

Le poids de l'idéologie sur la perception d'un peintre de l'Algérie de la conquête: Réflexions sur l'exposition des œuvres d'Horace Vernet organisée au musée du Château de Versailles (24 novembre 2023 - 17 mars 2024)

Maurice Mauviel, mai 2024

En 1980, lors de l'exposition consacrée au peintre Horace Vernet à Rome, la première depuis la fin du XIX^e siècle, Jean de Musy, Directeur de l'École des Beaux-Arts de Paris, se réjouissait que Jean Leymarie, Directeur de l'Académie de France à Rome, ait accueilli dans son Institut *l'œuvre jusqu'à présent trop ignorée d'Horace Vernet dont depuis quelques années... nous pressentions, sans trop nous l'avouer, l'importance essentielle*. Dans sa réponse, Jean Leymarie abondait dans le sens de son collègue : *L'artiste est certainement à redécouvrir, ainsi que sa personnalité extraordinaire*.

Le professeur Robert Rosenblum, présent au colloque, soulignait une redécouverte majeure, longtemps négligée, à savoir l'originalité du portraitiste Horace Vernet : *Dans le champ du portrait romantique, Vernet montre la même capacité que ses contemporains dans l'art de sonder les sentiments les plus cachés*.

À la suite de Rosenblum, William S. Talbot, la même année, insistera sur le réalisme de Vernet et son aptitude à saisir la vie intérieure dans ses portraits.¹ Dans une étude récente², Susan L. Siegfried a proposé une lecture nouvelle des portraits féminins du peintre en mettant l'accent sur sa contribution originale au portrait romantique : *il façonne le corps des femmes en utilisant les vêtements, les accessoires, les coiffures à la mode à cette époque*, note-t-elle. Cette piste, ouverte par Susan L. Siegfried, pourrait être étendue à l'art avec lequel Vernet s'est attaché à peindre les femmes orientales, nombreuses dans son œuvre.

Ajoutons que Pierre Sanchez a récemment insisté sur la nécessité de réévaluer l'œuvre lithographique d'Horace Vernet : *La mise en lumière de cette œuvre nous plonge dans l'univers de la première moitié du XIX^e siècle et nous permet de redécouvrir une figure majeure de la scène artistique française de Louis XVIII à Napoléon III. N'en déplaise à Charles Baudelaire, Horace Vernet est beaucoup plus « qu'un militaire qui fait de la peinture ». Ses dessins sur pierre le prouvent d'une manière éclatante. On comprend pourquoi il était l'ami et le disciple de Géricault*.³

¹ William S. Talbot, "Cogniet and Vernet at the Villa Medici", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 67 (May 1980), p. 142.

² Susan L. Siegfried, "Vernet's Ladies. The romantic portrait image" in *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*, Harket (Daniel) and Hornstein (Katie) editors, Dartmouth College Press, 2017.

³ Pierre Sanchez, *Horace Vernet Dessinateur lithographe 1816-1838. Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié*, éditions l'Échelle de Jacob, Dijon, 2016.

Les perspectives que les communications du colloque de Rome, les travaux de William S. Talbot, de Susan L. Siegfried, de Pierre Sanchez et de quelques autres novateurs ont ouvertes, n'ont guère trouvé d'écho à Versailles. Pis ! La critique s'est concentrée essentiellement sur ce qu'elle considère, à tort, comme l'apologie de la colonisation, certains trouvant scandaleux qu'une telle exposition ait pu être organisée. C'est pourquoi, devant un tel aveuglement idéologique, il faut réaffirmer haut et fort que Vernet, fasciné par les Orientaux depuis l'âge de quinze ans, n'a cessé de les fréquenter, de les admirer et de les aimer. Et qu'il a dénoncé de mille manières les brutalités, les destructions et les bévues de l'armée de la conquête de l'Algérie.

Les propos qui suivent montrent que les espoirs suscités par le Colloque de Rome en 1980 sont anéantis :

Éric Bietry-Rivierre écrit dans *Le Figaro* du 16/11/ 2023 :

Ce peintre de la propagande colonialiste bénéficie d'une courageuse rétrospective au sein des salles ornées de ses immenses formats, d'habitude invisibles au public. On découvre ses œuvres de propagande colonialiste. Avec leurs préjugés racistes, antisémites, impérialistes, opportunistes, sexistes.

Gérard Miller, essayiste et psychanalyste, éclate soudain sur le plateau de télévision BFM TV le 7 décembre 2023, lors d'une émission consacrée au « cas Gérard Depardieu », et dénonce violemment le peintre Horace Vernet, dont l'œuvre, actuellement exposée au Château de Versailles, ferait *l'apologie du colonialisme*. Ajoutant qu'il n'irait pas jusqu'à déconseiller aux visiteurs potentiels de se rendre à Versailles pour voir ses toiles (en référence aux intervenants qui suggéraient de ne plus projeter sur les écrans de cinéma les films dans lesquels jouait l'acteur Gérard Depardieu).

Olivier Le Cour Grandmaison pense que cette exposition contribue à la réhabilitation du passé colonial. Il va plus loin que Gérard Miller, estimant que *l'organisation d'une telle exposition est en soi choquante, car elle ne rappelle pas, confie-il à Middle East Eye, l'implication officielle d'Horace Vernet dans la mise en scène glorieuse de la conquête coloniale qu'il soutenait.*

Les lignes qui suivent du catalogue de l'exposition ne pouvaient que favoriser les dérives d'Olivier Le Cour Grandmaison et de quelques autres commentateurs.

Dans le chapitre introductif, la commissaire de l'exposition, Valérie Bajou, affirme : *Certes, ses tableaux, en particulier ceux sur la conquête de l'Algérie, montrent ses préjugés racistes, antisémites, impérialistes, opportunistes, sexistes... Certains diront que ses stéréotypes orientalistes étaient ceux de son temps, largement acceptés, normalisés et qu'il suffit de contextualiser son comportement. Pourtant, dès son époque, ont été posées des questions sur la brutalité de la conquête militaire qu'Horace Vernet n'a pas posées. Sa vision pittoresque est bien celle d'une société dominatrice et oublieuse des autres.*

Alain Messaoudi déclare dans le même catalogue : *À partir d'éléments tirés de l'observation du monde matériel, Vernet construit un imaginaire constitué d'éléments vrais, mais pourtant trompeurs, puisqu'il écartait ce qui pouvait mettre en cause la représentation d'une armée civilisatrice et pacifique.*

Le catalogue de l'exposition *Les Désastres de la guerre, 1789-1863*, organisée par Le Louvre-Lens en 2014, aurait peut-être permis à ces auteurs de prendre conscience de leur méprise.⁴ Nicolas Schaub soulignait qu'Horace Vernet, dans *Le Combat de Somah*, subvertit les formes de glorification du héros et que son tableau constitue un point de résistance et de dénonciation face au projet colonial.⁵ Le journaliste Éric Dujardin, qui avait assisté au colloque, en prit partiellement conscience. Il écrivait le 13 mai 2014 un article dans lequel il relevait qu'Horace Vernet dans *Le Combat de Somah* était parti en Algérie pour représenter ... toutes les gloires de la France... Or, sur ce tableau il est sur le non-dit, il retrace la vérité, les soldats français sont hébétés sous l'emprise de l'alcool, alors que les Arabes sont plus nobles.

Les modalités de cette subversion diffèrent dans les autres toiles algériennes d'Horace Vernet. Elles peuvent être prudentes, allusives, plaisantes, cruelles... mais elles sont bien présentes dans *Le Parlementaire et le Medjeles* (musée Condé de Chantilly), *La Prise de Bône*, *La Prise de la Smalah*, *Kabyles fuyant en Algérie*, *Le Combat de l'Habraet* dans *Le Combat de Somah*.

