1.13

Photo © Musée des Beaux-Arts de Reims / C. Devleeschauwe

Tableau 11 : COMTE Pierre-Charles, *Henri III et le duc de Guise*, 1855, huile sur toile, 130 x 195 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.29.1.1

Photo © Wikimedia Commons

Tableau 12 : COMTE Pierre-Charles, *La Mie du Roy*, 1887, huile sur toile, 100 x 75 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. 890-3-1

Photo © Musée des Beaux-Arts de Tours

Tableau 13 : COROËNNE Henri, *À la santé du Roy*, 1874, huile sur toile, 89 x 65 cm, Blois, Musée du Château, inv. 2013.3.1

Photo © Château de Blois / D. Lépissier

Tableau 14 : DEBAT-PONSAN Édouard Bernard, *Un matin devant la porte du Louvre,* 1880, huile sur toile, 318 x 400 cm, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot, inv. 894.110.1

Photo © Wikimedia Commons

Tableau 15 : DECAISNE Henri, *Les Guise tenant conseil dans le parc du château d'Eu*, 1835, huile sur toile, 165 x 230 cm, Eu, Musée Louis-Philippe du Château, inv. RF 3841

Photo © C2RMF / Anquetin-Coreav

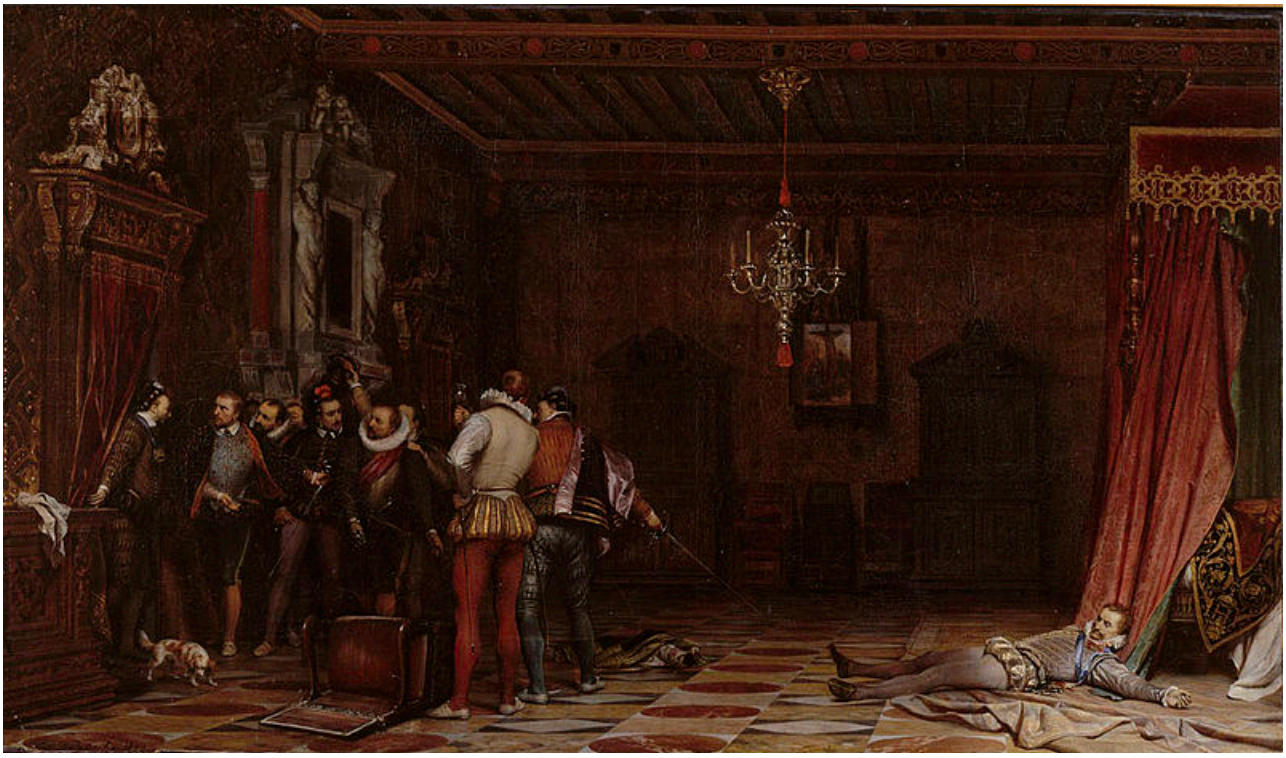


Tableau 16 : DELAROCHE Paul, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1834, huile sur toile, 57 x 98 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 450

Photo © Wikimedia Commons

Tableau 17 : DEVÉRIA Eugène, *Combat de Fontaine-Française, 5 juin 1595*, 1838, huile sur toile, 67 x 140 cm, Pau, Musée national du Château de Pau, inv. MV68

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 18 : DUPUIS Pierre, *Les derniers moments de François II*, 1865, huile sur toile, 132 x 190 cm, Orléans, Hôtel Groslot, inv. 401

Photo © Musée des Beaux-Arts / François Lauginie

Tableau 19 : DURUPT Charles-Barthélemy-Jean, *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise*, 1832, huile sur toile, 91 x 72 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.880.5.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 20 : DURUPT Charles-Barthélemy-Jean, *La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois*, 1832, huile sur toile, 92 x 74 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.2000.1.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 21 : FRAGONARD Alexandre-Évariste, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux prenant sous sa protection les huguenots réfugiés dans son temple*, 1827, huile sur toile, 421 x 548 cm, Saint-Priest-en-Jarez, Musée d'art moderne et contemporain, inv. D.1851.1.1

Photo © Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Priest-en-Jarez

Tableau 22 : FRAGONARD Alexandre-Évariste, *La leçon d'Henri IV*, 1824, huile sur toile, 50,5 x 42,5 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.89.1.1

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 23 : FRAGONARD Alexandre-Évariste, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, 1836, huile sur toile, 179 x 133 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 4552

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

Tableau 24 : GARNIER Étienne-Barthélemy, *Henri IV se faisant présenter les plans de la construction des galeries du Louvre*, 1819, huile sur toile, 145 x 117 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV72

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

Tableau 25 : GÉRARD François-Pascal-Simon, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, 1817, huile sur toile, 510 x 958 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV2715

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

Tableau 26 : GIBERT Louis-Marius-Honoré, *Le Duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et Seigneur du pays de Provence (1593)*, 1870, huile sur toile, 116 x 232 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. D. 875.3.1

Photo © René-Gabriel Ojéda

Tableau 27 : GOSSE Nicolas-Louis-François, *Jean le Hennuyer, évêque de Lisieux, sauve la vie aux protestants de son diocèse*, 1834, huile sur toile, 197 x 262 cm, Lisieux, Musée d'art et d'histoire, inv. D.MBA.97.46.1

Photo © Pôle Muséal de la Communauté d'Agglomération Lisieux Normandie / Julien Boisard

Tableau 28 : GRANET François-Marius, *Henri IV, égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron*, 1806, huile sur toile, 48 x 38 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 81.5.1

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 29 : HENRY DE GRAY Nicolas, *Henri III et le duc de Guise*, *ca* 3e quart XIXe siècle, huile sur toile, 25,6 x 35,2 cm, Blois, Musée du Château, inv. 87.5.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 30 : INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*, 1819, huile sur toile, 45,5 x 36,5 cm, Pau, Musée du Château, inv. P 83 16 1

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 31 : INGRES Jean Auguste Dominique, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, 1817, huile sur toile, 39,5 x 50 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris - Petit Palais, inv. PDUT1164

Photo © Wikimedia Commons

Tableau 32 : JOHANNOT Alfred, *Anne d'Este demandant justice au jeune Charles IX*, 1837, huile sur toile, 115 x 87 cm, Nice, Musée des Beaux-Arts, inv. 2740

Photo © Musée des Beaux-Arts de Nice

Tableau 33 : JOHANNOT Alfred, *François de Lorraine, 2e duc de Guise, présente au roi Charles IX les guerriers qui se sont distingués dans la bataille de Dreux, le 19 décembre 1562*, 1836, huile sur toile, 300 x 520 cm, Eu, Musée Louis-Philippe du Château, inv. 1972.1465

Photo © C2RMF / Philippe Salinson

Tableau 34 : LABOUCHÈRE Pierre-Antoine, *Jeanne d'Albret présentant son fils, le jeune roi de Navarre, à l'armée protestante avant le désastre de Jarnac*, 1867, huile sur bois, 130 x 241 cm, Saint-Germain-en-Laye, Temple de Saint-Germain-en-Laye, inv. IM78001524

