

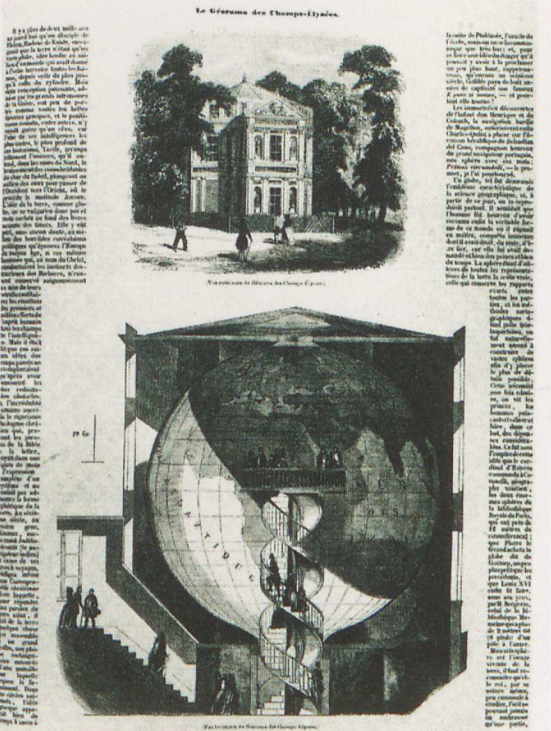


Le panorama,
instrument
didactique et
pédagogique
exceptionnel au
XIX^e siècle

ALAIN DIERKENS

Une partie de l'équipe du panorama de l'Histoire du siècle posant devant l'œuvre en cours de réalisation (vers 1888) Musée d'Orsay, Paris

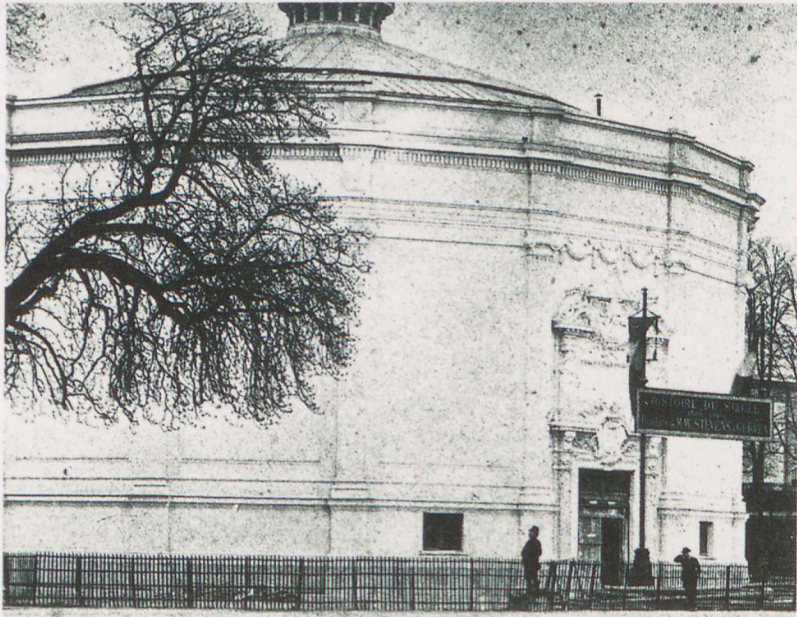
Le Géorama des Champs Elysées à Paris. Vue extérieure et coupe de l'intérieur. L'illustration. Journal universel, Paris, 1846-1847, p. 133



Il y a lieu de dire que l'œuvre est un grand succès. Elle a été vue par un grand nombre de personnes, et elle a été jugée avec beaucoup d'intérêt. Elle a été vue par un grand nombre de personnes, et elle a été jugée avec beaucoup d'intérêt. Elle a été vue par un grand nombre de personnes, et elle a été jugée avec beaucoup d'intérêt.

Le Géorama des Champs Elysées.

Le Géorama des Champs Elysées est un monument remarquable qui a été construit dans le jardin des Tuileries à Paris. Il est destiné à représenter l'histoire du siècle. Le Géorama est un bâtiment circulaire qui a été construit dans le jardin des Tuileries à Paris. Il est destiné à représenter l'histoire du siècle. Le Géorama est un bâtiment circulaire qui a été construit dans le jardin des Tuileries à Paris. Il est destiné à représenter l'histoire du siècle.