Tant dans sa vie que dans ses écrits et son œuvre, peinte ou lithographique, Horace Vernet a dénoncé, parfois de façon masquée - car il devait tenir compte des commanditaires, du roi notamment, et d'une partie de l'opinion publique - les excès, les massacres, les destructions et parfois les vols et les viols des militaires français en Algérie. Par ailleurs, ces deux auteurs n'évoquent pas une profonde admiration pour les « Bédouins » d'Algérie et du Moyen-Orient. Admiration née à l'âge de quatorze ou quinze ans, lorsque son père Carle, peintre lui aussi, l'emmenait admirer les fiers cavaliers égyptiens et syriens, qui avaient rejoint Bonaparte en France après l'expédition d'Égypte, évoluant dans le parc de Saint-Cloud. Horace Vernet n'a cessé de les peindre et de les aimer depuis ses premières œuvres jusqu'aux dernières. Dans *La Bataille de l'Alma* (1854), il s'attache encore à représenter un modeste Algérien soignant son cheval blessé. Dès 1819, il avait peint *Tête d'Arabe* (musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg). L'Orient était déjà très présent lors de l'exposition de 1822 (faite à son domicile). Les auteurs du catalogue, Mrs Jouy et Jay, à propos de la toile intitulée *Une odalisque tenant un tablier*, le soulignaient : *L'artiste a fidèlement conservé les mœurs de l'Orient*.

Horace Vernet avait noué, lors de ses voyages, des relations amicales avec nombre d'Algériens, Syriens et Palestiniens. Le Cheikh Sélim, un Syrien, le considérait comme un frère. En 1840, il se lia d'amitié avec le Pacha Soliman de Smyrne qui le combla de présents et d'amitié écrit Goupil-Fesquet qui l'accompagna en Égypte, en Syrie et en Palestine. La fidèle relation de leur voyage au Moyen-Orient exprime l'admiration que Vernet nourrissait pour les Arabes mais aussi la fascination qu'il exerçait sur les humbles et notables des pays qu'il visita. Le peintre de la Smalah invita le Pacha Soliman en France, en 1846, et ils parcoururent de concert les Pays-Bas cette année-là.⁶

Lors de son premier voyage en Algérie, en 1833, Horace Vernet fut bouleversé de découvrir l'ophtalmie purulente qui frappait les habitants, s'attaquant surtout aux yeux des enfants et des

⁴ *Les Désastres de la guerre, 1789-1863*, Laurence Bertrand Dorléac (directrice), catalogue d'exposition, musée du Louvre-Lens/Somoy, Éditions d'Art, 2014, pp. 128-129.

⁵ Immense toile conservée au Musée Rolin d'Autun (Bourgogne).

⁶ Frédéric Goupil-Fesquet, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, orné de seize dessins, Paris, Challamel, s.d. (1843).

femmes. Avant de partir pour le Moyen-Orient, il prit des leçons de médecine et s'équipa d'une solidetrousse médicale et de médicaments. Sa réputation de médecin auprès des bergers syriens l'emporta de loin sur celle du peintre :il maniait aussi bien le bistouri que le pinceau !

En 1845, lorsque Louis-Philippe convia des dignitaires algériens à Paris, Horace Vernet s'empessa de les accueillir en son domicile, à Versailles, où il les reçut avec chaleur. Le témoignage de Janet Emily Ruutz Rees, paru à Londres en 1880, soit 17 ans après la mort du peintre,est l'un des plus émouvants qui nous soit parvenu. Elle signale que sur une toile,perdue aujourd'hui,il avait représenté des Français apitoyés, donnant de la nourriture, lors d'un siège, à des Algériensaffamés.⁷

Janet Emily Ruutz Rees a souligné la générosité spontanée d'Horace Vernet à l'égard de ses élèves.⁸Générosité qui s'est étendue à des hommes et des femmes appartenant à des milieux très divers. Que ce soit un simple soldat auquel il donna des dessins arrachés à son album, un terrassier, un aubergiste ou une damevictime des inondations de la Loire en 1852. Lorsqu'il était directeur de la villa Médicis à Rome, il apporta son aide à de nombreux artistes français ou étrangers. Hector Berlioz, Félix Mendelssohn, William Wyld, Théodore Gudin ont manifesté chaleureusement leur reconnaissance à son égard. Au grand désespoir de son épouse, il prêtait souventde l'argent, sans être toujours remboursé, à des personnes en difficulté

La visiond'Horace Vernet ne fut jamais oublieuse *des autres*.

Ses contemporains ont subodoré son esprit de subversion. La perspective historique, une plongée féconde dans le passé, quasiabsentes du catalogue, mettent en lumière le faitque Vernet perçut, dès son premier voyage en Algérie, quel'armée française d'Algérie n'était plus celle qu'il avait exaltée dans *La Bataille de Valmy* ou *La Prise du pont d'Arcole*, combats où l'armée du peuple se battait pour la défense de sa patrie et la libération des peuples opprimés.Au lendemain des combats notamment,l'armée d'Afrique se livrait trop souvent à des vols, des viols, des déprédations de monuments. C'est la raison pour laquelle il ne l'a pas glorifiée. Ses contemporains n'ont pas manqué de le souligner.

Théodore Sylvestre relevait que Vernet *rapetissait* la physionomie du soldat en Afrique : *Vernet n'est pas, tant s'enfaut, le peintre épique des armées, il rabaisse son caractère, le tourne au plaisant* (c'est le cas dans *La Prise de Bône*).⁹ Il ajoutait : *On ne trouve pas l'empreinte du patriotisme dans l'œuvre (algérienne) de ce peintre*. Stendhal de son côté écrivait : *Les soldats ressemblent à d'affreuses grenouilles,ils manquent de chair*.¹⁰

Dans plusieurs toiles d'Horace Vernet, les officiers supérieurs ou généraux de l'armée d'Algérie sont relégués au second plan, voireà l'arrière-plan. Immobiles sur leur monture,ils sont représentés sous un jour peu avantageux :leur visageest souvent terne et ils portent presque tous une même tenue.Dans ses *Mémoires*, Changarnierémet des propos amers au sujet de la toile *Combats d'Oued-el-Alleug*, dans laquelletrois officiers supérieurs sont, impertinemment,placés en rang d'oignon :

⁷ Janet Emily Ruutz Rees, *Horace Vernet*, London, Sampson, Low, Matson & Rimington, 1880, p. 21.

⁸ Il sollicitait souvent des faveurs pour les autres mais ne demandait jamais d'argent aux jeunes gens accueillis comme élèves dans son atelier, Ibidem, p.13.

⁹ Alexandre Arsène, *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, H. Laurens,1889.

¹⁰ Stendhal, *Correspondance*,1835-1845, tome III,Paris, Gallimard, 1968, p.276.(Salon de 1839).

*Dans le tableau d'Horace Vernet, nous sommes rangés, coude à coude, Duvivier, Lamoricière et moi. Je suis étrangement défiguré et vieilli...*¹¹

Changarnier, est loin d'être héroïsé dans *Le Combat de Somah*. Vernet oubliera tout simplement le Maréchal Saint-Arnaud dans *La Bataille de l'Alma* ! Ce que Stendhal a relevé. Bien souvent, ce sont de fiers et courageux cavaliers algériens que Vernet met en scène dans ses toiles algériennes. Théophile Gautier était également sensible à la beauté des Arabes, supérieure à celle des militaires français, mais, contrairement à Horace Vernet, il ne s'éleva pas contre la violence et l'injustice de la conquête, il s'en tint à l'esthétique :

*Nous avons vaincu les Arabes, c'est glorieux pour nous, mais en fait de beauté, de tournure et de caractère, nous sommes beaucoup en-dessous d'eux. De si beaux ennemis doivent être peints avec gravité et sérieux.*¹²

En revanche, les officiers des armées de la Révolution et de l'Empire, caracolant sur leur monture, se trouvent souvent au premier plan du tableau, bien individualisés, en mouvement, vêtus parfois de tenues éclatantes.