Photo © Inventaire général

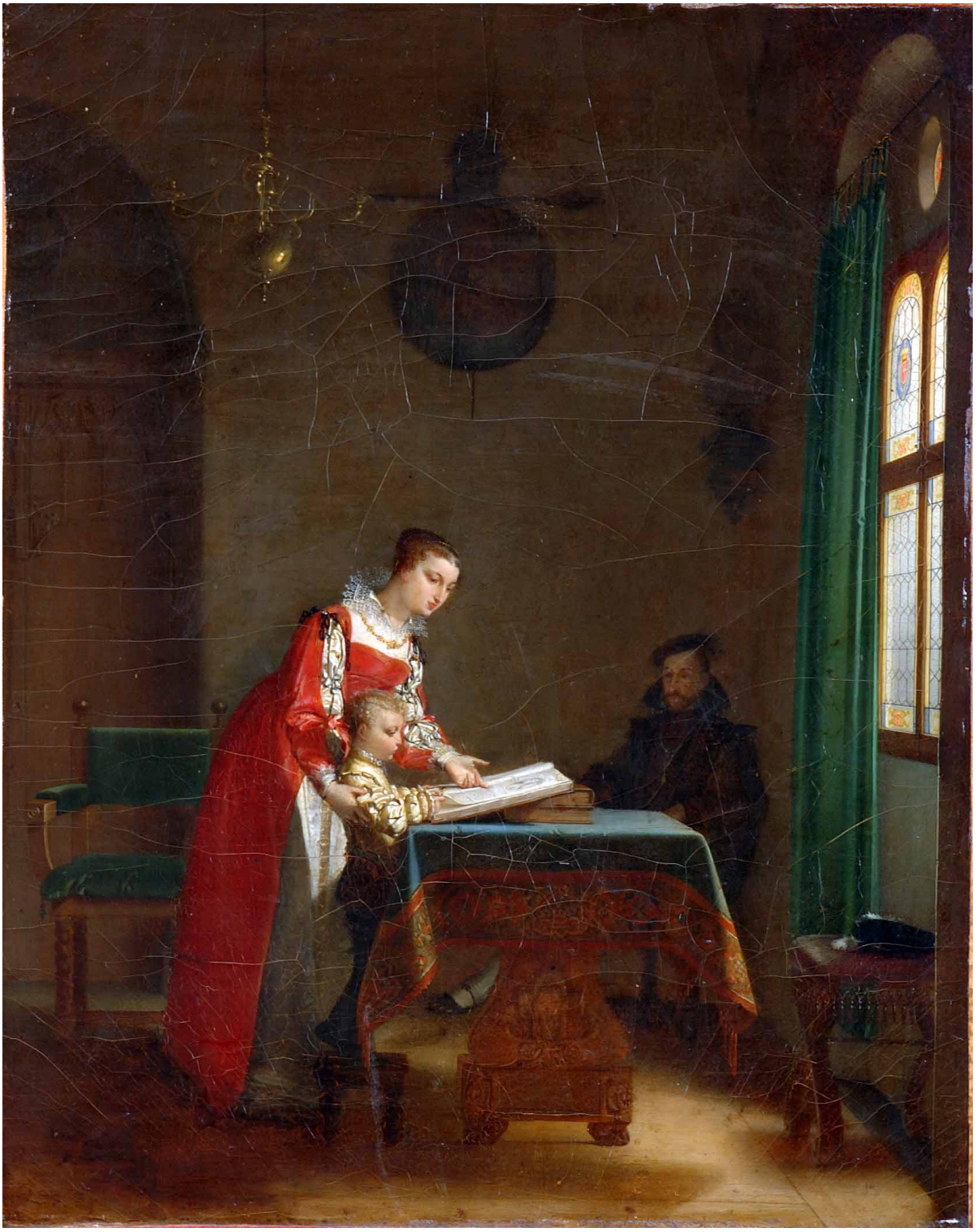


Tableau 35 : MALLET Jean-Baptiste, *L'éducation d'Henri IV*, 1817, huile sur toile, 40 x 30 cm, Pau, Musée du Château, inv. DP.52.1.3

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 36 : MARIE Adrien-Emmanuel, *L'entrevue de Toury en 1562*, 1884, huile sur bois, 72,5 x 108 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 758

Photo © Musée Condé / Mélanie Demarle

Tableau 37 : MÉDINE Albert (de), *Assassinat du cardinal de Guise*, 1857, huile sur toile, 92 x 59 cm, Blois, Musée du Château, inv. 861.15.3

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 38 : MÉLINGUE Lucien-Étienne, *Charles IX tirant des fenêtres du Louvre*, 1873, huile sur toile, 110,5 x 91 cm, Le Havre, Musée des Beaux-Arts, inv. A 287 bis

Photo © Musée des Beaux-Arts du Havre

Tableau 39 : MENJAUD Alexandre, *Henri IV chez le meunier Michaud*, 1806, huile sur toile, 61 x 81 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.95.1.1

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 40 : MERLE Hugues, *L'Assassinat de Henri III*, 1863, huile sur toile, 280 x 362 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.5.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 41 : MILLIN DU PERREUX Alexandre Louis Robert, *Vue du château de Pau prise du grand parc*, 1814, huile sur toile, 75 x 112 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 526

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 42 : MILLIN DU PERREUX Alexandre Louis Robert, *Vue du château royal où naquit Henri IV*, 1822, huile sur toile, 188 x 280 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, inv. 876.4.1

Photo © Musée des Beaux-Arts / Segura

Tableau 43 : MONVOISIN Raymond-Auguste, *La mort de Charles IX*, 1834, huile sur toile, 232 x 291 cm, Montpellier, Musée Fabre, inv. D 835.1.1

Photo © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / Frédéric Jaulmes

Tableau 44 : RAFFORT Étienne, *Entrée d'Henri III, roi de France, à Venise en 1574*, 1843, huile sur toile, 131 x 334 cm, Grenoble, Musée de Grenoble, inv. MG202

Photo © Ville de Grenoble-Musée de Grenoble / J.L. Lacroix

Tableau 45 : RÉVOIL Pierre-Henri, *Henri IV jouant avec ses enfants*, 1817, huile sur toile, 51 x 58 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.86.18.1

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 46 : RICHARD Fleury François, *Henri IV chez Gabrielle d'Estrées*, 1810, huile sur toile, 65 x 57 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. 1988-4-III-4

Photo © Lyon MBA / Alain Basset

Tableau 47 : ROBERT-FLEURY Joseph-Nicolas, *Le colloque de Poissy en 1561*, 1840, huile sur toile, 90,7 x 132 cm, Noyon, Musée Calvin, inv. MC D 2003.1.1

Photo © Musée du Noyonnais-Noyon

Tableau 48 : ROBERT-FLEURY Joseph Nicolas, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, 1833, huile sur toile, 164 x 130 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 7673

Photo © RMN

Tableau 49 : ROUGET Georges, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, 1822, huile sur toile, 384 x 304 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV69

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

Tableau 50 : ROUGET Georges, *Henri IV devant Paris assiégé donne sa bourse aux paysans qui avaient fait entrer des vivres dans la ville, août 1590*, 1824, huile sur toile, 381 x 539 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV66

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

Tableau 51 : ROUGET Georges, *L'Abjuration d'Henri IV*, 1833, huile sur toile, 510 x 906 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, D. 53.2.1

Photo © Wikimedia Commons

Tableau 52 : SAINT-ÉVRE Gillot, *Signature du traité de Vervins, 2 mai 1598*, 1837, huile sur toile, 72,5 x 118 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV70

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

Tableau 53 : SCHEFFER Arnold, *Charles IX et Catherine de Médicis*, 1866, huile sur toile, 118 x 89,5 cm, Mâcon, Musée des Ursulines, inv. A.11 – 2007.0.7.37

Photo © Musées de Mâcon / P. Tournier

Tableau 54 : SCHEFFER Arnold, *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)*, 1869, huile sur bois, 94 x 130 cm, Blois, Musée du Château, inv. 2008.2.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 55 : SCHEFFER Arnold, *La duchesse de Nemours réclame d'Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, 1864, huile sur toile, 138 x 182 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.864.22.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 56 : SCHEFFER Arnold, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, 1868, huile sur toile, 119 x 180 cm, Blois, Musée du Château, inv. D.89.1.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 57 : STEUBEN Charles Auguste Guillaume Henri François (baron de), *Henri IV à la bataille d'Ivry, 14 mars 1590*, 1843, huile sur toile, 424 x 819 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV1948

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

Tableau 58 : TARDIEU Jean-Charles, *Halte d'Henri IV en forêt après la bataille d'Ivry*, 1802 ou 1807, huile sur toile, 54,5 x 65,3 cm, Pau, Musée du Château, inv. P.83.2.2

Photo © Musée national du domaine et château de Pau / Jean-Yves Chermeux

Tableau 59 : TARDIEU Jean-Charles, *Henri IV devant Paris, août 1590*, 1824, huile sur toile, 372 x 261,5 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon, inv. MV67

Photo © RMN-Grand Palais (château de Versailles)

Tableau 60 : TAUNAY Nicolas-Antoine*, Henri IV caracolant devant une dame à son balcon*, 1er quart XIXe siècle, huile sur toile, 190 x 180 cm, Pau, Musée du Château, inv. P. 81.19.1

Photo © René-Gabriel Ojéda

Tableau 61 : TAUNAY Nicolas-Antoine, *Henri IV rencontrant Sully blessé, mars 1590*, 1821, huile sur toile, 180 x 280 cm, Pau, Musée du Château, inv. D.P.83.1.1

Photo © RMN

Tableau 62 : TAUNAY Nicolas Antoine, *Rencontre d'Henri IV et de Sully dans la plaine de Beuvron le lendemain de la bataille d'Ivry*, 1822, huile sur toile, 77 x 99 cm, Nantes, Musée d'Arts, inv. 1191

Photo © RMN-Grand Palais / Gérard Blot

Tableau 63 : ULYSSE-BESNARD Jean-Jude, *Henri III et ses mignons au château de Blois : chambre à coucher du roi (1588)*, 1857, huile sur bois, 30 x 42 cm, Blois, Musée du Château, inv. 890.10.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 64 : ULYSSE-BESNARD Jean Jude, *Scène historique / Sortie d'église*, 1857 ou 1858, huile sur bois, 26 x 40 cm, Blois, Préfecture, inv. 84.20.1

Photo © Château de Blois / F. Lauginie

Tableau 65 : VAFFLARD Pierre-Antoine-Auguste, *L'Abjuration d'Henri IV*, 1810, huile sur toile, 345 x 288 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts, inv. 864.14.1

