



HAL
open science

L'artiste en campagne : Auguste Raffet et la représentation du siège de Rome de 1849

Aude Nicolas

► **To cite this version:**

Aude Nicolas. L'artiste en campagne : Auguste Raffet et la représentation du siège de Rome de 1849. Tierce. Carnets de recherches interdisciplinaires en histoire, histoire de l'art et musicologie, 2020, Dossier Mémoire et représentation des sièges militaires, des guerres de religion à nos jours, Gilles Malandain (dir.), 4. hal-03089253

HAL Id: hal-03089253

<https://hal.science/hal-03089253v1>

Submitted on 19 Apr 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

L'artiste en campagne : Auguste Raffet et la représentation du siège de Rome de 1849

Par Aude Nicolas

Publication en ligne le 13 novembre 2020

Table des matières

[Les circonstances du siège de Rome](#)

[Un peintre d'histoire militaire ?](#)

Texte intégral

Au début du mois de juillet 1849, le peintre et lithographe Denis-Auguste-Marie Raffet ^[1] se rend à Rome. Artiste distingué sous la Monarchie de Juillet par ses œuvres inspirées du Premier Empire, dans le contexte du Retour des Cendres et du développement de la légende napoléonienne, le peintre est l'élève du baron Antoine-Jean Gros et de Nicolas-Toussaint Charlet, autre chantre de la légende napoléonienne.

A Rome, Raffet arrive sur les lieux mêmes du siège qui vient de s'achever, remporté par le corps expéditionnaire français dépêché par le prince-président, Louis-Napoléon Bonaparte, en vue de rétablir l'autorité pontificale. N'obéissant pas à une mission officielle, l'artiste semble pourtant vouloir élaborer une œuvre d'envergure spécifiquement dédiée à l'histoire contemporaine. Il devient ainsi le « reporter » du siège de Rome sans y avoir assisté.

Ainsi, dans le cadre de cet article, notre propos interroge la possibilité de considérer les croquis et les lithographies de Raffet consacrés au siège de 1849 comme des transcriptions de premier ordre de cet événement, en confrontant les œuvres au contexte historique auquel elles se réfèrent mais aussi en étudiant l'évolution artistique de l'auteur au regard de sa production.

Les circonstances du siège de Rome

L'Italie de la première moitié du XIX^e siècle est morcelée entre plusieurs états, la plupart affiliés à l'empire d'Autriche ou annexés par lui. Seules deux exceptions subsistent : le royaume de Piémont-Sardaigne, gouverné par le roi Charles-Albert I^{er} et les Etats pontificaux, gérés par le pape Pie IX. Or l'occupation autrichienne autant que l'éclatement du territoire provoquent de violentes tensions, à une époque où des penseurs tel que l'avocat Giuseppe Mazzini, et des hommes d'action à l'instar de Giuseppe Garibaldi, prônent l'unification politique et territoriale, avec Rome pour capitale.

Déjà, au début du siècle, la première expérience d'unification, tentée par Napoléon I^{er} avec la constitution de la république italienne (1802 – 1805), puis du royaume d'Italie entre 1805 et 1814, avait été abolie par le Congrès de Vienne de 1815 : l'Italie du Nord revenait alors dans le giron de l'Autriche, de Milan à l'Adriatique. Peu à peu cependant, cette domination vivement contestée a donné naissance à des mouvements d'opposition dont le plus célèbre est incarné par la société secrète des Carbonari (Charbonniers), menée par Giuseppe Garibaldi. Les célèbres *Camicie Rosse* (Chemises rouges), aux côtés desquels combattent – sans être eux-mêmes Carbonari –, le futur empereur Napoléon III et son frère aîné Napoléon-Louis dans les années 1830, mènent la lutte armée en faveur de l'indépendance italienne. La cause unificatrice est également animée par les écrits de penseurs tel Mazzini (fondateur du mouvement *Giovine Italia*), ainsi que par Giuseppe Verdi dans ses opéras. Elle continue à se développer et connaît un bref essor à l'occasion des *Cinque giornate* de Milan (18-22 mars 1848), appuyées contre les Autrichiens par Charles-Albert à la tête de ses troupes. Mais l'indépendance est de courte durée : battu à Custoza le 25 juillet 1848, Charles-Albert est bientôt contraint de se replier devant l'armée autrichienne, plus nombreuse. Repartant à l'offensive en 1849 accompagné de son fils, le futur Victor-Emmanuel II, il est défait à Novare, le 23 mars 1849, et contraint d'abdiquer, mettant fin à la première guerre d'indépendance.