En 1859, dans *Histoire de l'Empereur Napoléon* de P.-M. Laurent de L'Ardèche, ouvrage¹³ qu'il a illustré de plus de trois cents gravures, Horace Vernet renoua avec les soldats et les officiers du Directoire et de l'Empire. A la fin de sa vie, le peintre proposait une rétrospective de ses admirations et enthousiasmes de jeunesse. En particulier de son culte pour les soldats français qui avaient parcouru l'Europe pour libérer les peuples du joug des tyrans. Ses illustrations de la Campagne d'Italie mettent en scène des officiers et de simples soldats, lesquels manifestent avec fougue, en 1796, leur ardeur patriotique. Ils chevauchent au premier plan du tableau. L'artiste éprouve un vif plaisir à dessiner leurs gestes éloquents, leurs visages ouverts et la passion qui les anime. Tout le contraire des troupes de la conquête d'Algérie.

Cette prise de conscience s'est effacée assez rapidement avec le temps. Ainsi Arsène Alexandre, vingt-sept ans après la mort d'Horace Vernet, estimait que *dans son œuvre, toute l'armée d'un demi-siècle défile, intrépide, alerte*. Il ne distinguait plus l'armée des soldats de l'an II et celle d'Algérie.

Quelques extraits de la correspondance d'Horace Vernet qui infirment les propos d'Alain Messaoudi et de Valérie Bajou :

En mai 1854, lors d'un séjour en Kabylie, Vernet écrit à son épouse une lettre dans laquelle il ironise amèrement sur les « vertus » militaires des troupes d'Afrique, qui, le lendemain des combats, se livrent, trop souvent, à des actes condamnables, dont il a été le témoin. *Le Tiens, je ne veux pas écrire tout ce que je pense est suggestif : Car en vérité que faisons-nous ici ? Tant que le jour dure, ce ne sont que machines de guerre qui gravissent les montagnes pour les redescendre comme des ruisseaux de feu brillant au soleil ; et la nuit, chacun retrouve dans son cœur le souvenir de ses affections et l'espérance dans l'avenir. Voici donc ce que nous faisons ici : les Kabyles fuient devant nous pour se retirer chez les Béni-Affer... C'est*

¹¹ *Mémoires du Général Changarnier*, Paris, éditions Berger-Levrault, 1930, p.99.

¹² Cité par François Pouillon : « La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique », *Cahiers d'Études Africaines*, 141-142, XXXVI, 1996, p.165.

¹³ *Histoire de l'Empereur Napoléon* par P.M. Laurent De L'Ardèche, illustré par Horace Vernet, Paris, J.J. Dubouchet et Compagnie, éditeurs, 1859.

*l'armée d'Afrique, c'est-à-dire la réunion de toutes les vertus militaires, et le lendemain... Sauf quelques exceptions chez certains hommes bien trempés pour ne pas résister à la contagion ! Tiens, je ne veux pas écrire tout ce que je pense.*¹⁴

Extrait d'une autre lettre à son épouse, citée par Amédée Durande : *Les indigènes ne demandent pas mieux que de nous aimer et de trafiquer (commercer) avec nous ; mais il sera impossible d'établir des relations amicales, tant que l'armée sera composée, pour la plus grande partie, de l'écume des nations étrangères, des compagnies de discipline de notre armée, qui frappent, qui volent, qui violent et qui sabrent journellement les habitants.*¹⁵

Lors de son second voyage qui le conduisit de Bône à Guelma, puis à Constantine, Horace Vernet dénonça l'usage de la bastonnade devenu courant dans la gendarmerie. Une lettre à sa femme en témoigne, datée de cette dernière ville (novembre 1837) : *Mustapha Karim est en prison, ainsi que son neveu... Le maréchal des logis de gendarmerie vient d'appeler un certain homme qui ne répondit pas : le neveu de Mustapha, persuadé qu'on demandait cet homme pour le mettre en liberté, s'empressa de se mettre en son lieu et place. Mais c'était pour lui donner 200 coups de bâton. Malgré sa protestation, il les reçut. On eut beau punir le distributeur de la justice française (car maintenant ce genre de correction fait partie de notre code), le pauvre diable avait reçu les coups ; impossible de les lui retirer, et il n'en est pas moins sur le ventre, jusqu'à ce qu'il puisse se mettre sur le dos. Voilà comme notre Bon Dieu punit le superbe, et les réparations qu'il fait aux honnêtes gens.*¹⁶

De même après avoir pénétré dans le Palais du Bey de Constantine, quelques semaines après la prise de la ville :

*Puis, tout à coup, nous entrons dans le Palais du Bey ; tout change. Figure-toi une délicieuse décoration d'opéra tout de marbre blanc et des peintures de couleurs les plus vives d'un goût charmant, des eaux coulant de fontaines ombragées d'orangers, de myrtes... Enfin un rêve des Mille et une Nuits... Figure-toi que la suite du prince a tout dévasté et qu'il ne reste rien, mais rien, dans l'intérieur. Tout a été emporté, jusqu'aux oiseaux et aux poissons rouges. On a fait des trous dans tous les murs pour chercher des cachettes ; enfin, tout est sens dessus dessous : Ah ! Les barbares.*¹⁷

Dans cette lettre, le peintre dénonce avec vigueur et réalisme l'acte barbare des soldats français qui est loin d'être pacifique et encore moins civilisateur !

Lettre du 2 décembre 1837, datée de Constantine :

*L'intérieur des rues est très sombre et d'une puanteur abominable. Les cadavres qui sont sous les décombres ne contribuent pas peu à augmenter ce que les ordures, les diarrhées générales de l'armée émanent de miasmes pestilentiels... Tu as entendu parler d'un rocher du haut duquel les femmes, en voulant fuir, se précipitaient ? Représente-toi, sur un monceau de cent cadavres de femmes et d'enfants, un pauvre petit être de quatre ans, attaché au corps de sa mère morte... Elle est très gentille... On la nomme Constantine, ne lui connaissant pas d'autre nom.*¹⁸

¹⁴ Cité par Sainte-Beuve, *Le Constitutionnel*, 25 mai 1863, repris dans *Nouveaux Lundis*, tome V, p.88.

¹⁵ Lettre citée par Amédée Durande, Joseph, Carle et Horace Vernet, *Correspondance et biographies*, Paris, Hetzel, 1864, p.96.

¹⁶ Ibidem, p.116.

¹⁷ Ibidem, p.121.

¹⁸ Ibidem, p.232.

Lorsqu'il revoit la petite fille le lendemain, Horace Vernet envisage de l'adopter :

C'est justement parce qu'il n'y a pas de doute sur le malheureux sort qui l'attend que je voulais la prendre. Je n'aurais pas balancé à t'apporter cet embarras, si une autre idée ne m'était venue : c'est d'en parler à Madame Adélaïde. Ce serait digne d'elle de faire élever cet enfant pris sur le champ de bataille. Nous parlerons de ça à mon arrivée. J'ai tous les renseignements imaginables sur ce fait.

Le rocher auquel il fait allusion surplombe le Rhumel, torrent qui coule au pied d'impressionnantes murailles minérales. Le voyageur du XIX^{ème} siècle qui découvrait les gorges du Rhumel de leur sommet éprouvait un sentiment d'effroi. Apprenant que des centaines de femmes s'étaient précipitées dans le vide lors du siège de la ville il fut saisi d'horreur et de pitié. Plusieurs toiles font l'écho de ce traumatisme. Dans *La Prise de la Smalah*, une mère blessée par l'assaillant (ou déjà morte ?) gît sur le sol, son enfant tombé sur elle. En prêtant attention, à la droite du tableau, on aperçoit un officier à cheval qui tient, gauchement, dans ses bras, un enfant de deux ou trois ans qu'il a recueilli. Sa mère est probablement décédée dans le combat.