La rotonde du panorama de l'Histoire du siècle édiflée dans le jardin des Tuileries

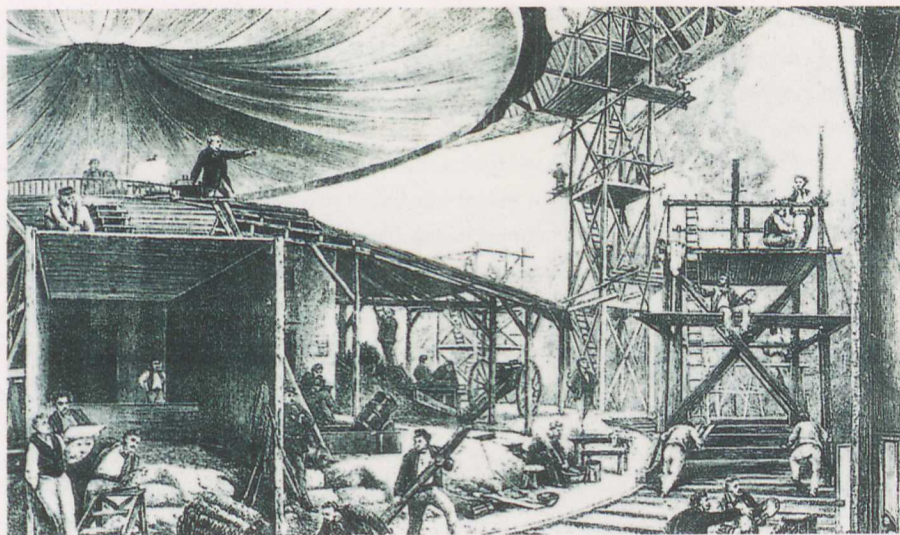
On a peine à imaginer aujourd'hui à quel point le panorama¹ a joué un rôle majeur dans la culture urbaine en Europe et dans le nord de l'Amérique au XIX^e siècle. L'écrivain Bernard Comment, auteur de très bonnes synthèses sur la question, n'hésite pas à parler du panorama comme « de l'un des phénomènes les plus populaires et les plus caractéristiques du XIX^e siècle dont il est en quelque sorte la signature². »

Par panorama, les historiens d'art entendent une peinture cylindrique ou « une représentation circulaire continue, installée sur les parois d'une rotonde spécialement construite pour l'accueillir, et qui doit simuler une réalité au point de se confondre avec elle³. » Le visiteur est invité à parcourir un long couloir et/ou à gravir des escaliers peu éclairés, destinés à lui faire perdre les repères de la réalité extérieure. Il pénètre alors, le plus souvent par en dessous, sur une plate-forme dressée au centre de la rotonde et délimitée par une balustrade qui empêche de s'approcher de la toile. La peinture, qui peut donc être vue dans sa totalité, est habituellement conçue pour que la ligne d'horizon coïncide avec la hauteur du spectateur moyen. Pour amplifier l'effet de trompe-l'œil, l'éclairage naturel est presque vertical, mais la source en est dérobée par un toit ou un voile qui dissimule les superstructures et interdit en même temps de voir au-delà du bord supérieur de la toile. De la même façon, entre la plate-forme où se trouve le spectateur et le bord inférieur de la toile, l'espace peut être neutralisé par une toile qui part, en oblique, de la plateforme. Dès les années 1830, mettant à profit une technique expérimentée dans les dioramas, se développe progressivement un aménagement scénarisé de « faux terrains ». Des éléments de végétation ou de construction, des objets – parfois de taille importante –, des mannequins aux traits réalistes et au costume bien choisi, des animaux de plâtre ou de papier mâché jouent un rôle très efficace de transition entre le visiteur et la toile. Un usage de plus en plus maîtrisé de l'éclairage amplifie l'effet de ces différents niveaux de réalité. Le spectateur est ainsi véritablement immergé dans un monde étrange, suscité par une mise en scène illusionniste et par une peinture volontiers hyperréaliste. La plate-forme elle-même peut participer à l'action : ainsi, en 1892, pour le panorama *Le vengeur*, Poil-