Photo © Musée des Beaux-Arts / Segura

Table des illustrations

Chapitre I

Figure I.1 : Nombre de peintures de la recension par auteur
Figure I.2 : Nombre de peintures de la recension par date de réalisation
Figure I.3 : Nombre de peintures de la recension par quart de siècle
Figure I.4 : Nombre de tableaux de la recension par sujet
Figure I.5 : Nombre de tableaux de la recension par thème
Figure I.6 : Peintures du XIX^{e} siècle représentant Henri IV selon leur date de réalisation
Figure I.7 : Peintures du XIX^{e} siècle représentant Henri III selon leur date de réalisation
Figure I.8 : Nombre de peintures du corpus par auteur et par type de support artistique
Figure I.9 : Listes des dimensions des huiles sur bois du corpus
Figure I.10 : Liste des dimensions et des aires des peintures du corpus
Figure I.11 : Liste des douze plus grandes peintures du corpus selon leur date de réalisation
Figure I.12 : Liste des onze peintures les plus anciennes du corpus, selon leurs dimensions
Figure I.13 : Nombre de peintures du corpus par lieu de conservation
Figure I.14 : Sujets des peintures du corpus localisées à Blois, Pau et Versailles
Figure I.15 : Nombre de peintures du corpus par date de réalisation
Figure I.16 : Nombre de peintures du corpus par quart de siècle
Figure I.17 : Nombre de tableaux du corpus par sujet
Figure I.18 : Nombre de tableaux du corpus par thème
Figure I.19 : Peintures du corpus représentant Henri IV selon leur date de réalisation
Figure I.20 : Peintures du corpus représentant Henri IV selon leur date de réalisation et leur sujet
Figure I.21 : Peintures du corpus représentant Henri III selon leur date de réalisation
Figure I.22 : Peintures du corpus représentant Henri III selon leur date de réalisation et leur sujet
Figure I.23 : Nombre de peintures du corpus par auteur
Figure I.24 : Nombre total de peintures traitant des guerres de Religion par auteur
Figure I.25 : Liste des différents maîtres des artistes du corpus
Figure I.26 : Liste des peintres qui sont également les maîtres d'autres artistes du corpus
Figure I.27 : Longévité des peintres du corpus

Figure I.28 : Liste des peintres du corpus issus du milieu artistique
Figure I.29 : Liste des spécialités des artistes du corpus
Figure I.30 : Liste des récompenses et des postes prestigieux des artistes du corpus
Figure I.31 : Durée de la présence aux Salons des peintres du corpus

Chapitre III

Figure III.1 : Liste des commanditaires avérés ou supposés d'une partie du corpus
Figure III.2 : Nombre de commanditaires par date de réalisation pour une partie du corpus
Figure III.3 : Liste des sujets religieux abordés dans les tableaux à l'échelle du siècle
Figure III.4 : Nombre de sujets religieux par date de réalisation à l'échelle du siècle
Figure III.5 : Liste des sources consultées par les peintres du corpus

Table des annexes

Annexe 1 : Recension des tableaux, réalisés au XIX^{e} siècle, traitant des guerres de Religion, à partir des catalogues des Salons.

Ce relevé prend en compte les peintures liées aux guerres de Religion ou à ses protagonistes, de façon générale. Les titres des œuvres ont été retranscrits selon l'orthographe originale.

ABEL François Barthélemy Marius, *La Mort du duc d'Anjou, fils d'Henri II*, 1863

ACCARD Eugène, *Charles IX chez Marie Touchet*, 1861

ADAM Victor-Jean-Vincent, *Henri IV après la bataille de Coutras*, 1822

ALAUX Jean, *Assemblée des notables à Rouen, sous Henri IV. – 4 novembre 1596*, 1841

_, *États généraux de Blois, 16 octobre 1588*, 1837

ANCELOT Marguerite-Virginie, *Henri IV et Catherine de Médicis*, 1819

ANONYME, *Henri IV chez Elisabeth, reine d'Angleterre*, 1814

_, *Henri IV et Sully*, 1810

AUBLET Albert, *Henri de Guise chez Henri III, le 9 mai 1588*, 1880

_, *Le Duc de Guise, le 23 décembre 1588, à Blois*, 1878

BACHEREAU Victor, *Derniers Moments de François de Lorraine, duc de Guise, assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré (1563),* 1878

_, *Présentation d'Henriette d'Entragues à Henri IV,* 1880

BAILLET Adolphe, *Catherine de Médicis*, 1850

BAKALOWICZ Ladislas, *Épisode de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572*, 1877

_, *Henri III et ses bouffons*, 1882

_, *Henri III, ses mignons et Buci d'Amboise assistent aux fêtes du mariage de Saint-Luc*, 1878

_, *Une distraction de Henri III*, 1873

_, *Une fête à la cour de Henri III*, 1881

BEAUME Joseph, *Henri III à son lit de mort*, 1822

BEAUQUESNE Wilfrid, *Distribution des croix blanches sur la place Saint-Germain-l'Auxerrois, la veille de la Saint-Barthélemy*, 1896

BERGERET Pierre-Nolasque, *Henri IV et Gabrielle*, 1810

_, *Henri IV exposé sur son lit de mort le lendemain de son assassinat*, 1822

_, *Henri IV exposé sur son lit de mort le lendemain de son assassinat*, 1824

BÉROUD Louis, *Henri III à Venise*, 1885

BERTHET Charles, *Après le massacre ; épisode de la Saint-Barthélemy*, 1867

BÈS Émilie (M^{lle}), *Henri et Fleurette revenant de la fontaine*, 1824

BESNARD Jean-Judes-Ulysse, *Henri III et ses mignons au château de Blois ; chambre à coucher du roi (1588)*, 1857

BEZARD Jean-Louis, *Henri de Bourbon à la tombe de Fleurette*, 1840

BIARD François, *Henri IV et Fleurette*, 1846

BITTER T.B., *La promesse de mariage*, 1819

BLAIRSY Achille, *Le Poste du cabinet du roi avant l'assassinat du duc de Guise*, 1869

BONINGTON Richard Parkes, *Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne*, 1827

BOURBON-LEBLANC Louis-Gabriel, *Avènement de Henri IV*, 1841

BOURDET Jules-Joseph-Guillaume, *Assassinat de Henri III par Jacques Clément*, 1833

BOURGEOIS Constant, *Vue du Château de Pau, prise du parc*, 1817

_, *Vue du même Château, prise au-delà de Gave*, 1817

BOURGOIN Gabriel-Adolphe, *Le duc de Guise à la journée des barricades*, 1863

BOYENVAL Alexis-François, *Henri IV*, 1827

BUFFET François, *Mort de Henri III*, 1814

_, *Mort de Henri III*, 1817

BUGUET Jean-Henri, *Première entrevue de Henri IV et de Gabrielle d'Estrées*, 1814

CAISNE Henri (de), *Henri de Lorraine, duc de Guise, au milieu des ligueurs, au château d'Eu*, 1835

_, *Le chancelier de l'Hospital pendant la Saint-Barthélemy*, 1850

_, *Marguerite de Valois, femme d'Henri IV, sauve la vie à un protestant ; scène de la Saint-Barthélemy*, 1827

CAPDEBOS Pierre-François, *Marguerite de Valois et le connétable de Bourbon*, 1819

_, *Saint Louis conduisant Henri IV au temple du destin*, 1819

CHASSELAT Saint-Ange, *Réception de Henri III à Venise*, 1837

CHATILLON Auguste (de), *Scène de la St.-Barthélemy*, 1833

CHAVET Joseph-Victor, *Henri III à Saint-Cloud ; 1er août 1589*, 1874

_, *Jeunes seigneurs de la cour de Henri III*, 1873

COMTE Pierre-Charles, *Anne d'Este, veuve de François de Lorraine, duc de Guise, deuxième du nom, fait jurer à son fils, Henry de Guise, surnommé plus tard le Balafré, de venger son père, assassiné devant Orléans par Poltrot de Méré, le 24 février 1563*, 1864

_, *Arrestation du Cardinal de Guise et de d'Espignac, archevêque de Lyon, après l'assassinat du duc de Guise*, 1855

_, *Catherine de Médicis faisant de la magie dans sa chambre au château de Chaumont*, 1857

_, *Coligny blessé par Maurevert*, 1853

_, *Conseil tenu avant la Saint-Barthélemy*, 1853

_, *Henri III et le duc de Guise*, 1855

_, *Henri III pendant l'assassinat du duc de Guise*, 1867

_, *Henri III visitant sa ménagerie de singes et de perroquets*, 1857

_, *Jeanne d'Albret, accompagnée de son fils Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, vient acheter chez René, parfumeur de Catherine de Médicis, les gants qui l'ont empoisonnée*, 1852

_, *La Mie du Roy*, 1887

_, *Visite de Charles IX à Coligny, blessé deux jours avant la Saint-Barthélemy*, 1850

CORNET Alphonse, *La reine de Navarre chez Ruggieri*, 1868

COROËNNE Henri, *« A la santé du roy ! »*, 1874

_, *Le duc de Guise au château de Blois, le 23 décembre 1588*, 1863

COUDER Alexandre, *Episode de la Saint-Barthélemy*, 1836

CUNY Léon-Philippe-Victor, *Henri III et Jacques Clément*, 1833

DARONDEAU Stanislas-Henri-Benoît, *Henri IV et Fleurette*, 1837

DAVID Jules, *Henri IV au moulin de Saint-Valéry-en-Caux*, 1869

DEBACQ Charles-Alexandre, *Mort de Jean Goujon, tué le 24 août 1572, jour de la St-Barthélemy, tandis qu'il terminait les sculptures de la fontaine des Innocents*, 1834

DEBAT-PONSAN Édouard, *Une porte au Louvre, le jour de la Saint-Barthélemy*, 1880