La toile intitulée *Kabyles fuyant en Algérie* est également un souvenir du spectacle qui avait horrifié Horace Vernet à Constantine. La montagne escarpée où fuyaient et se blessaient, en la dévalant à la hâte, des centaines d'hommes et de femmes kabyles terrorisés, dont le village a été détruit par l'envahisseur, rappelle les gorges du Rhumel. Dans la partie inférieure du tableau, on distingue des femmes qui viennent de faire un saut sur une plateforme au pied de la montagne. Plusieurs s'efforcent de se relever après leur chute. L'une d'elles appelle à l'aide, en vain ; une jeune mère s'efforce de ne pas abandonner son enfant... Les hommes, qui ne songent qu'à fuir, ne semblent pas se préoccuper des appels au secours des femmes. Ce qui rend la scène plus dramatique encore.

Cette toile met en relief la violence et la cruauté de l'envahisseur et suggère son manque de pitié. Elle dut choquer, car elle condamnait implicitement *l'œuvre française* en Algérie. Le tableau fut immédiatement dérobé au regard des spectateurs ; aucun historien, aucun chroniqueur n'y a jamais fait allusion. C'est une chance que l'érudit et mécène letton Friedrich Wilhelm Brederlo (1779-1862) l'ait acquis, avant la disparition du peintre. Nous ignorons dans quelles conditions. Elle est entrée au musée de Riga en 1905.

L'obsession des gorges de l'oued Rhumel de Constantine apparaît dans d'autres toiles, ainsi *Le cavalier arabe blessé* (*Soldado arabo herido*) du *Museo de Bellas Artes* de Buenos-Aires, galope devant une étrange falaise rocheuse abrupte qui rappelle ce précipice. Le tableau *Le Combat de Somah* n'est peut-être pas étranger à ce lancinant souvenir, Somah étant une localité proche de Constantine.



Horace Vernet, *Kabyles fuyant en Algérie*, daté et signé 1839, Musée de Riga (Lettonie)



Les gorges de l'oued Rhumel à Constantine

Horace Vernet : *Il bambino adottato* (l'enfant adopté)

La réminiscence des massacres de femmes et d'enfants dans les gorges du Rhumel à Constantine est également présente dans la toile intitulée *Il bambino adottato* (*The adopted Child*, L'enfant adopté) appartenant à la *Galleria Brera* de Milan, en dépôt à la *Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea* de cette ville. La réussite artistique de ce tableau laisse probablement à désirer, (l'accumulation de certains détails ferait sourire, si le sujet s'y prêtait) ; son intérêt est ailleurs : le traumatisme de Constantine n'est pas effacé.

Comme dans *La Prise de la Smalah* et *Kabyles fuyant en Algérie*, on retrouve une Algérienne blessée et un enfant abandonné. Ici un soldat prend soin des deux victimes. Plein de sollicitude, étranger aux personnes qui l'entourent, il donne à boire à la mère de l'enfant, pendant que celui-ci tète une brebis qu'il tient dans ses bras. Il porte curieusement son arme, de dimensions respectables, bien en vue, sur l'épaule. On peut penser qu'il s'agit d'un rappel des combats dont cette mère et son enfant sont les victimes. D'autant plus que, sur la droite de la toile, deux

Algériens, en tenue traditionnelle, (ce ne sont pas des « supplétifs » de l'armée française), s'apprêtent à ensevelir un cadavre, lui aussi victime de la guerre menée par l'envahisseur. Les roches escarpées, à l'arrière-plan du tableau, seraient-elles un rappel des gorges du Rhumel ?

Ce tableau a connu un sort qui rappelle celui de *Kabyles fuyant en Algérie*. Entré dans les collections de la *Galleria Brera* à Milan en 1902, (auparavant, il se trouvait dans celle du Marquis Luigi Crivelli), il faudra attendre le colloque de Rome, en 1980, pour que la toile, datée (1848) et signée, retienne l'attention et reprenne son titre original. Elle a été considérée récemment, à Milan, comme une réplique du tableau intitulé *L'enfant adopté* qui aurait été exposé au salon de 1847.¹⁹

Sur La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader

Qui n'a pas vu La Smalah ne connaît pas Horace Vernet. Léon Lagrange, novembre 1863.

Les appréciations relatives à cette toile sont très négatives depuis 1980, notamment dans la thèse de Melanie Vandenbrouck-Przybylski (2008), qui n'est pas mentionnée dans le catalogue de l'exposition de Versailles²⁰.

Les nombreuses communications de ce catalogue laissent une impression de dispersion et d'émiettement. Elles ne permettent pas de repérer les constantes, les lignes directrices, les obsessions, les ruptures... que l'on peut déceler dans l'ensemble des toiles et lithographies du peintre, depuis sa jeunesse jusqu'aux œuvres tardives. Deux ou trois fils d'Ariane eussent été les bienvenus, notamment pour *La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader*.

Le catalogue de l'exposition donne de ce tableau une image abstraite et ne le restitue pas dans la lumière de l'Histoire. Il est écrit : *L'œuvre déploie un extraordinaire récit orientaliste, une vision toute exotique, dont chaque morceau, même chaotique ou tragique, révèle l'extraordinaire talent d'Horace Vernet.*

L'accueil fait à *La Prise de la Smalah* lorsqu'il fut découvert, lors de sa première exposition au XIX^{ème} siècle, met en lumière le fossé qui sépare les perceptions d'hier et celles de la période récente, qui, marquées au sceau de l'idéologie dominante, ne peuvent accepter que la toile puisse représenter le réel. Celui-ci ne pouvant qu'être contaminé par une vision colonialiste, impérialiste de l'Histoire.

Les auteurs contemporains, et ceux qui ont écrit dans le catalogue de l'exposition de Versailles, ne font pas référence aux appréciations positives et souvent enthousiastes d'Edmond About, de Sainte-Beuve, d'Alfred de Musset, d'Edmond de Goncourt ... L'historienne de l'art Christine Peltre écrit que *lorsque le public vit cette œuvre (La Prise de la Smalah), s'est abattu un simoun de jugements acerbes, un khamsin de brocards que notre époque a tenté d'adoucir.*²¹

¹⁹ Affirmation à vérifier, car Théophile Gautier (*Salon de 1847*) écrit qu'Horace Vernet n'a pas exposé d'œuvres à ce salon. Quoiqu'il en soit, une toile d'Horace Vernet, intitulée *L'enfant abandonné*, était encore connue en France à la fin du XIX^{ème} siècle, car Arsène Alexandre l'a reproduit, (en noir et blanc), sans commentaires, dans son *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, H. Laurens, 1889, p. 241.

²⁰ Melanie Vandenbrouck-Przybylski: *The good, the bad and the beautiful: Representing the conquest of Algeria, 1830-1848*. (PHD Dissertation), Courtauld Institute of Art, 2008. Dissertation non publiée, consultable à Londres (bibliothèque du Courtauld Institute of Art).

²¹ Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Nouvelle édition augmentée, Hazan, Paris, 2018, p. 52.

Dans l'ensemble, l'accueil fait à *La Prise de la Smalah* fut cependant très différent de ce qu'écrivait Christine Peltre. Les observateurs mirent l'accent sur la capacité de Vernet à reproduire le réel. Plusieurs critiques exprimèrent leur admiration et interrogèrent à plusieurs reprises le peintre sur ce sujet, afin de percer son secret, tant ils étaient émerveillés par cette faculté, parfois toute photographique.