¹ Sur les panoramas en général, et en plus des études de Bernard Comment citées dans la note suivante, les études majeures sont celles de Stephan Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York, Zone Books, 1997 (trad. angl. avec compléments bibliographiques de *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Francfort, Syndikat Verlag, 1980) et de Ralph Hyde, *Panoramania. The Art and Entertainment of the «All-Embracing» View*, Londres, Trefoil Publications, 1988 (catalogue d'exposition à la Barbican Art Gallery, 2 novembre 1988 - 15 janvier 1989). Plus ancienne, l'étude de Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, Librairie Masson, 1891 reste essentielle. Sur les panoramas en France, voir François Robichon, *Le panorama, spectacle de l'histoire*, in : *Le Mouvement Social*, n° 131 : *L'expression plastique au XIX^e siècle. Regards d'aujourd'hui*, avril-juin 1985, p. 65-86 (qui repose sur sa thèse en Histoire de l'Art, inédite : *Les panoramas en France au XIX^e siècle*, thèse de 3^{ème} cycle, Université de Paris X-Nanterre, 1982) ; on trouvera plus loin mentionnées d'autres études de François Robichon en rapport avec la peinture militaire. Sur les panoramas en Belgique, voir Isabelle Leroy, *La peinture de panorama et son développement en Belgique*, in : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie [de l'Université Libre de Bruxelles]*, xiii, 1991, p. 59-78 (qui repose sur son excellent mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie, inédit, *La peinture de panorama et son développement en Belgique*, Université Libre de Bruxelles, 2 vol., 1988).

² Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1993, p. 5. Voir, depuis, *Idem*, *The Painted Panorama*, New York, Abrams, 2000 (éd. paperback, Londres, Reaktionbooks, 2002).

³ B. Comment, *op. cit.*, p. 6.



Charles Langlois dirigeant l'exécution picturale de son panorama tandis que des collaborateurs aménagent le faux-terrain
L'illustration. Journal universel, Paris

pot avait prévu que la plate-forme soit un véritable pont de navire, activé par des machines hydrauliques destinées à simuler le roulis et le tangage⁴.

Le panorama, une œuvre d'art totale

Le procédé a été imaginé à la fin du XVIII^e siècle et un brevet a été déposé à Londres en 1787 par Robert Barker⁵. C'est Barker qui, en 1792, expose le premier panorama intégral connu (à 360°) : une *Vue de Londres* présentée dans une rotonde spécifique établie à Leicester square. Très vite, de nombreux panoramas ont été montrés en Angleterre, mais aussi en France, où le procédé fut importé en 1799 par l'ingénieur Robert Fulton⁶ et où les premières rotondes, de taille modeste, sont attestées dès 1800-1801.

Les premiers panoramas étaient évidemment de tailles très différentes les uns des autres, mais souvent assez réduites ; les bâtiments destinés à les accueillir, fréquemment en bois et donc relativement simples à démonter, étaient adaptés à leurs dimensions. Ainsi, les premières rotondes françaises mesuraient, au maximum, une vingtaine de mètres de diamètre pour une hauteur de cinq à sept mètres. Mais, avec la mode grandissante de ce phénomène, on assiste à la construction de structures permanentes, en pierre ou en brique, aptes à accueillir des panoramas itinérants. On assiste donc, inévitablement, à une standardisation progressive des mesures de ces toiles, par ailleurs fort lourdes (plu-

⁴ B. Comment, *op. cit.*, p. 44 ; St. Oettermann, *op. cit.*, p. 176.

⁵ On en trouvera le texte (en traduction française) dans B. Comment, *op. cit.*, p. 108-109, annexe 1. Sur Barker, voir aussi St. Oettermann, *op. cit.*, p. 99-111.

⁶ St. Oettermann, *op. cit.*, p. 143-145 ; Fr. Robichon, *op. cit.*, p. 67, n. 7.

sieurs tonnes) : dans le dernier quart du XIX^e siècle, les panoramas avaient d'ordinaire une longueur de plus de cent mètres (souvent 120 m), pour une hauteur de dix à quinze mètres (en moyenne : 14 m).