DEBAY Auguste, *Bataille de Dreux. – 19 décembre 1562*, 1844

DEBON Hippolyte, *Fête donnée à Henri III, à son passage à Venise*, 1869

DELAROCHE Paul, *Assassinat du duc de Guise au château de Blois*, 1835

_, *Le jeune Caumont de la Force, sauvé par un marqueur du jeu de paume de Verdelet*, 1824

DELAVAL Alexandrine, *Henri et Fleurette*, 1831

_ Pierre-Louis, *Henri IV à l'âge de quinze ans*, 1842

DELFOSSE Ernest, *Épisode des guerres de religion*, 1846

DÉPORTES Francisque, *Scène de la Saint-Barthélemy (24 août 1572)*, 1872

DESMOULINS Auguste, *Scène de la Saint-Barthélemy*, 1836

DESPAGNE Artus, *La bataille d'Ivry*, 1824

DETOUCHE Laurent-Didier, *Catherine de Médicis chez Cosme Rugieri*, 1847

_, *La mort de Coligny*, 1865

_, *Les derniers Valois*, 1866

_, *Les remords de Charles IX*, 1859

_, *Sully, encore enfant, échappe aux massacres de la Saint-Barthélemy à l'aide d'un missel*, 1846

DETTI Cesare, *Henri III reçu par le doge Muccinigo au palais Foscari*, 1882

DEVÉRIA Eugène, *Combat de Fontaine-Française, 5 juin 1595*, 1838

_, *Les quatre Henri dans la maison de Crillon, à Avignon*, 1857

_, *Naissance de Henri IV*, 1827

_, *Une scène de famille du temps de Henri IV*, 1824

DEVY Georges, *La Grande Procession de la Ligue, en 1590*, 1877

DUBOULOZ Jean-Auguste, *Les fromages de bœuf*, 1836

DUMONT François aîné, *Henri IV vient annoncer son entrée dans Paris à la belle-Gabrielle*, 1822

DUNANT Jean-François, *Antoine de Bourbon, roi de Navarre*, 1824

_, *Henri IV faisant entrer des vivres dans Paris assiégé*, 1817

DUPLAT Pierre-Louis, *Henri IV et Gabrielle, paysage historique*, 1824

DUPUIS Pierre, *Les derniers moments de François II*, 1865

DURUPT Charles-Barthélemy-Jean, *La Marquise de Noirmoutier cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l'assemblée des États de Blois*, 1832

_, *Le duc de Guise assassiné pendant la tenue des Etats de Blois (25 décembre 1588)*, 1833

DUSAULCHOY Charles, *Bataille de Fontaine-Française, gagnée par Henri IV, en juin 1595*, 1831

EUSTACHE-LORSAY Louis, *Épisode de la Saint-Barthélemy*, 1855

FANELLI-SEMAH Louis-Joseph, *Henri IV pardonnant aux vaincus après la bataille d'Ivry*, 1834

FICHEL Eugène, *La nuit du 24 août 1572, avant le massacre*, 1869

FRAGONARD Alexandre-Évariste, *Henri IV et Gabrielle*, 1819

_, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux*, 1827

_, *La leçon d'Henri IV*, 1824

_, *Scène du massacre de la Saint Barthélemy (24 août 1572)*, 1836

FRANCHET Auguste, *Mergy et le capitaine Dietrich Hornstein sous le costume de moine, fuyant les massacres de la Saint-Barthélemy sont assaillis par des scélérats dans une auberge près de Beaugenci*, 1837

FRANQUELIN Jean-Augustin, *Henri IV et Fleurette*, 1836

FRAPART Félicie, *Marie Stuart à la cour de France*, 1835

GARNIER Alfred, *Assassinat de Henri III, le 1er août 1589*, 1874

GARNIER Étienne-Barthélemy, *Les galeries du Louvre bâties par Henri IV*, 1819

GASTON Pierre-Marc-Bassompierre, *Henri IV et Gabrielle*, 1822

_, *L'abjuration de Henri IV à Saint-Denis*, 1824

GÉRARD François-Pascal-Simon (Baron), *L'entrée de Henri IV à Paris*, 1834

GIBERT Louis-Marius-Honoré, *Le Duc d'Épernon mettant le siège devant la ville d'Aix, secourue par les troupes du duc de Savoie, que les ligueurs venaient de proclamer Comte et Seigneur du pays de Provence (1593)*, 1870

GIDE Théophile, *Charles IX est contraint de signer l'ordre de massacrer les huguenots, le 24 août 1572, jour de la Saint-Barthélemy*, 1876

_, *Le 22 août 1572, Coligny ayant été blessé grièvement d'un coup d'arquebuse en sortant du Louvre, Charles IX, Catherine de Médicis, les ducs d'Anjou et d'Alençon, avec plusieurs de leurs grands serviteurs, se rendirent chez l'amiral*, 1874

GIGOUX Jean-François, *Henri IV, écrivant des vers sur le missel de Gabrielle d'Estrées*, 1833

GIRAUD Pierre-François-Eugène, *Henri IV dans la tour de Saint-Germain-des-Prés*, 1861

_ Eugène, *Passage à gué de la Loire par le prince de Condé et l'amiral de Coligny*, 1839

GOSE Jean-François, *Charles IX chez l'amiral Coligny*, 1863

GOSSE Nicolas-Louis-François, *L'évêque de Lisieux sauve la vie aux protestans de son diocèse*, 1835

GOZE Jean-François, *Assassinat du duc de Guise*, 1869

GRANET François-Marius, *Henri IV égaré, entre dans une forge et reçoit à boire du forgeron*, 1806

GRENIER DE SAINT-MARTIN Yves, *La veille de la journée des Barricades*, 1861

GRISON Adolphe, *Les Massacreurs ; – Saint-Barthélemy (1572)*, 1883

GUÉ Jean-Marie-Oscar, *Jeanne d'Albret*, 1844

GUICHARD Joseph-Benoît, *Henri IV chez le meûnier Michau*, 1838

GUILLEMARD Sophie, *Traité de Clémence de Henri IV*, 1814

HAMMAN Édouard, *Charles IX et Ambroise Paré*, 1850

HAUTIER Eugénie, *Catherine de Médicis chez René-le-Florentin*, 1863

HERBÉ Charles-Auguste, *Henriette d'Entragues implorant de Henri IV la grâce de son père*, 1836

HERBSTHOFFER Pierre-Rodolphe-Charles, *Scène de la Saint-Barthélemy*, 1859

HERMANN-LÉON Charles, *Henri III et ses chiens*, 1895

HERSENT Louise-Marie-Jeanne, *Visite du duc de Sully à la reine, le lendemain de la mort d'Henri IV*, 1822

HESSE Alexandre, *Henri IV rapporté au Louvre*, 1837

HESSE Alexandre, *La procession de la Ligue*, 1850

HOFFBAUER Teodor J. H., *Paris en 1583 ; - vue prise du vieux Louvre, procession de la Ligue*, 1890

HOGUER Lucie (M^lle^), *Sully, considérant l'image de Henri IV*, 1812

_, *Sully contemple le portrait de Henri IV*, 1814

HOUSEZ Gustave, *Mort de Henri IV et arrestation de Ravaillac*, 1859

HUE Charles-Désiré, *Le lendemain de la Saint-Barthélemy*, 1864

HUHN Charles, *Une scène de la Saint-Barthélemy*, 1870

_, *La Veille de la Saint-Barthélemy*, 1868

HUOT Eugène, *Funérailles de Henri IV*, 1840

INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Don Pedro de Tolède*, 1814

_, *Don Pedro de Tolède*, 1855

_, *Henri IV jouant avec ses enfans, au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, 1824

_, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, 1855

_, *L'épée d'Henri IV*, 1855

ISABEY Louis-Gabriel-Eugène, *Episode de la Saint-Barthélemy*, 1867

_, *Épisode du mariage de Henri IV*, 1850

JACQUAND Claude, *Bassompierre annonçant à Marie de Médicis l'assassinat de Henri IV*, 1838

_, *Scène de la ligue*, 1838

JOHANNOT Alfred, *Anne d'Este, femme du duc de Guise, vient à la cour de Charles IX*, 1837

_, *François de Lorraine, duc de Guise, après la bataille de Dreux*, 1836

_, *Henri II, roi de France, Catherine de Médicis, et leurs enfans*, 1835

JONNÈS Alex. (de), *Derniers momens de Charles IX*, 1831

JULIEN DE LA ROCHENOIRE Émile, *Charles IX au vieux Louvre, dans la soirée du 24 août 1572,* 1850

KELLER Emmanuel, *Mort de l'amiral Coligny, 24 août 1572*, 1834

KIENLIN Jules, *Marie Stuart quittant la France*, 1869

LABOUCHÈRE Pierre-Antoine, *Jeanne d'Albret et Henri de Navarre au camp de La Rochelle en 1568*, Temple protestant de Saint-Germain-en-Laye, Saint-Germain-en-Laye, 1867

_, *Un huguenot*, 1859

LACAZE Théophile, *L'embarquement de Marie Stuart*, 1840

LAFOND DE FENION Aurore-Etiennette (de), *Fleurette à la fontaine de la Garenne*, 1822

_, *Fleurette et Henri à la fontaine de la Garenne*, 1824

LAGRANGE Paul-Gustave-Annet, *Un ligueur*, 1880

LARCHER Émile-André, *Huguenots attaquant un couvent*, 1882

LATIL Eugénie (née HENRY), *Adieux de Gabrielle d'Estrées et de Henri IV*, 1842

LAURENT Paul, *Escalier du clocher de l'abbaye de St.-Germain-des-Prés*, 1822

_ Jean-Antoine, *Henri IV chez Gabrielle*, 1806

LE BARBIER l'aîné Jean-Jacques-François, *Henri IV et la marq. de Verneuil*, 1814

LEBEL Charles-Jacques, *Sujet relatif à la reddition de Paris, sous Henri IV*, 1827