Quelques exemples :

Ainsi de Henri Heine au sujet de la toile montrant Camille Desmoulins haranguant le peuple, sur un banc du Palais-Royal :

*Ce tableau ne manquait pas d'intérêt au point de vue des coutumes de 1789. Là se voyaient encore les coiffures poudrées, les étroits vêtements de femmes qui ne bouffaient que depuis les hanches, les fracs rayés de diverses couleurs, les redingotes de cochers avec de petits collets, les deux chaînes de montre tombant parallèlement sur le ventre, et même ces gilets terroristes, aux larges revers, qui sont devenus à la mode parmi la jeunesse républicaine de Paris et qu'on nomme gilets à la Robespierre. Robespierre lui-même figure dans le tableau, et frappe par sa toilette soignée et son air tiré à quatre épingles ; en effet son extérieur fut toujours net et brillant...*²²

Le critique d'art Théophile Silvestre posa une question à Horace Vernet au sujet de *La Bataille de l'Alma* : - *Et ce petit rond de fumée qui reste suspendu comme un anneau devant la gueule du canon ? - Ça, c'est une observation très exacte que j'ai faite sur l'artillerie ; cet anneau de fumée paraît ainsi quand la pièce a fait feu. - Oh ! L'Écossais à jupon rayé, qui a l'air d'une cantinière ? - Celui-là, je le vois encore à Varna avec ce zouave en goguette, qui s'écriait : Vive la reine d'Angleterre, elle a pensé à tout.*²³

Charles-Ernest Beulé, Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, s'exclamait à propos de *La Prise de la Smalah* : *Et quelle merveilleuse fidélité dans les accessoires : tentes, palanquins, harnais, meubles, ustensiles, étoffes, sans oublier le chien qui hurle et les gazelles qui bondissent, effarées au milieu du camp ! C'est la poésie faite de vérité, c'est une sorte de volupté pittoresque qui satisfait ceux qui ont vu l'Afrique et ceux qui la rêvent.*

Il poursuit : *Une façon leste d'aborder la nature, la hardiesse d'en présenter les côtés intimes, l'intention rendue vivement, un mélange d'esprit et de sensibilité, ces qualités charmaient le public.*²⁴

Edmond About, enthousiaste lui aussi (il ne l'est pas toujours !), écrit : *Devant La Smala du peintre Horace Vernet, vous vous êtes sentis merveilleusement à l'aise. Vous avez respiré à pleins poumons, vous avez promis à votre petit garçon de lui acheter un cheval. Si vous aviez rencontré M. Horace Vernet, vous l'auriez invité à dîner.*²⁵

²² Henri Heine, *Salon de 1831*, réimprimé dans *De la France*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1994, p.227.

²³ Théophile Silvestre, *Les Artistes français, Éclectiques et réalistes*, tome II, Bibliothèque Dionysienne, édition de Georges Grès, réédition de 1926, p.44.

²⁴ Charles Beulé, *Éloge de Monsieur Horace Vernet*, Paris, Didier, 1863

²⁵ Edmond About, *Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts*, Paris, Hachette, 1855, p.116.

Théophile Gautier a bien perçu également que l'intérêt de *La Prise de la Smalah* résidait, pour une grande part, dans la saisie du réel. Comme Alfred de Musset, il avait une conscience aiguë que Vernet ne s'enfermait pas dans *la sphère de l'idéal*.²⁶

Aujourd'hui, beaucoup de critiques refusent, pour des raisons essentiellement idéologiques, d'accepter l'idée qu'Horace Vernet est un peintre du réel. En affirmant que *Vernet construit un imaginaire constitué d'éléments vrais mais pourtant trompeurs*, Alain Messaoudi, porté par *l'air du temps*, ne prend pas la mesure de la capacité de Vernet à percevoir et à reproduire le réel, qu'il réduit à des *éléments vrais*. Il rejoint Melanie Vandenbrouck-Przybylski pour qui Horace Vernet accumule les « *effets de réalité* », (pour reprendre la formule de Roland Barthes), *une apparence de réalité, un vernis de réalité (realistic veneer)*.²⁷ D'où l'intérêt de revenir à ce que les contemporains du peintre ont écrit et de regarder les œuvres attentivement et sans préjugés.

Pour échapper à l'abstraction, il serait nécessaire de replacer *La Prise de la Smalah* dans l'espace et le temps. Cela permettrait au spectateur d'appréhender la genèse de l'œuvre et les choix opérés par le peintre dans le récit historique. Et, par voie de conséquence, d'apprécier l'originalité et le caractère subversif de la toile. La *vision exotique* quitterait les brumes des généralités abstraites, en prenant appui sur des données géographiques, militaires, économiques, politiques et culturelles.

Ceci vaut pour beaucoup d'autres toiles de Vernet. On pense à *La Retraite*, reproduite dans le catalogue de l'exposition. Le spectateur, informé que la retraite - en fait une fuite stratégique dans la tradition guerrière des Algériens - n'est pas un acte de lâcheté comme le pensaient, à tort, beaucoup d'officiers français, apprécierait mieux l'étonnante prouesse du cavalier. Ayant lâché la bride de son cheval, il se retourne, épaule et met en joue un adversaire à demi caché dans un buisson, tout en conservant son équilibre alors que le cheval galope dans un marécage où croissent des roseaux. Ayant fréquenté longuement et observé des chefs arabes, mais aussi des personnes modestes, en Algérie, et au Moyen-Orient, Vernet avait acquis une solide connaissance de ces sociétés et plus particulièrement des caractéristiques de leur art militaire. Il a su les mettre en lumière dans ses toiles.

Notons que la Smalah du Prince (sa « Maison ») fut attaquée par surprise le 10 mai 1843 à Taguine par un contingent de militaires français à la tête duquel se trouvait le duc D'Aumale. Il était constitué de 1300 fantassins et de 600 cavaliers. Le toponyme Taguine dériverait d'une racine berbère (tg) signifiant « lieu de repos ». L'imagination du spectateur serait stimulée s'il se représentait cette localité des Hautes Plaines d'Algérie, nichée sur l'oued Touil (« la rivière longue ») qui prend sa source dans le Djebel Amour et coule à travers une région steppique. La « Maison » du Prince fut aménagée près de cette rivière aux eaux pérennes, entourée de grands marécages giboyeux.

Dans les grandes toiles dont l'Algérie, le Moyen-Orient ou la Crimée sont le cadre, Horace Vernet donne souvent des indications géographiques et culturelles subtiles. En les repérant le spectateur enrichirait sa perception. Le peintre a visité le site où s'est déroulée la *Bataille d'Isly*, ce qui explique qu'il accorde, dans sa toile, une grande importance au cadre géographique. Vernet ne s'est pas rendu lui-même à Taguine (douar difficile d'accès à son

²⁶ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, vol 2, Paris, Michel Lévy, 1855, pp. 104-105.

²⁷ Melanie Vandenbrouck-Przybylski, *the good, the bad and the beautiful: Representing the conquest of Algeria, 1838-1848*, op cit., p.104.

époque) mais il s'est informé : on distingue, dans la partie supérieure du tableau, l'oued Touil qui serpente et les marais sont esquissés.²⁸

Horace Vernet et Théodore Chassériau n'ignoraient pas que les Algériens ne laissent sous aucun prétexte sur le champ de bataille le cadavre de leurs coreligionnaires. Dans *Le Combat de l'Habrah*, peint en 1840, le peintre souligne qu'un combattant a déposé son arme à terre, insouciant des balles qui pourraient l'atteindre, afin de transporter d'urgence à l'arrière un compagnon d'armes grièvement blessé.