Les défaites de Charles-Albert sont d'autant plus mal vécues que le Pape Pie IX, malgré l'élan d'espoir suscité à l'avènement de son pontificat par les réformes libérales

entreprises, refuse de s'allier et d'aider le roi de Piémont-Sardaigne dont il était pourtant proche. Cette attitude est perçue comme un revirement néfaste par les partisans de l'indépendance. La contestation qui couve conduit à l'assassinat de Pellegrino Rossi, ministre de l'Intérieur et des Finances des Etats pontificaux, le 15 novembre 1848. Epouvanté, le Pape s'enfuit dans la citadelle de Gaëte, au Sud de Rome, abandonnant la ville aux républicains qui ne tardent pas à voir arriver Mazzini puis Garibaldi. Fervent admirateur des pratiques de la Rome antique, Mazzini proclame la République romaine et forme un triumvirat avec deux autres républicains, Aurelio Saffi et Carlo Armellini. Garibaldi, à la tête de 10 000 *Camicie Rosse*, incarne le bras armé du nouveau régime, auquel se sont ralliées une partie des troupes de la garnison de Rome. Dépossédé de sa capitale, incapable de pouvoir la reprendre seul, le Pape fait alors appel à la France pour l'aider. Le Prince-Président, Louis-Napoléon Bonaparte, réagit d'autant plus vite et favorablement qu'il craint d'une part que l'Autriche ne le devance et ne renforce sa position dominante en Italie, et d'autre part qu'une absence de réaction ne lui aliène l'opinion catholique, alors très influente.

Le 25 avril 1849, un corps expéditionnaire français fort de 7 000 hommes commandé par le général Nicolas Oudinot (fils du maréchal du Premier Empire), débarque à Civitavecchia, au Sud-Ouest de Rome. Vaincu une première fois par Garibaldi et ses troupes lors de la bataille du mont Janicule, le 30 avril, Oudinot reçoit rapidement des renforts en dépit des négociations entamées avec le triumvirat romain par Ferdinand de Lesseps, alors conseiller diplomatique aux Affaires étrangères. Désavoué par son ministre Alexis de Tocqueville, Lesseps est dessaisi du dossier. Les 20 000 soldats français supplémentaires débarqués à Civitavecchia rejoignent Rome devant laquelle Oudinot mène le siège. La ville tombe le 2 juillet 1849, après le repli de Garibaldi.

A cette époque, Raffet est l'hôte de son mécène, le prince russe Anatole Demidoff à San Donato, près de Florence. Grâce aux relations diplomatiques du prince, il a pu notamment suivre de près les affrontements sardo-autrichiens de mars à juin 1849 [2] :

« Peu après la guerre éclata entre les Autrichiens et les Italiens. Il suit pas à pas les combattants, visite le champ de bataille de Novare, les ambulances, puis, au lendemain de cette fatale journée, il assiste, au coucher du soleil, à l'inhumation de morts, scène qui lui fournit plusieurs croquis saisissants d'intérêt et de vérité. »

Novare lui fournit les sujets de deux aquarelles restées inachevées. S'agissait-il de dessins préparatoires destinés à une œuvre de plus grande envergure dont il caressait probablement l'ambition ? Quoiqu'il en soit et alors même qu'il ne semblait pas au premier abord s'intéresser aux péripéties du siège de la ville éternelle, Raffet, brusquement rattrapé par le souffle de l'histoire, quitte le prince Demidoff le 7 juillet 1849 et débarque à

Civitavecchia le 11. Si son objectif reste flou au départ, il semble qu'il ait souhaité renouer avec les souvenirs et l'œuvre née de ses observations faites lors du siège d'Anvers, auquel il avait assisté en 1832.