LE COMTE Hippolyte, *Henri IV*, 1814

_, *Henri IV et le paysan*, 1810

_ Pierre, *Épisode de la Saint-Barthélemy*, 1831

LE DUC (M^lle^), *Traité de bonté de Henri IV*, 1814

LEMAN Jacques-Edmond, *Duel de Coligny et de Guise*, 1855

LEMASLE Louis-Nicolas, *Henri IV, lors du massacre de la St.-Barthélemi, est conduit devant Charles IX*, 1822

_, *La naissance d'Henri IV*, 1824

LERAY Prudent-Louis, *Charles IX et sa cour visitant les gibets de Montfaucon*, 1852

_, *Henri IV à Montmartre*, 1877

LESAGE Antoine-Firmin, *Henri IV et Gabrielle d'Estrées*, 1814

LESAINT Charles-Louis, *Abjuration du roi Henri IV dans l'abbaye de Saint-Denis, - 25 juillet 1593*, 1841

LESTANG-PARADE Joseph-Léon-Roland (Chevalier de), *Henri IV*, 1817

LORDON Pierre-Jérôme, *Henri IV à Libourne, après la bataille de Coutras*, 1827

_, *Henri IV après la bataille de Coutras*, 1824

LOUTREL Victor-J.-B., *Un mignon agaçant un perroquet ; - époque de Henri III*, 1879

MAIGNAN Albert, *L'Archiduchesse Élisabeth quitte l'Allemagne pour se rendre à la cour de Charles IX, son fiancé*, 1868

MALLET Jean-Baptiste, *L'éducation de Henri IV*, 1817

MARC Auguste, *Assassinat de François de Lorraine, duc de Guise, par Jean Poltrot, le 18 février 1563, veille du jour où il devait donner l'assaut à la ville d'Orléans*, 1857

MARCEL, *Le duc d'Anjou et l'électeur palatin*, 1839

MARIE Adrien, *L'entrevue de Toury, en 1562*, 1884

MARIGNY Michel, *Renouvellement d'alliance entre la France et les Suisses, par Henri IV, l'an 1602,* 1824

MAUZAISSE Jean-Baptiste, *Un portrait équestre de Henri IV*, 1822

MÉDINE Albert (de), *Assassinat du cardinal de Guise*, 1857

MÉLINGUE Lucien, *Le 13 mai 1588*, 1875

_, *Le 24 août 1572*, 1873

MENJAUD Alexandre, *Henri IV chez Michaud*, 1808

_, *Henri IV chez Michaud*, 1814

MERCIER Louise (M^{lle}), *L'oratoire de Catherine de Médicis*, 1884

MERLE Hugues, *Assassinat de Henri III*, 1863

MIDY Eugène-Edmond, *Bernard de Palissy et Henri III*, 1861

_, *Henri III visitant Bernard Palissy, prisonnier à la Bastille*, 1868

MILLIN DU PERREUX Alexandre Louis Robert, *Intérieur de la cour du château de Villebon, Vue prise sur le portail du pont-levis*, 1817

_, *Le château et les jardins de Nérac, ancien séjour de la cour de Navarre*, 1814,

_, *Vue de la maison de la nourrice de Henri IV, située au village de Billières*, *a l'extrémité du parc de Pau, où ce Prince passa les premières années de son enfance,* 1817

_, *Vue du château de Fontainebleau, tel qu'il était sous Henri IV ; vue prise au bout de l'étang. Henri IV et Sully*, 1819

_, *Vue du château de Pau, où naquit Henri IV*, 1806

_, *Vue du château de Pau, prise du grand parc*, 1814

_, *Vue du château royal de Pau où naquit Henri IV*, 1822

_, *Vue du moulin de Barbaste, à une lieue de Nérac, sur la route des Landes. Henri IV et son Meûnier,* 1817

MONCHABLON Alphonse, *Henri IV et Gabrielle d'Estrées*, 1895

MONVOISIN Raymond-Auguste Quinsac, *Charles IX, dont les traits sont déjà décomposés par l'approche de la mort, hésite, tourmenté de l'avenir de la France, à remettre l'acte de régence à sa mère, Catherine de Médicis ; tout en le froissant dans sa main, il montre la fatale fenêtre du Louvre à la reine, qui lui parle des intérêts de la religion*, 1835

MORLON Paul-Émile-Antoine, *Henry, roi de Navarre, et la belle Fosseuse*, 1880

NAVIER Gabriel, *Le cardinal d'Este présentant le Tasse à Charles IX*, 1864

_, *Madame de Sauves, présentée à Henri de Navarre par Catherine de Médicis*, 1867

NIQUEVERT Alphonse-Alexandre, *Henri IV, au siège de Paris*, 1817

PALLIÈRE Jean-Léon, *Manifestation armée du clergé catholique de Paris contre Henri IV*, 1877

PARADIS Louis-Georges, *Henri IV rédigeant l'édit de Nantes*, 1824

PARANT Louis-Bertin, *L'apothéose de Henri IV*, 1819

PASTIER Jean-Baptiste-Emmanuel, *L'entrée de Henri IV dans Paris, d'après M. Gérard*, 1824

PÉCRUS François-Charles, *Gentilshommes attendant le duc de Guise à la sortie d'une séance des états de Blois*, 1886

PHILIPPOTEAUX, Félix-Henri-Emmanuel, *Rencontre d'Henri IV et de Sully, le lendemain de la bataille d'Ivry – Mars 1590*, 1875

PICHIO Ernest-Louis dit PIQ, *Charles IX, Catherine de Médicis et le duc d'Anjou, le matin de la Saint-Barthélemy*, 1866

PICOT François-Édouard, *Prise de Calais par le duc de Guise (9 janvier 1558)*, 1838

PILLE Charles-Henri, *Le 12 mai 1588*, 1896

PILS Édouard-Aimé, *Scène de la Saint-Barthélemy*, 1846

QUERENA Luigi, *Régates à Venise au XVI^{e} siècle, en présence d'Henri III*, 1861

RAFFORT Étienne, *Entrée de Henri III, roi de France à Venise (1574)*, 1843

RAVEL Jules, *Le prince de Condé, arrêté par l'ordre des Guises, est délivré par le connétable de Montmorency, après la mort de François II*, 1855

RÉVOIL Pierre-Henri, *Henri IV et ses enfants*, 1817

_, *La mère de Henri IV*, 1819

_, *Marie Stuart séparée de ses fidèles serviteurs*, 1822

_, *Le duc d'Albret enseignant à son petit-fils Henri IV à tirer de l'arbalète*, 1843

RICHARD Fleury-François, *Henri IV*, 1806

RICHARD-CAVARO Charles, *Henri III à Venise*, 1865

RIMBAULT-BORREL Anna, *Catherine de Médicis et Marie Stuart chez Nostradamus*, 1840

RIVEY Arsène, *Huguenot*, 1883

RIVEY Arsène-Hippolyte, *Huguenot*, 1879

RIVIÈRE (M^{lle}), *Henri IV, quittant Gabrielle*, 1819

RIVOULON Antoine, *Mort de d'Ailly*, 1835

ROBERT Victor, *Le Velay ravagé par la guerre, la famine et la peste en l'an 1586*, 1844

ROBERT-FLEURY Joseph-Nicolas, *Colloque de Poissy en 1561*, 1840

_, *Henri IV rapporté au Louvre*, 1836

_, *Installation des Juges Consuls par le Chancelier de l'Hôpital ; 1563*, 1869

_, *Scène de la Saint-Barthélemy, assassinat de Briou, gouverneur du Prince de Conti, 24 août 1572*, 1833

RONMY Guillaume-Frédéric, *Henri IV au siège de Paris*, 1819

ROQUEPLAN Camille, *Une scène de la Saint-Barthélemy*, 1834

ROUGET Georges, *Abjuration de Henri IV*, 1833

_, *Assemblée des Notables réunis à Rouen par Henri IV, 4 novembre 1596*, 1822

_, *Henri IV et ses enfants*, 1850

_, *Henri IV pardonnant à des paysans qui avaient fait entrer des vivres dans Paris*, 1824

ROUSSEAU Emmanuel, *Le Rêve de Henri IV*, 1899

_ Léon, *Le rêve de Henri IV*, 1861

ROYBET Ferdinand, *Un fou sous Henri III*, 1866

SAINT-ÉVRE Gillot, *Charles IX et Marie Touchet*, 1827

_, *Éducation de Marie-Stuart à la cour de Henri II*, 1839

_, *Marie Stuart*, 1824

_, *Signature du traité de Vervins, 2 mai 1598*, 1837

SCHEFFER Arnold, *Charles IX et sa mère*, 1866

_, *Henri III à Saint-Cloud ; commencement du siège de Paris ; 1589*, 1869

_, *Henri III reçoit à Chartres l'ambassade des ligueurs*, 1863

_, *La duchesse de Nemours réclame de Henri III, le corps de son fils le duc de Guise*, 1864

_, *Procession et cérémonie funèbres en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*, 1868

_ Henry, *Vision de Charles IX*, 1855

SCHNEIDER Louis-Amable, *Henri IV à Fontainebleau*, 1877

SCHNETZ Victor*, Le connétable Anne de Montmorency, blessé mortellement à la bataille de Saint-Denis*, 1836

SCHOPIN Frédéric-Henri, *Charles IX signant le massacre de la Saint-Barthélemy*, 1835

SERVIÈRES Eugènie-Marguerite-Honorée Léthière, *Marie Stuart*, 1822

SICHEL Nathanael, *Le Cardinal de Guise reçoit, à Rome, la tête de l'amiral de Coligny*, 1877

SIDNEY Herbert, *Marie Stuart compose une élégie sur la mort de François II, son mari*, 1878