Pour ce qui est du tableau *La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader*, une brève information sur la façon dont les soldats français se sont effectivement emparés de la Smalah de l'Émir, qui était absent lors de l'attaque, ferait pénétrer le spectateur au cœur du processus d'interprétation de l'événement par Horace Vernet et d'en appréhender l'originalité : les moments du combat choisis, ce qui n'est pas montré mais suggéré, les personnages valorisés... La subversion, parfois discrète mais bien réelle, que le peintre a entreprise et qui peut échapper au visiteur non préparé, serait ainsi mise en lumière.

Les historiens estiment que le récit qu'Edmond Pélissier de Reynaud a fait de la prise de la Smalah est proche de la réalité. Il écrit :

*On aurait de la peine à se faire une juste idée de la confusion qui régna pendant une heure, au milieu de cette foule surprise au sein de la plus profonde sécurité. Les guerriers ennemis n'ayant pas eu le temps de se réunir furent réduits à se défendre dans l'intérieur même du camp. Les cris des femmes, les pleurs des enfants, le bruit des armes de tant de combats individuels, remplissaient l'air d'un horrible fracas, au milieu duquel se perdait la voix des chefs.*²⁹

Or sur la toile d'Horace Vernet, les femmes ne pleurent pas, ne poussent pas de cris. Certes, le peintre souligne une certaine confusion, mais la plupart des victimes de l'assaut conservent leur calme et leur dignité. L'accent est mis sur les femmes, souvent placées au premier plan du tableau. Le spectateur n'assiste pas aux combats, le sang a été versé auparavant, aucun des cavaliers français, assemblés à la droite de la toile, ne sabre un assaillant. On éprouve presque l'impression qu'une semi-trêve s'est instaurée (une femme s'est jetée au pied du cheval du duc d'Aumale pour implorer sa pitié).

Mais le sang a coulé précédemment. L'on distingue quelques hommes ensanglantés et des femmes blessées que le peintre a privilégiées au premier plan. Celles qui font face à l'assaillant, dans la partie droite du tableau, ont conservé leur dignité et ne manifestent aucun signe de panique. Au centre de la toile, l'une d'entre elles, une jeune mère de famille, est tombée à la renverse, un enfant écrasé sur elle. Non loin d'elle, gît, ensanglantée, une autre jeune femme, les vêtements à demi arrachés au combat. Le spectateur attentif comprend qu'elle s'est battue, le pistolet qu'elle brandit fume encore. Elle appelle d'un geste énergique ses coreligionnaires hommes au combat.³⁰

Un peu plus à droite, une autre femme, tenant deux pistolets dans ses mains, accourt vers un chef qu'elle exhorte à la riposte contre l'envahisseur. Elle s'apprête à lui donner une arme et il semble qu'elle gardera l'autre pour l'utiliser elle-même. Pendant ce temps, des hommes, à l'arrière-plan, se trouvent dans une zone que le peintre imagine comme étant encore à l'écart des combats. Ils brandissent des armes, comme s'ils répondaient à l'appel de leurs

²⁸ Taguine s'appelle, aujourd'hui, زمالة الامام يرق بدالق (Zmalet Elemir Abdelkader); une statue à la mémoire de l'Émir y a été érigée une vingtaine d'années après l'indépendance de l'Algérie.

²⁹ *Annales algériennes*, Edmond Pélissier de Reynaud, éditeur, réédition de 1854, tome 3, p.63.

³⁰ Ayant revu le tableau le 16 mars 2024 (veille de la clôture de l'exposition), je ne suis plus sûr s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Comme le relevait Arsène Alexandre (*Histoire de la peinture militaire en France*, op., cité, p.257), les toiles (algériennes) de Vernet comprennent une infinité d'épisodes qui se contrarient les uns les autres, attirent le regard de tous côtés et fragmentent l'attention.

compagnes, afin de se regrouper en vue du combat. Horace Vernet esquisse un mouvement collectif de résistance des cavaliers algériens, ce qui n'a pas pu se faire dans la réalité telle qu'elle est rapportée par Pélissier de Raynaud : La forêt de lances et de fusils qu'ils brandissent confère à la scène un caractère quasi épique. En revanche, dans la partie gauche du tableau, les cavaliers français sont dépourvus de panache.

Les dimensions exceptionnelles de la toile font que les femmes « disparaissent » un peu dans la confusion et le désordre ambiant. Sans compter les touches pittoresques que le peintre a multipliées ici et là, lesquelles dispersent l'attention du spectateur. Cela explique peut-être qu'on ne leur a pas prêté suffisamment d'intérêt.

Rien ne permet d'accréditer la thèse selon laquelle, dans *La Prise de la Smala d'Abd-el-Kader*, Horace Vernet ferait montre de préjugés racistes ou qu'il a évité de mettre en lumière la brutalité de la conquête. Car le souvenir des femmes et des enfants tombés dans un précipice lors du second siège de Constantine n'était pas effacé.

Les appréciations sur l'œuvre d'Horace Vernet d'écrivains et intellectuels, ses contemporains, prestigieux comme Alfred de Musset, Sainte-Beuve, Edmond de Goncourt et surtout peut-être Stendhal, auraient peut-être permis d'éviter certaines dérives, mais ils sont absents, pour l'essentiel, du catalogue.

Il aurait été utile par ailleurs de rappeler l'éclairage des historiens de l'art, surtout étrangers et souvent peu connus en France, qui ont évoqué Horace Vernet dans les cinquante dernières années : Roger Benjamin, Meyer Shapiro, Jan de Hood, Susan L. Siegfried, Paul Joannides...

Horace Vernet rendit hommage à l'Émir *Abd-el-Kader* en exécutant son portrait lorsqu'il fut libéré, le 16 octobre 1852, par le prince-Président Louis-Napoléon (ce tableau est perdu). Ajoutons que le peintre devait, sur ordre de Louis-Philippe, se rendre en juillet 1848 à Toulon, où *Abd-el-Kader* avait été incarcéré dans une geôle à son arrivée sur le sol de France. L'émisnaire du roi devait informer le Prince qu'il allait être sous peu libéré. Cette rencontre serait mise à profit pour faire le portrait du prisonnier. L'abdication du roi des Français, quelques jours plus tard, mit fin à ce projet.

Les tableaux algériens peints par Horace Vernet avant le trauma de Constantine (fin 1837)

Les deux premières toiles que peignit Horace Vernet après son premier voyage en Algérie (1833) portent déjà la marque de ses inquiétudes quant à la conquête. La comparaison entre *Le Parlementaire et le Médjelès*, conservé au Musée Condé de Chantilly et *Arabes conteurs d'histoire* de la Wallace Collection de Londres est éclairante. Les deux toiles furent peintes quelques semaines après le retour du peintre à Rome où il dirigeait la Villa Médicis. Ce n'est que plus tard, fin 1837 à Constantine et en 1854 en Kabylie, qu'il prendra la mesure des méfaits et de la cruauté de la conquête. Dans la toile de Londres, l'envahisseur étranger est absent, une profonde paix imprègne la scène. Des hommes assis fument et écoutent attentivement le conteur, placé au centre. L'atmosphère a totalement changé dans *Le Parlementaire* de Chantilly. À une trentaine de mètres du conteur et de ses auditeurs, on aperçoit, en arrière-plan, un officier français entouré de quelques soldats, le groupe étant plongé dans une semi-obscurité. Sur cette toile, les compagnons du conteur portent tous une arme, bien visible. Signe discret d'une résistance future ; l'un d'eux inquiet, arraché au récit du conteur, s'est retourné en entendant l'arrivée des soldats.