Un peintre d'histoire militaire ?

Dans le vivier militaire d'Anvers, où il est accueilli par le général du génie François Haxo, Raffet assiste au siège qui dure du 15 novembre au 23 décembre 1832, ainsi qu'à la capitulation des troupes hollandaises du général David Chassé face au corps expéditionnaire français. Soucieux d'aider Léopold I^{er} à chasser les dernières troupes hollandaises d'occupation de la citadelle d'Anvers, Louis-Philippe avait en effet envoyé un corps expéditionnaire pour soutenir son futur gendre. Le résultat de cette campagne signe l'indépendance de la Belgique et sa reconnaissance en tant qu'Etat européen. Or plusieurs artistes ont fait le voyage pour assister aux affrontements et fixer l'histoire « sur le vif », invités ou accueillis par les généraux français : Charlet est notamment l'hôte du général Alexandre de Rigny, commandant une brigade de cavalerie ; Ary Scheffer celui du duc d'Orléans dont il a été le professeur de dessin ; enfin, Hippolyte Bellangé et Eugène Lami sont également présents. De fait, cette cohabitation « de campagne » permet aux peintres d'histoire et de sujets militaires d'être témoins d'une action peu éloignée des frontières françaises et de courte durée. Raffet produit ainsi plusieurs croquis menant à l'exécution d'un album intitulé *Dessins faits d'après nature au siège de la citadelle d'Anvers*, comprenant 24 lithographies relatant les divers épisodes du siège, publiées entre 1833 et 1834. C'est à cette époque qu'il commence à évoluer vers autre chose que la simple représentation des types militaires, auxquels son premier maître Charlet reste, lui, très attaché [3]. Raffet a visiblement d'autres ambitions [4] et reproduit les faits avec « un souci d'exactitude dont témoigne chacune de ses pages, et dans l'ensemble et dans le détail » [5]. Ses qualités d'observateur s'affinent et il passe de longs moments à dessiner sur le vif les scènes dont il est le spectateur privilégié, de sorte que, lorsqu'il publie son album, il s'inscrit comme le chroniqueur visuel du siège de 1832. Et la suite de sa carrière accentue encore ce trait caractéristique :

« Dessinateur impeccable, il a, dans ses souvenirs de voyages, la divination des races, la notion du type, le sens intime de la géographie locale. Dans ses croquis militaires, il allie la réalité à l'héroïsme, et son œuvre, où l'on viendra plus tard apprendre ce que furent les soldats de notre temps, a réconcilié la poésie avec l'histoire. » [6]

En effet, les nombreux voyages qu'il fait en compagnie de Demidoff le conduisent à fixer les types et les lieux avec le plus grand soin avant de publier ses lithographies dans des ouvrages à l'instar du *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée*, paru entre 1838 et 1848, véritable témoignage ethnographique montrant son évolution stylistique.