SPECHT Émile (de), *Épisode de la Saint-Barthélemy*, 1868

STEUBEN Charles-Auguste-Guillaume-Henri-François-Louis (de), *Bataille d'Ivry ; clémence de Henri IV après la victoire*, 1834

SULMONT, *Henri IV égaré dans la forêt, aborde le moulin de Michau*, 1814

TARDIEU Jean-Charles, *Conversion du duc de Joyeuse*, 1819

_, *Henri IV devant Paris, août 1590*, 1824

TAUNAY Nicolas-Antoine, *Henri IV et le paysan*, 1804

_, *Henri IV et le paysan*, 1824

_, *Sujet tiré de l'Histoire de Henri IV*, 1822

TERRAL Pierre-Louis-Alexandre-Abel, *Ruggieri*, 1849

THIBEAUDEAU Julien, *Scène de la Saint-Barthélemy ; - arrestation de Pierre de la Place*, 1886

THOMAS, *Les Seize au parlement*, 1824

TRUCHOT Jean, *Henri, comte de Bouchage, frère puîné du duc de Joyeuse, dans l'intérieur du cloître*, 1822

ULYSSE Jean-Jude, *La mort de François II, le 5 décembre 1560*, 1859

VAFFLARD Pierre-Antoine-Auguste, *Henri IV à l'église Notre-Dame, le jour de son entrée dans Paris*, 1819

_, *Henri IV et Fleurette*, 1819

_, *Henri IV et l'abbesse de Montmartre*, 1824

_, *L'Abjuration d'Henri IV*, 1810

_, *Marie Stuart se communiant*, 1824

VALIN, *Henri IV amusant ses enfans*, 1824

VALLIN Jacques-Antoine, *Michau arrêtant Henri IV dans la forêt*, 1817

VAUTHIER Jules-Antoine, *Henri IV chez la veuve Leclerc*, 1814

VERMAY Jean-Baptiste, *Naissance de Henri IV*, 1810

VETTER Jean-Hégésippe, *Un Mignon s'exerçant au bilboquet*, 1866

WATELET, *Paysage historique représentant Henri IV, et le capitaine Michau*, 1819

WICHMANN Otto, *Catherine de Médicis chez l'alchimiste René*, 1853

Source : Pierre Sánchez et Xavier Seydoux, *Les catalogues des Salons. 1801-1901*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999-2010, 19 vol.

Annexe 2 : Fiche de dépouillement utilisée pour l'étude de chaque tableau.

	IDENTIFICATION
ŒUVRE	
Titre	
Numéro d'inventaire	
Nature	
Date de production	
Lieu de conservation	
Dimensions	
Commanditaire	
Contexte / Conditions de production	
AUTEUR	
NOM Prénom	
Dates extrêmes	
Type de peintre	
Courant artistique	
Atelier	Oui / Non
Liens avec les Salons / Beaux-Arts	
Sources consultées / sources d'inspiration	
	ANALYSE
CONTENU	
Éléments de titre	
Datation du sujet	
Sujet (personnage, événement, autre)	
Décor / Accessoires / attributs	
Composition	
Ambiance / Lumières	
Postures / Attitudes / Regards	
Costumes / Couleurs	
INTERPRÉTATION	

Annexe 3 : Cartel du tableau localisé au musée du Château de Blois.

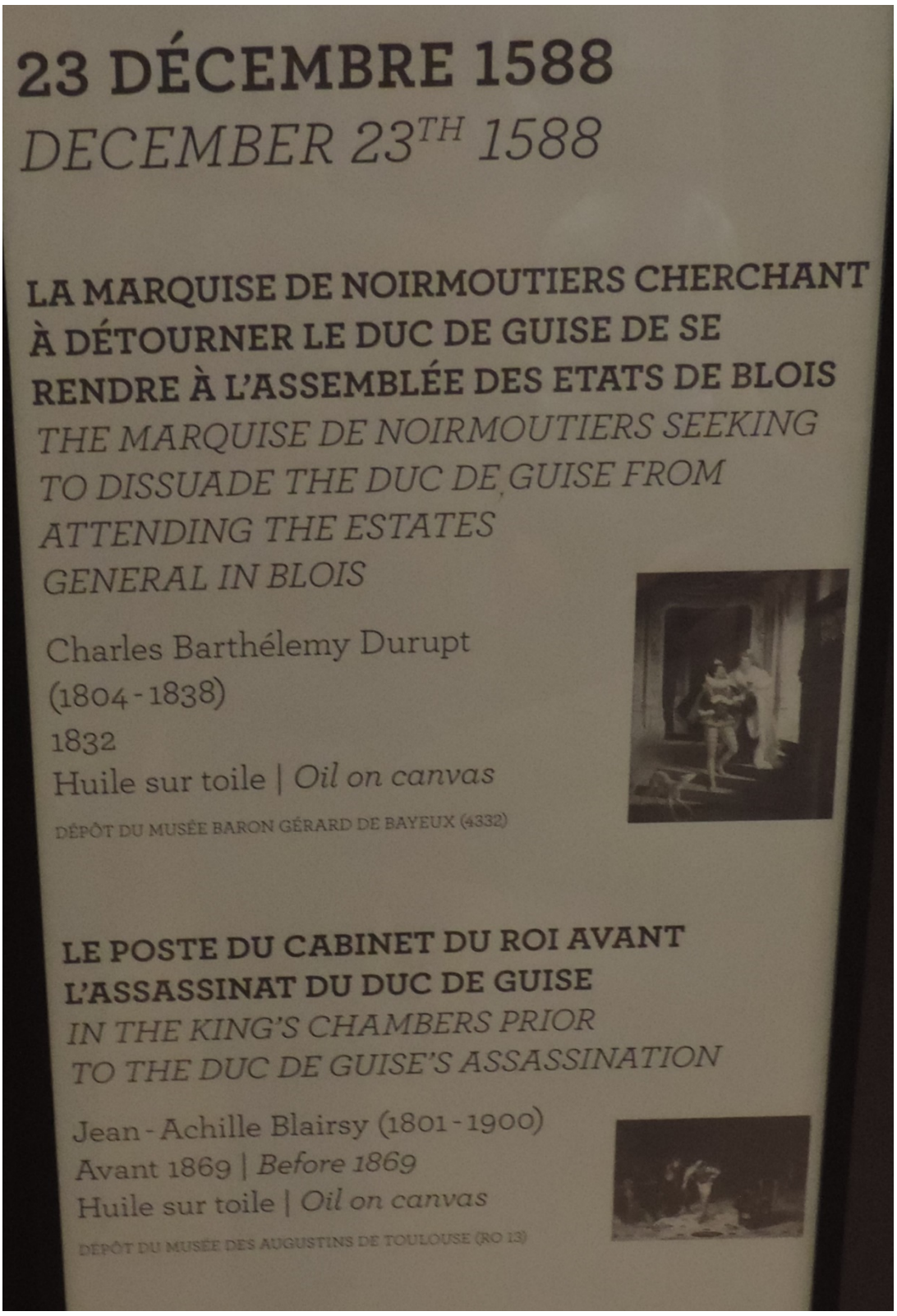
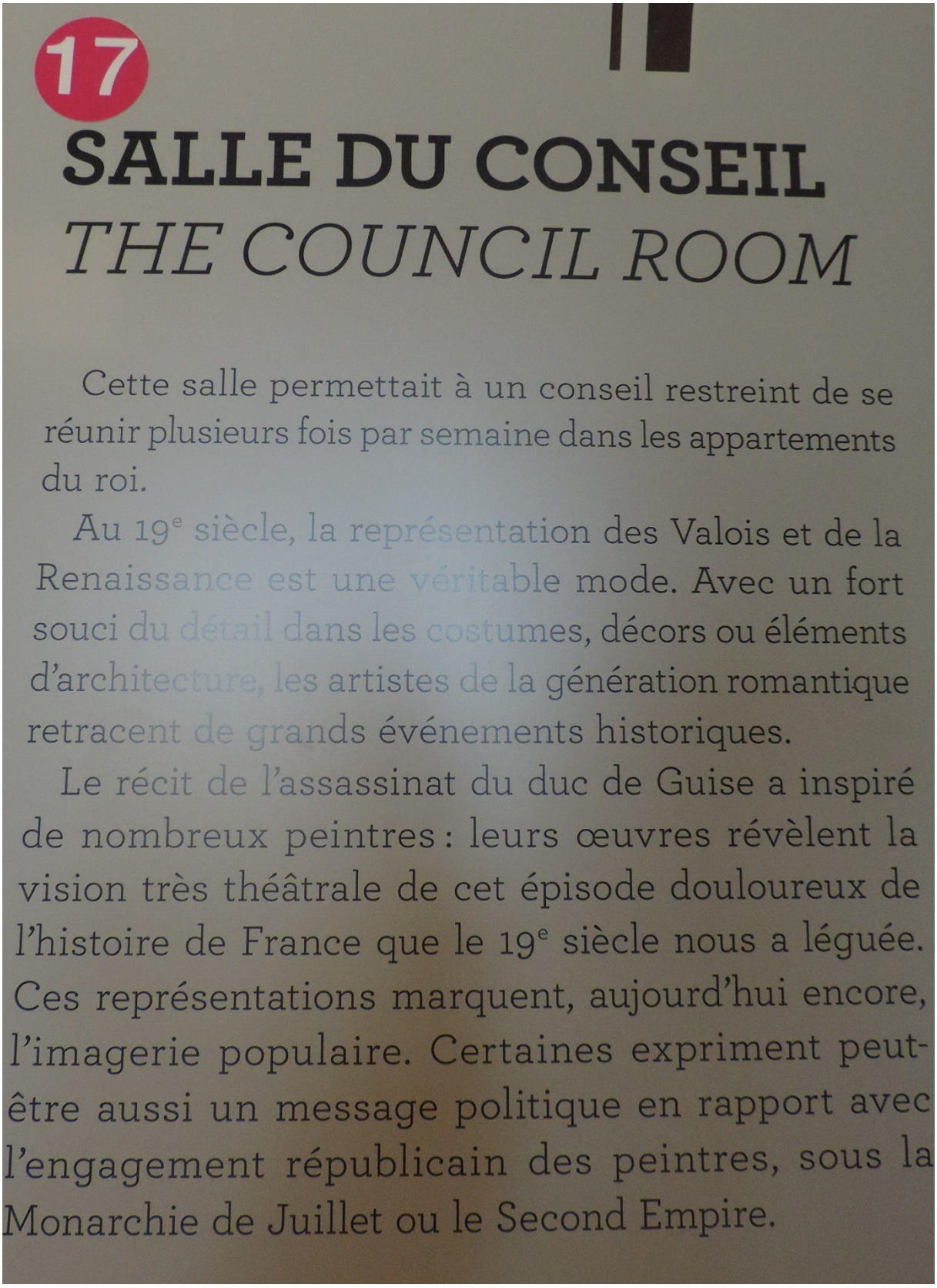


Photo © Rémy Augustynowicz

Annexe 4 : Panneaux explicatifs situés dans les Salles du Conseil et de l'étiquette, au musée du Château de Blois.