Horace Vernet : *Arabe conteur d'histoires*, 1833, Wallace Collection, Londres



Horace Vernet : *Le Parlementaire ou le Médjèlès*, 1833, Musée Condé, Chantilly

La Prise de Bône a été également peinte peu après le retour du premier voyage en Algérie, en 1834 (elle fut exposée au Salon de 1835), avant qu'Horace Vernet prenne une entière conscience de l'inhumanité de la guerre de conquête ; lors de son arrivée à Constantine à la fin de l'année 1837. Dans cette toile, il prend beaucoup de libertés avec ce que les historiens ont décrit, fait preuve d'humour, *rapetisse* les soldats français et leur officier, placés à l'arrière-plan, minuscules et plongés dans une demi-obscurité ne permettant pas de distinguer les visages et les gestes, comme celle entourant le groupe de militaires français du *Parlementaire* de Chantilly. En revanche, les autochtones et des Turcs qui trahiront et livreront la ville aux troupes françaises se trouvent au premier plan, sur le sommet de deux tours que le peintre a saisies dans une étonnante contre-plongée.



Horace Vernet : *La Prise de Bône* (1834)



Horace Vernet : *La Prise de Bougie* (1850)

Au pied de la seconde tour s'agitent de minuscules soldats français. L'un d'eux semble éprouver des difficultés à l'extrémité supérieure de l'échelle, qui devrait lui permettre de planter le drapeau tricolore au sommet : elle est trop courte pour l'atteindre ! Petite impertinence dont le peintre a le secret. Par contraste, sur la terrasse qui surplombe les deux tours, le port et les vêtements des Algériens et des Turcs sont mis en valeur, magnifiés, baignés dans une lumière généreuse. Un seul homme observe l'ennemi, ses compagnons ne paraissent pas inquiets. On aperçoit, près du mur d'enceinte, un émissaire ou un prisonnier français (un officier probablement) qui converse cordialement avec deux autochtones, l'un d'eux indiquant de la main une direction dans le lointain. Vernet est un habitué de ces énigmes.³¹

Dans *La Prise de Bougie* (peint vers 1850), après sa prise de conscience à Constantine, l'artiste modifie en profondeur sa vision de la guerre de conquête, de la cruauté, de l'inhumanité des combats. Cette toile amorce une représentation très différente des belligérants. Alors que les Algériens se trouvaient au premier plan dans *Le Parlementaire* et *La Prise de Bône*, le spectateur ne les voit plus dans *La Prise de Bougie*. La foule de soldats français qui s'engouffrent sous un porche pour affronter leurs adversaires, la fumée qui s'en échappe, le blessé qu'on soigne, allongé au premier plan, indiquent que le combat est violent et sanglant. Vernet reprendra ce procédé dans plusieurs toiles de la bataille de Constantine, dans lesquelles le peintre déploie un nombre très important de soldats français, indistincts, qui montent à l'assaut d'un ennemi invisible, l'imagination de l'observateur s'entrouvrant stimulée et intriguée par certains détails disséminés ici ou là sur la toile.

Les deux seuls tableaux où les deux adversaires luttent face à face, s'intitulent *Le Combat de l'Habrah* et *Le Combat de Somah*. Dans le passé, le premier a été analysé essentiellement du point de vue de l'envahisseur, les commentateurs soulignant que celui-ci est sur le point de gagner la bataille, sans beaucoup se soucier de l'adversaire.

Avec *Le Combat de l'Habrah*, Horace Vernet représente la phase finale de la bataille, l'accent étant mis sur l'héroïsme du dernier carré de combattants algériens, qui occupe toute la partie gauche de la toile. À droite, plusieurs centaines de cavaliers et de fantassins progressent inexorablement, ne laissant aucun doute sur l'issue proche du combat que plusieurs Algériens ont dû interrompre afin de secourir leurs blessés et emporter leurs morts. Quatre ou cinq hommes, dans une lutte sans espoir, continuent à se battre avec la plus grande énergie. L'étau se resserre et va se refermer rapidement, d'autant plus que le dernier carré d'autochtones est pris à revers. Le combat va s'achever très vite dans un bain de sang.

Horace Vernet y précise que la retraite est devenue impossible : un dromadaire gît, mort, sur le sol, les combattants ne possèdent plus qu'un seul cheval et on aperçoit un ou deux soldats français, qui, dissimulés derrière des buissons, contournent les derniers Algériens survivants. L'un des assaillants brandit une arme blanche et semble frapper un adversaire surpris par la présence de l'ennemi à cet endroit.

³¹ La prise de la citadelle de Bône fut facilitée par la trahison des Turcs.



Horace Vernet, Le Combat de l'Habrah, (partie gauche) bataille de 1835, peint vers 1840



Horace Vernet, Le Combat de Somah, bataille de 1836, peint en 1839, Musée Rolin, Autun



Horace Vernet, Le Combat de Somah, bataille de 1836, peint en 1839, Musée Rolin, Autun



Algérienne chassant au faucon (Algerian Woman hawking), Wallace Collection, Londres

Le Combat de Somah, représentant une scène de la conquête de l'Algérie particulièrement violente, est la toile où Vernet fut le plus explicite dans la condamnation de la brutalité aveugle de l'envahisseur. La ville d'Autun souhaitait, en passant une commande au peintre en 1839, rendre hommage au général Changarnier, natif de cette ville. La toile fut réalisée la même année et immédiatement exposée au Musée Rolin. Le peintre y était probablement libre de s'exprimer comme il l'entendait, n'ayant pas à se préoccuper des pressions parisiennes. Comme ce grand tableau était exilé à Autun, petite ville de Bourgogne, les chroniqueurs et historiens l'ont négligé, certains en ont même probablement ignoré l'existence.

Ajoutons que les reproductions auxquelles on peut avoir accès aujourd'hui ne permettent pas d'apprécier correctement l'expression inhumaine de la quinzaine de soldats français ivres, exécutant deux cavaliers algériens placés au premier plan, lesquels auraient pu être facilement faits prisonniers. Le dignitaire qui se trouve à droite du tableau, monté sur un cheval fougueux, a fière allure. Il brandit un pistolet et s'apprête à tirer vers Changarnier, trop éloigné pour être atteint. Celui-ci se tient sur son cheval, une épée à la main. Le spectateur éprouve une singulière impression devant cet officier, quasi absent, au regard lointain, dépourvu de tout héroïsme.

Au centre de la toile, au premier plan, le second cavalier, un dignitaire également, richement vêtu, s'écroule. Il vient d'être touché et un soldat français s'apprête à l'achever avec la baïonnette prolongeant son arme, laquelle semble déjà atteindre la gorge de l'adversaire blessé. Le cheval du seigneur arabe est touché lui aussi. Dans sa chute, le sabot de sa patte antérieure droite heurte violemment le soldat français le plus proche de lui, qui s'écroule également. Étrange symbole ; les deux ennemis tombent à terre simultanément, de part et d'autre de la monture du seigneur arabe.

Le Combat de Somah est la toile sur laquelle Horace Vernet a le mieux dénoncé sans détours la violence de la guerre de conquête. Mais il n'a jamais renoncé à son souhait de voir se construire dans l'avenir une amitié entre Français et Algériens. Même au prix de l'utopie. Comme le montre *La Prise de Malakoff*, épisode de la guerre de Crimée peint en 1857, œuvre

qui, par un hasard heureux, est accrochée près du *Combat de Somah* à Autun. La présence sur le champ de bataille de soldats algériens et français, unis face à un même ennemi et non plus adversaires, a suggéré au peintre d'évoquer, de façon audacieuse, une amitié et une solidarité. Une fraternité *post mortem* surtout, qu'il symbolise, le cadavre d'un soldat français embrassant celui d'un camarade algérien ! Horace Vernet représentera de nouveau cette fraternité souhaitée dans *La Bataille de l'Alma*, qui eut lieu près de Sébastopol, en Crimée, le 20 septembre 1854. Peint aussi en 1857, il y plaça deux Algériens, dont l'un, à cheval, est un dignitaire en tenue traditionnelle, totalement étranger à la bataille. C'est un véritable *collage*, renvoyant à l'Algérie, qui l'avait fasciné dans le passé. Près de lui, au premier plan du tableau, un modeste Algérien soigne son cheval blessé.