Raffet est donc un dessinateur aussi méticuleux que talentueux, avide de précision et de réalisme lorsqu'il entreprend son œuvre consacrée au siège de Rome, qui renoue avec les ambitions d'Anvers. Quoique, cette fois, il n'ait pas assisté aux événements, il arrive sur place dix jours seulement après la capitulation du triumvirat et peut étudier les positions, les vestiges des tranchées et des assauts dont les stigmates sont très visibles, notamment sur les bâtiments bombardés par l'artillerie, mais aussi interroger les soldats et les faire poser [7]. Cette première campagne de relevés est suivie d'un second séjour en 1850, destiné à compléter ses vues topographiques :

« Je termine en ce moment une planche de Rome, et aussitôt je fais une course rapide sur les différents champs de bataille en profitant des chemins de fer ; cela me tiendra environ neuf à dix jours. Je vous dirai que cela est important de voir les lieux, cela inspire ! J'emporterai avec moi de quoi faire quelques croquis. » [8]

Car la minutie de Raffet et son souci d'exactitude passent en premier lieu par une reproduction exacte du terrain, de même qu'un officier d'état-major étudie soigneusement ses cartes et les lieux qu'il parcourt. De fait, sur le plan militaire, cette étude topographique est essentielle dans toute démarche opérationnelle et les commandes qui vont être faites pour conserver les souvenirs des lieux, tant au Dépôt de la Guerre qu'à la galerie des Plans-Reliefs du Louvre, attestent cette pratique dans un but mémoriel mais aussi de formation des officiers. Ainsi, le siège d'Anvers et le siège de Rome sont-ils l'objet de commandes dans les deux institutions : les deux événements sont chacun immortalisé à l'aide d'une vue exécutée par les peintres du Dépôt de la Guerre et par un plan-relief dans la galerie du Louvre.

Ce souci de précision militaire, également très important pour les peintres de bataille, est aussi présent chez Raffet qui s'immerge complètement au milieu des troupes, dévoilant un tempérament d'ethnologue et de topographe qui n'est pas sans évoquer des peintres tels Horace Vernet, Félix-Emmanuel Philippoteaux ou encore Paul-Alexandre Protais, connus pour partager le bivouac des soldats et pour les accompagner sur le champ de bataille, parfois même en faisant le coup de feu au cœur du combat tout en jetant à la volée des croquis de première main pour leurs œuvres postérieures.

Dès les représentations du siège d'Anvers, Raffet a le souci de comprendre les événements militaires, dans lesquels la maîtrise topographique joue un rôle prépondérant. Adoptant la

démarche des officiers dessinateurs de l'état-major et des peintres du Dépôt de la Guerre, il relève avec soin les positions, guidé par les officiers du corps expéditionnaire. Sa démarche est identique à Rome et d'autant plus cruciale qu'ainsi que nous l'avons souligné précédemment, il n'a pas assisté au siège même s'il est le témoin tardif de son aboutissement. Peu à peu, ses dessins gagnent en souci de précision. D'arrière-plans de contexte, ses œuvres s'affinent au fur-et-à-mesure qu'il s'immerge dans les événements et qu'il s'imprègne de l'atmosphère des lieux, guidé par les officiers de l'état-major et des régiments. Conscient des enjeux qu'il s'est imposé, le peintre ne veut laisser aucun détail au hasard : il ne se contente pas des récits des combattants qu'il interroge mais les fait aussi poser, comme le prouvent notamment les esquisses de portraits destinées à illustrer l'ouvrage du duc d'Aumale consacré à l'armée française et évoquant, entre autres, le siège de Rome [9] :

« Son dernier ouvrage, *l'Expédition de Rome*, a terminé glorieusement sa carrière artistique. Jamais l'exactitude n'avait été poussée aussi loin ; les armes, bastions, gabions, batteries, etc., ont été mesurés sur place et réduits à l'échelle de proportion ; ces détails importants ne sauraient être considérés comme des minuties, c'est l'art poussé à la perfection. » [10]

L'artiste va ainsi jusqu'à représenter le moindre détail avec la plus grande minutie alliée à un souci de compréhension et de rendu tactique qui rappelle sa verve d'illustrateur, comme dans *L'obusier dans les batteries romaines* (juillet 1849) ou encore dans le dessin préparatoire montrant *L'Arrivée de l'armée française à la Maglianella* (vers 1850), œuvres conservées au Cabinet des Arts graphiques du musée du Louvre.