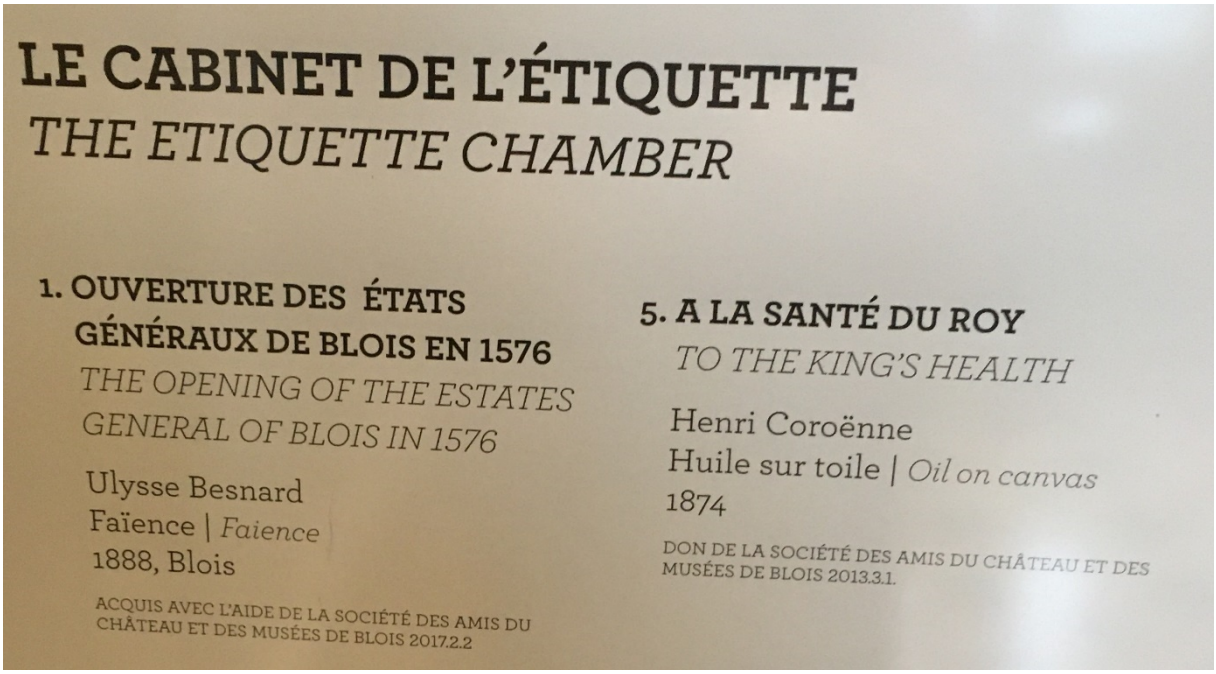
17

SALLE DU CONSEIL
THE COUNCIL ROOM

Cette salle permettait à un conseil restreint de se réunir plusieurs fois par semaine dans les appartements du roi.

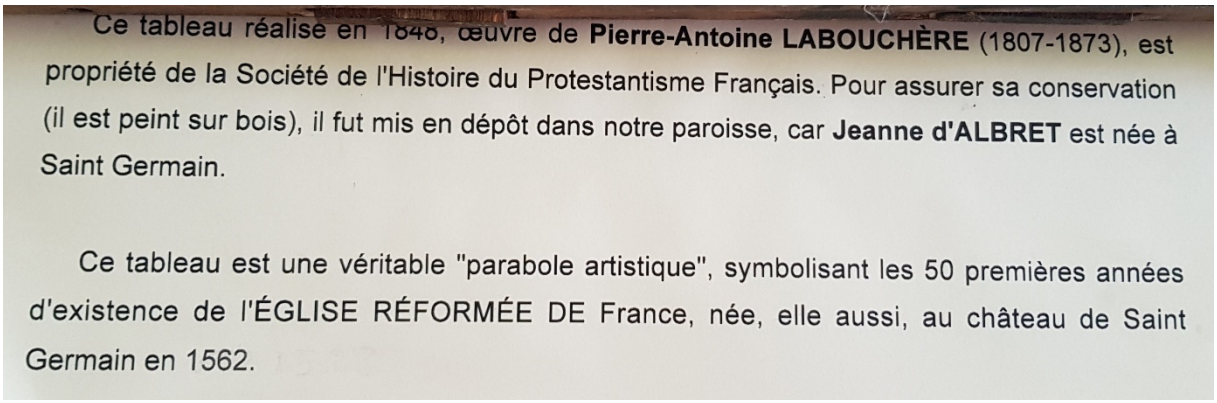
Au 19e siècle, la représentation des Valois et de la Renaissance est une véritable mode. Avec un fort souci du détail dans les costumes, décors ou éléments d'architecture, les artistes de la génération romantique retracent de grands événements historiques.

Le récit de l'assassinat du duc de Guise a inspiré de nombreux peintres : leurs œuvres révèlent la vision très théâtrale de cet épisode douloureux de l'histoire de France que le 19e siècle nous a léguée. Ces représentations marquent, aujourd'hui encore, l'imagerie populaire. Certaines expriment peut-être aussi un message politique en rapport avec l'engagement républicain des peintres, sous la Monarchie de Juillet ou le Second Empire.



Photos © Rémy Augustynowicz

Annexe 5 : Cartel du tableau localisé dans le Temple protestant de Saint-Germain-en-Laye.


Ce tableau réalisé en 1848, œuvre de **Pierre-Antoine LABOUCHÈRE** (1807-1873), est propriété de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français. Pour assurer sa conservation (il est peint sur bois), il fut mis en dépôt dans notre paroisse, car **Jeanne d'ALBRET** est née à Saint Germain.

Ce tableau est une véritable "parabole artistique", symbolisant les 50 premières années d'existence de l'ÉGLISE RÉFORMÉE DE France, née, elle aussi, au château de Saint Germain en 1562.

Photo © Temple protestant de Saint-Germain-en-Laye

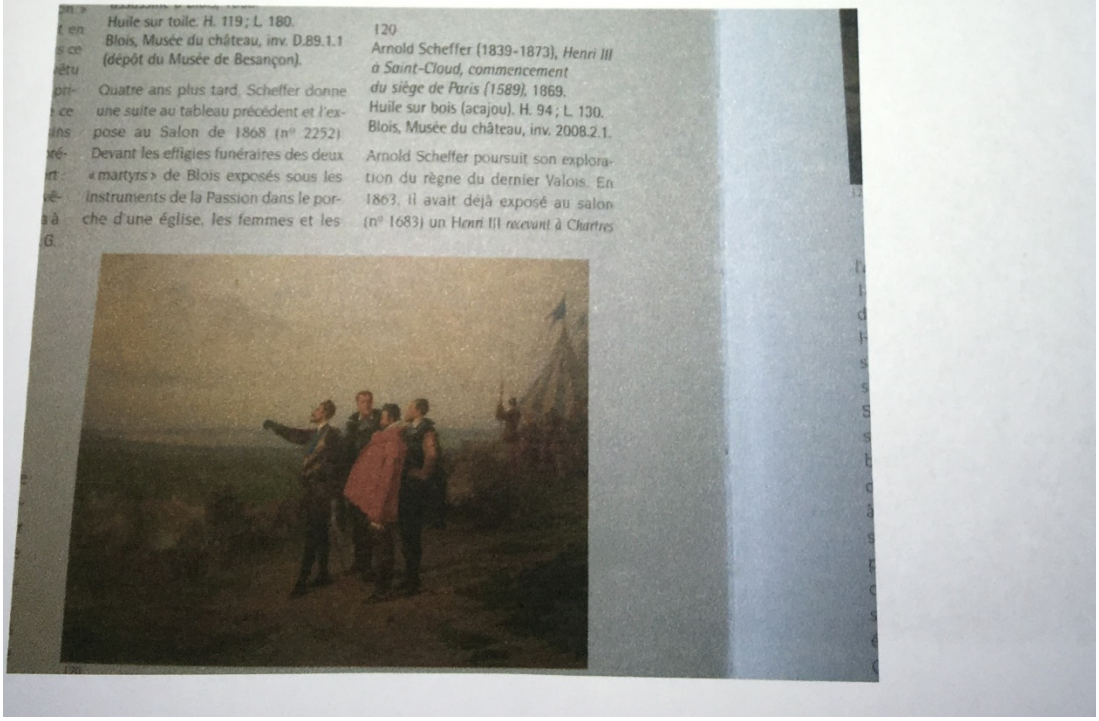
Source : Envoi à titre grâcieux du ministre du Temple protestant de Saint-Germain-en-Laye

Annexe 6 : Comparaison des tableaux d'Alexandre-Évariste Fragonard, *Henri, Duc d'Anjou (futur Henri III) à la bataille de Jarnac*, et d'Arnold Scheffer, Arnold Scheffer, *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)*.

ci-dessus : mon Tableau attribué à Alexandre Evariste FRAGONARD (1780-1850) par l'expert René MILLET en février 2009 :

huile sur Panneau (42.5 x 55.5 cm) représentant Henri, Duc d'Anjou(futur Henri III) à la bataille de Jarnac

ci-dessous votre tableau réalisé par Arnold SCHEFFER (1839-1873) , représentant Henri III à saint Cloud :



Huile sur toile. H. 119 ; L. 180.
Blois, Musée du château, inv. D.89.1.1 (dépôt du Musée de Besançon).