Les obsessions anciennes d'Horace Vernet se reflètent donc dans ses deux tableaux ultérieurs qui ont la guerre de Crimée pour cadre. Le spectateur, le chercheur et le critique ont intérêt à tenir compte de la longue durée pour mieux apprécier le rapport du peintre à l'Algérie.

Nous achèverons ce tour d'horizon en nous interrogeant sur *L'Algérienne chassant au faucon* (*Algerian woman, hawking*), toile conservée à la *Wallace Collection* de Londres. Il serait difficile de soutenir la thèse selon laquelle, dans cette œuvre, Horace Vernet fait l'apologie du colonialisme et glorifie la conquête de l'Algérie !

Peinte en 1839, après le séjour du peintre à Constantine, elle fut très vite acquise par Sir Wallace et transférée sans tarder dans sa collection privée à Londres. Sir Wallace et Lady Wallace ont constitué l'un des ensembles d'œuvres d'Horace Vernet les plus riches du monde. Ce qui explique que les tableaux du peintre conservés aujourd'hui à la *Wallace Collection* s'empilent jusqu'au plafond, serrés les uns contre les autres. Il est quasiment impossible de contempler ceux qui sont accrochés très haut. C'est le cas de *L'Algérienne chassant au faucon*, placé dans l'angle supérieur d'une salle exigüe. Il échappe, la plupart du temps, à l'attention des visiteurs.

C'est probablement la première fois, lors de l'exposition de Versailles, que la noble Dame a été mise en valeur, sans qu'il soit nécessaire de se contorsionner pour essayer de percevoir certains détails. Hélas, les critiques ne se sont pas intéressés à elle.

Je n'ai trouvé aucun commentaire antérieur sur ce tableau, excepté celui de Claudine Renaudeau, auteure de la chronologie et du catalogue de l'œuvre peinte d'Horace Vernet (thèse soutenue en 2000 et non éditée). Ce qu'elle écrit est amusant et montre bien la nécessité de replacer les œuvres algériennes du peintre dans la lumière de l'Histoire, pour avoir quelque chance de les interpréter. Claudine Renaudeau s'interroge :

S'agit-il bien d'une Algérienne ou bien d'une châtelaine du Moyen Âge ?

Les personnages de petite taille que le spectateur découvre indiquent que la jeune femme chasse dans un paysage nord-africain, bien que l'on hésite à distinguer si le cavalier qu'on aperçoit dans le lointain est un autochtone. Horace Vernet nous a accoutumés à ces énigmes. Quoi qu'il en soit, il a donné ce titre au tableau, *Algérienne chassant au faucon*, qui est peut-être l'un de ses plus audacieux.

On peut penser que représenter une femme algérienne seule, chassant au faucon, est une gageure et qu'il s'agit d'un épisode invraisemblable dans la société musulmane. De toute façon, la scène ne pourrait s'imaginer, le cas échéant, que dans l'Algérie précoloniale.

C'est ici que l'Histoire peut nous éclairer. Les Nobles Arabes et leurs grands fauconniers, souvent des poètes, des bardes fort appréciés, organisaient des chasses au faucon somptueuses, très admirées par les populations. C'était avant la conquête. À l'époque où l'artiste se rendit en Algérie, la répression contre la puissance et l'autorité des Grands

Seigneurs des Hautes-Plaines algériennes avait commencé. Le colonel arabisant Corneille Trumelet regretta, très tôt, une politique qui consistait à les asservir. L'officier Auguste Toulgoët, qui démissionna de l'armée, déplorait, en 1865, que *le but des autorités fût de les abaisser graduellement, de les rendre fonctionnaires, de feudataires qu'ils étaient, de les briser par la force, si nous nous heurtions à leur résistance.*³²

Il est vraisemblable que le bon observateur de la société algérienne qu'était Horace Vernet avait pris conscience de cette situation. Ce n'était peut-être pas le cas d'Eugène Fromentin. Lorsque celui-ci peignit *Fauconnier arabe* (en 1863, l'année de la mort d'Horace Vernet), *La chasse au héron* (1865) ou *La Chasse au faucon en Algérie* (1872), il se fondait sur d'anciens souvenirs, car il n'était pas retourné en Algérie depuis 1852. Fromentin n'a jamais fait figurer de femmes dans ses toiles représentant des chasses au faucon, qui n'existaient plus depuis longtemps déjà telles que les décrivaient ces trois tableaux. Désormais, c'étaient des officiers français qui en organisaient, souvent accompagnés par des Algériens connaissant le terrain et les habitudes des animaux. Chasses dépourvues du panache d'antan.

Il est tentant d'interpréter *L'Algérienne chassant au faucon* d'Horace Vernet comme un prolongement, un élargissement imaginaire de la vision de la femme algérienne qu'il a représentée dans d'autres tableaux : une femme libre, triomphante, ayant acquis un statut égal à celui de l'homme. Statut qui ne pouvait se concevoir dans l'Algérie de la conquête. Peu après, la présence de nombreux officiers et soldats français avait contribué à réduire les espaces traditionnels de liberté de l'Algérienne, notamment ceux de la bourgeoisie citadine cultivée, comme l'a bien vu Alfred-Auguste Cuvillier Fleury, secrétaire et ancien précepteur d'Henri d'Orléans, duc d'Aumale, qui avait accompagné son maître à Alger. Il a pu y observer la fraction de la société algéroise citadine qui avait conservé, vaille que vaille, ses habitudes et son raffinement d'antan, onze ans après la prise de la ville, en dépit de la présence de l'occupant :

*Nous avons contribué à rendre plus étroites ces éternelles prisons où elles vivent. Nous avons fermé pour elles les terrasses qui s'élèvent au-dessus des maisons, et où elles passaient, autrefois, le soir, quelques heures privilégiées... Aussi, les femmes mauresques, celles qui se piquent d'une certaine éducation, ne quittent-elles plus leurs appartements intérieurs ; les terrasses, témoins discrets de tant de charmantes causeries, de tant de confidences dérobées à l'oreille des maris, sont devenues silencieuses et désertes.*³³

Pour terminer, on peut faire appel à un extrait du *cahier autobiographique* d'Eugène Delacroix, écrit certainement après 1855, et cité dans l'admirable édition du *Journal* que nous devons à Michèle Hannoosh.³⁴ Le peintre de *Femmes d'Alger dans un appartement* regrette vivement l'oubli qui a frappé Horace Vernet en France : *L'oubli ou l'indifférence commencent pour nous dès ce monde.... On ne pense plus à lui ; ses meilleurs amis ne voient plus que les défauts de ses ouvrages ; on ne tient aucun compte de ses admirables facultés.*

³² Auguste de Toulgoët, « La Paix en Algérie, » *La Presse*, 13 juin 1865. Toulgoët pensait que le gouvernement français se devait de reconnaître l'indépendance de l'Algérie, qui serait placée sous l'autorité du Prince bien aimé, Abd-el-Kader. Politique qui aurait peut-être permis aux Grands Seigneurs de recouvrer un peu de leur lustre.

³³ Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, *Voyages et Voyageurs (1837-1854)* chapitre 7, Alger, avril 1841, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 68)

³⁴ Eugène Delacroix, *Journal*, édition en deux volumes, édition de Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, page 1759.

Arraché enfin à l'oubli dans sa patrie par l'exposition de Versailles, Horace Vernet est devenu un peintre qui aurait mis glorieusement en scène la conquête coloniale ! La tâche sera rude pour rétablir la vérité.

P.S. Voir, pour plus de précisions, Maurice Mauviel : « Algérie, deux peintres de la conquête : Eugène Fromentin et Horace Vernet », éditions Wallâda, 2022.