Ce séjour à Rome, qui dure jusqu'en août 1849, permet donc à Raffet de relever un certain nombre de croquis et de positions géographiques qui vont lui permettre de composer ses planches en atelier. Mais sa démarche et les nombreux dessins qu'il exécute en suivant les indications fournies par les militaires sur place se rapprochent davantage de ceux d'un peintre d'histoire que de ceux d'un simple lithographe, comme en témoigne la *Batterie n° 9 (siège de Rome, 1849)* exécutée entre le 15 et le 31 janvier 1859, également conservée au Cabinet des Arts Graphiques du musée du Louvre. Le travail académique sur les figures tranche radicalement avec la perception de son style habituel, comme s'il préparait un tableau de grande envergure auquel il n'aurait pas eu le temps de se consacrer. Ainsi, quittant l'anecdote qui a fait sa renommée, l'artiste se consacre à une chronique détaillée qu'il veut rendre aussi fidèle que possible à la réalité des événements, de sorte que ses planches constituent un témoignage de premier ordre grâce au travail aussi attentif que documenté qu'il accomplit en amont. Peut-être même a-t-il connaissance des clichés de Frédéric Flachéron ou de Stefano Lecchi à l'instar de la *Vue extérieure de la porte Saint-*

Pancrace à Rome, datant du 4 juillet 1849 et conservée en collection privée. Ces vues, prises à la fin du siège et abondamment reproduites par la lithographie telles des vues de ruines romaines font écho à celles de l'Antiquité ou de paysages urbains : de fait, ces premières images fixes des destructions occasionnées par la guerre sur des bâtiments résonnent tels les prémices des reportages de guerre qui naissent lors de la campagne de Crimée (1854-1856).

Le siège de Rome a finalement fait l'objet d'un album, semblable dans son économie d'ensemble à celui du siège d'Anvers. Les trente-six planches qui le composent retracent les principaux épisodes du siège. Cette valeur de témoignage est accrue par la précision topographique et par les types militaires croqués sur le vif par l'artiste. Quoique Raffet soit décédé avant l'achèvement de son œuvre, il n'en demeure pas moins que son travail préparatoire et le résultat qui l'a suivi le classent dans la catégorie des peintres de batailles, comme l'affirme Arsène Alexandre :

« On remarquera que nous nous sommes à chaque instant servi pour Raffet du mot de peintre, que nous avons qualifié sans cesse de peintures ses lithographies. Est-ce inadvertance de notre part ? En aucune façon. Certainement Raffet n'a guère recouru qu'au procédé lithographique, dans toute sa longue et laborieuse carrière. Ses dessins et ses aquarelles sont assez nombreux, remarquables d'ailleurs, mais n'ayant fréquemment d'autre destination que de servir de matériaux pour les compositions lithographiques. Quant à ses peintures à l'huile elles sont fort rares et se bornent à quelques études de grognards et de volontaires ; mais de tableau proprement dit, nous n'en connaissons pas. Et cependant Raffet doit être considéré comme un de nos plus glorieux peintres militaires. C'est que, nous devons le répéter, en art, le choix des moyens n'est rien, et qu'on est aussi bien un grand peintre avec un bout de charbon sur un chiffon de papier de quelques pouces, que sur une toile de vingt mètres, avec toutes les couleurs du prisme. » [11]

Ce constat est d'autant plus marquant que les lithographies de Raffet, et notamment celles du siège de Rome, se sont révélées être une source d'inspiration pour les peintres militaires qui lui ont succédé [12], tel Alphonse de Neuville qui, dans ses *Chasseurs à pied de la Garde Impériale à la tranchée ; siège de Sébastopol* (1861, Paris, musée de l'Armée), reprend presque trait pour trait l'*Embuscade de chasseurs (Siège de Rome, 8 juin 1849)* de Raffet (BNF), tandis que l'*Assaut donné au bastion 8 (Siège de Rome, 30 juin 1849, deux heures du matin)* inspire à Horace Vernet son *Episode du siège de Rome : prise du bastion n° 8 à la porte de San Pancrazio, le 30 juin 1849* (1852, musée national du château de Versailles), que l'artiste a soigneusement documenté [13].