Quatre ans plus tard, Scheffer donne une suite au tableau précédent et l'expose au Salon de 1868 (n° 2252). Devant les effigies funéraires des deux « martyrs » de Blois exposés sous les instruments de la Passion dans le porche d'une église, les femmes et les

120
Arnold Scheffer (1839-1873), *Henri III à Saint-Cloud, commencement du siège de Paris (1589)*, 1869.
Huile sur bois (acajou). H. 94 ; L. 130.
Blois, Musée du château, inv. 2008.2.1.

Arnold Scheffer poursuit son exploration du règne du dernier Valois. En 1863, il avait déjà exposé au salon (n° 1683) un *Henri III recevant à Chartres*

Photos © Rémy Augustynowicz

Source : Dossier documentaire de l'œuvre conservée au musée du Château de Blois.

Annexe 7 : Version ultérieure du tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV*.

Photo © WikiCommons

Annexe 8 : Description du tableau de Gillot Saint-Évre, *Signature du traité de Vervins, 2 mai 1598*.

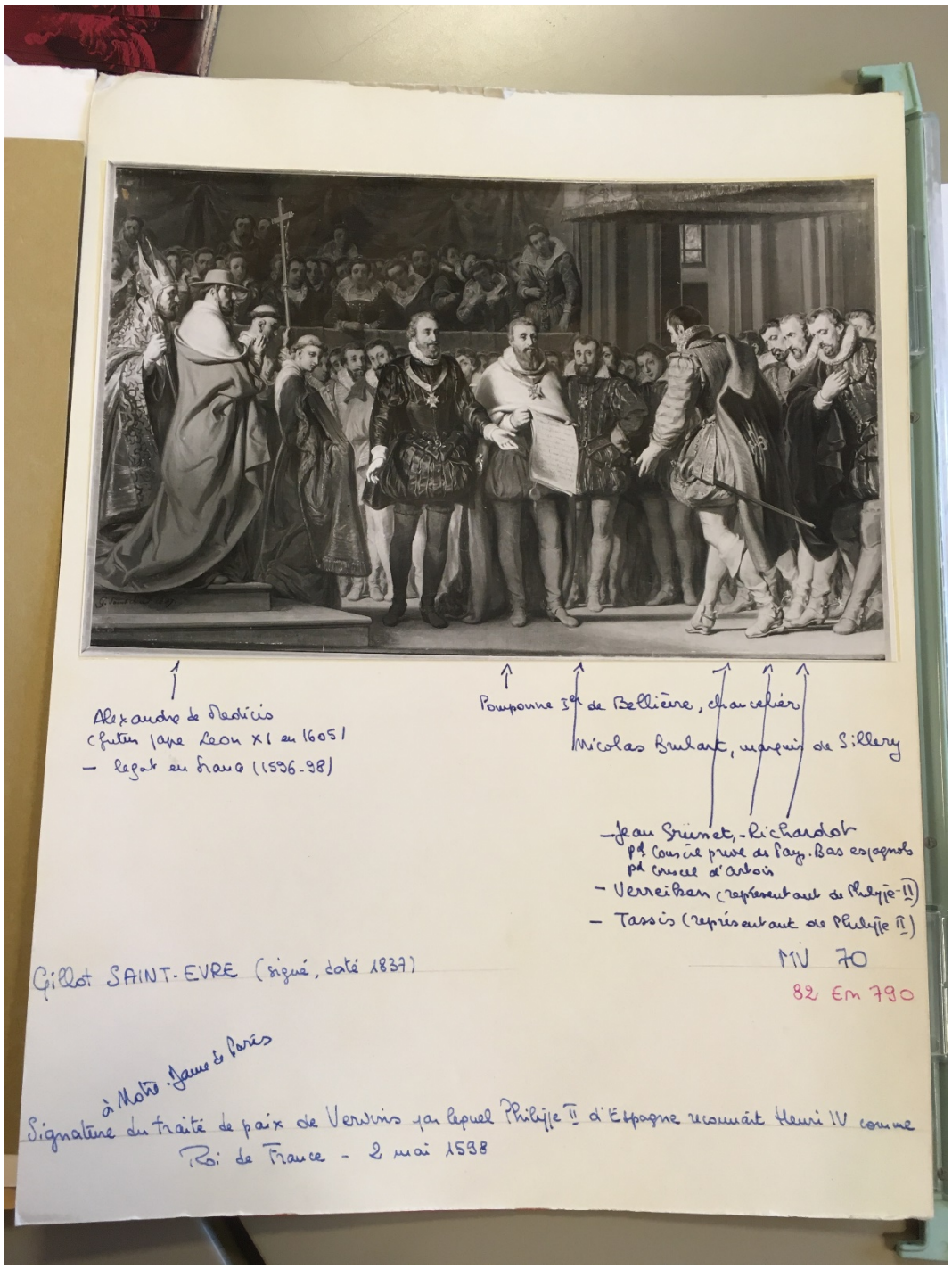


Photo © Rémy Augustynowicz

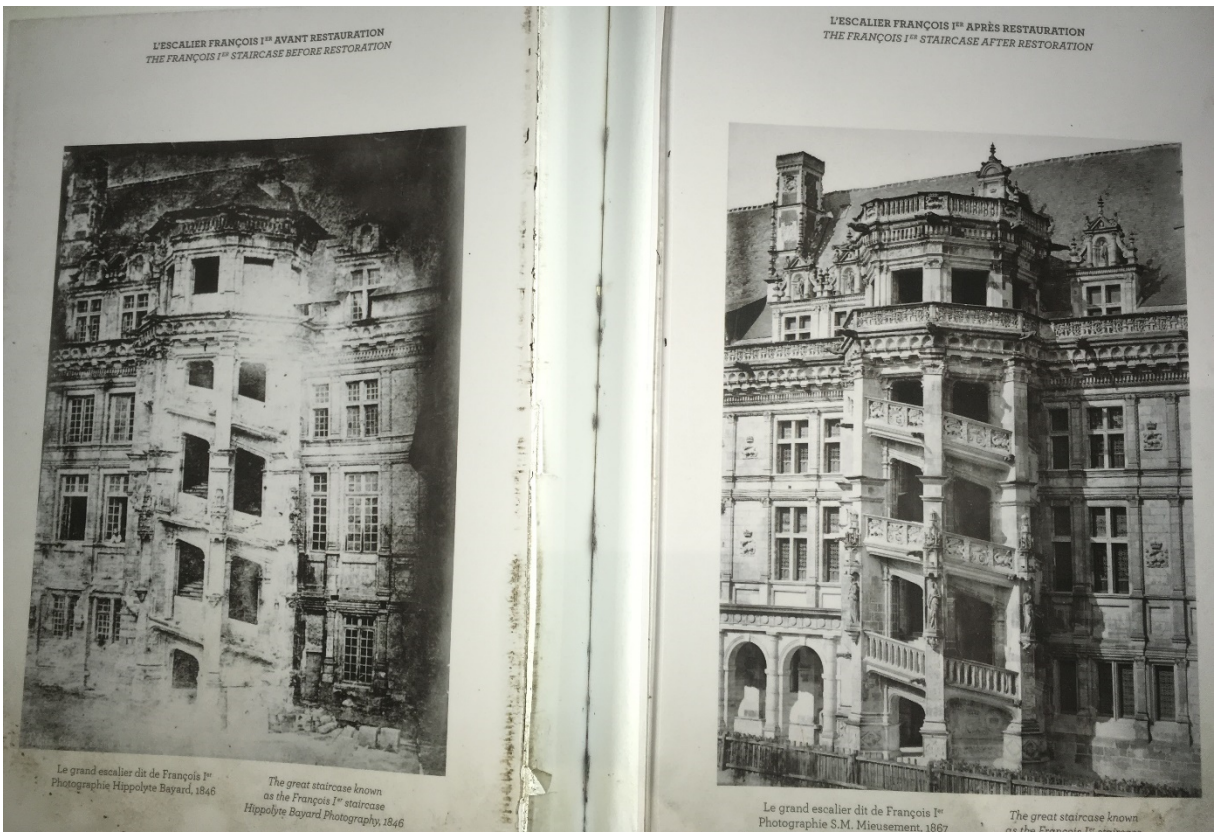
Source : Dossier documentaire de l'œuvre conservée au musée du Château de Versailles.

Annexe 9 : Gravure de la fin du XIX e siècle reprenant la composition du tableau de François Gérard, *Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594.*

Photo © Rémy Augustynowicz

Source : Dossier documentaire de l'œuvre conservée au musée du Château de Versailles.

Annexe 10 : Panneaux explicatifs situés dans le musée du Château de Blois, portant sur l'œuvre de restauration du château, réalisée par Félix Duban.



Photos © Rémy Augustynowicz