Ainsi le crayon lithographique, entre les mains de Raffet, est-il devenu le pinceau monochrome d'un maître oublié de la peinture de batailles et d'un chroniqueur aussi

précis qu'exigeant des événements militaires de son temps.

Notes

[1] 1804-1860.

[2] Auguste Bry, *Raffet, sa vie et ses œuvres*, Paris, J. Baur, 1874, p. 75.

[3] Ce qu'atteste son album *Souvenirs de l'armée du Nord* publié chez Gihaut en 1833.

[4] « Peu à peu, Raffet avait abandonné la légende impériale pour enregistrer, au jour le jour, les campagnes de son propre temps. » Arsène Alexandre, *Histoire de la peinture militaire*, Paris, Renouard / Laurens, 1889, p. 202.

[5] P. Ladoué, « Charlet et Raffet au siège de la citadelle d'Anvers », *Le Correspondant* du 25 novembre 1832, tome 293, p. 562-577.

[6] Paul Mantz, « Raffet », *Gazette des Beaux-Arts* n° 7, 1860, p. 23.

[7] François Robichon, « Le retour de Raffet », *Raffet : 1804-1860*, Paris, Herscher, 1999, p. 82.

[8] Lettre du 18 août 1850 adressée par Raffet à Auguste Bry, *op. cit.*, p. 97.

[9] Portraits du *général Guevriller*, du *lieutenant-colonel de Tilly, chef d'état-major de la 1^{re} division*, du *capitaine-adjutant-major Boulatigny, du 3^e de ligne* ou encore du *capitaine Regnault, officier d'état-major du génie*, conservés au Cabinet des Arts Graphiques du musée du Louvre et à la BNF.

[10] Bry, *op. cit.*, p. 117.

[11] Alexandre, *op. cit.*, pp. 206 – 207.

[12] « Raffet, prenant une à une les différentes armes, infanterie de ligne, chasseurs à pied, artilleurs, sapeurs du génie, dragons, et fixant leurs types et leurs allures avec une exactitude minutieuse, est le précurseur direct de nos peintres militaires actuels [...]. »

Henri Béraldi, « Raffet (Auguste), 1804-1860 », *Les graveurs du XIX^e siècle*, tome XI, Paris, L. Conquet, 1891, p. 74.

[13] « Le 30 au matin, les dispositions préliminaires étant exécutées sous la surveillance du colonel Niel, chef d'état-major du génie, les colonnes s'élancèrent au signal convenu. La première, sous les ordres du chef de bataillon Lefèvre, gravit avec peine, et malgré une vive fusillade, la brèche, qui n'avait que deux mètres de large à son sommet. Les décombres opposèrent un obstacle qui fit dévier la colonne ; elle se jeta à droite et s'engagea dans une tranchée faite par l'ennemi à la gorge du bastion ; dès les premiers pas, le commandant de cette colonne tombe blessé et est remplacé par le chef de bataillon du 68^e [...]. Le point de vue est pris pendant l'action, du quartier général, en avant de la maison dite des Trois-Volets-Verts, d'où l'on domine les bastions attaqués, ainsi que la villa Pamfili et le cours du Tibre. » Extrait du *Moniteur* du 9 juillet 1849 cité dans le livret du Salon de 1852.

Pour citer ce document

Par Aude Nicolas, «L'artiste en campagne : Auguste Ra et et la représentation du siège de Rome de 1849», *Tierce : Carnets de recherches interdisciplinaires en Histoire, Histoire de l'Art et Musicologie* [En ligne], Dossier, Numéros parus, 2020-4, mis à jour le : 02/06/2020, URL : <https://tierce.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=447>

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)