Ces dimensions impressionnantes posent évidemment d'énormes problèmes pratiques de réalisation⁷. Ce gigantisme nécessite des locaux immenses et des échafaudages à roulettes. Il mobilise des équipes de peintres travaillant d'arrache-pied pendant des mois et comptant des spécialistes des ciels, des uniformes ou des monuments, mais aussi des «perspecteurs», chargés de la perspective, plus tard concurrencés puis remplacés par l'utilisation de procédés photographiques. L'adaptation du modèle à la réalité monumentale requiert un mode opératoire spécifique. En effet, l'ampleur de la composition, contemplée à une certaine distance, pousse à une certaine schématisation des formes et à un traitement par grands aplats de couleurs ; quant à la déformation visuelle, elle ne touche pas à la perspective proprement dite, mais bien aux représentations verticales, comme la hauteur des personnages. La responsabilité de l'artiste auteur du projet se définit essentiellement comme une tâche de synchronisation et d'harmonisation du travail de peintres œuvrant simultanément à des parties de la composition finale, parfois très éloignées les unes des autres⁸.

De telles entreprises requièrent, on s'en doute, des investissements financiers considérables, qui expliquent pourquoi le peintre responsable d'un panorama est rarement propriétaire de son œuvre et ne peut en disposer à sa guise⁹. Des sociétés – sociétés anonymes, par actions – sont ainsi créées pour financer la réalisation de panoramas : le nombre important d'entrées escomptées permettait d'envisager, sans trop de risques, de tels placements. En ce qui concerne les panoramas de la seconde génération (ceux du dernier quart du XIX^e siècle), la Belgique se distingue. Isabelle Leroy explique le *leadership* belge par les retombées de la guerre franco-allemande de 1870, mais surtout par la qualité de l'industrie textile et métallurgique belge. C'est en Belgique et, plus particulièrement à Bruxelles, qu'étaient produites des œuvres exportées dans toute l'Europe et exposées, successivement, dans les rotondes standardisées qui avaient été construites à Paris, Londres, Vienne, Rome ou Madrid. On connaît notamment la Société générale des Panoramas fondée à Bruxelles par le peintre Charles Castellani (1838-1913) mais particulièrement active en France ; c'est elle qui montera, en 1889, le panorama du *Tout Paris*, dont il sera question plus loin, mais il y en eut de très nombreuses autres, dont l'étude reste à faire¹⁰.

⁷ St. Oettermann, *op. cit.*, p. 49-66.

⁸ St. Oettermann, *op. cit.*, p. 31-32.

⁹ Fr. Robichon, *op. cit.*, p. 67, n. 5, note qu'« après 1880, le peintre Théophile Poilpot est actionnaire des sociétés de panoramas qui exploitent ses toiles. Il peut ainsi intervenir dans les processus de décision et garder la propriété artistique de son œuvre, alors qu'un artiste célèbre comme Detaille assistera impuissant au découpage et à la mise en vente de ses panoramas ». François Robichon a consacré des monographies à ces artistes : par exemple, Fr. Robichon, *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Paris, Herscher et Ministère de la Défense, 1998 et *Idem, Édouard Detaille. Un siècle de gloire militaire*, Paris, Giovanangeli et Ministère de la Défense, 2007.

¹⁰ C'est assurément un des points forts du mémoire inédit d'Isabelle Leroy, *op. cit.*, surtout t. 1, p. 36-48.





ALFRED STEVENS ET HENRI GERVEX
Fragment du panorama de l'*Histoire du siècle*.
Charlotte Corday, Marat, Danton et Robespierre (1889)
Hôtel de Ville de Saint-Gilles, Bruxelles

ALFRED STEVENS, HENRI GERVEX
Etude pour le panorama de l'*Histoire du siècle*.
Charlotte Corday, 1889
Collection privée

Le panorama, enrichi d'une scénographie parfois extrêmement sophistiquée, est évidemment un spectacle payant, qui touche un vaste public, avec des périodes d'enthousiasme (de 1799 aux environs de 1830 et, surtout, dans le dernier quart du XIX^e siècle) et des moments de calme relatif (entre c. 1830 et 1879). Les calculs minutieux qu'a pu effectuer François Robichon à partir du *corpus* des panoramas français montrent deux « pics » de fréquentation : les années 1799-1805 et 1880-1885¹¹. Les grandes expositions de Paris (1889 et 1900) font également recette : 142.013 visiteurs pour l'*Histoire du siècle* (1889)¹² et 691.245 visiteurs pour le *Tour du Monde* (1900), mais le succès du panorama de *La défense de Paris* (1872-1891) dû à Charles Castellani et Félix Philippoteaux est impressionnant : plus de 200.000 visiteurs par an. Des réductions de prix et des conditions spéciales sont proposées, notamment pour les écoles et pour les militaires. Contrepartie de cette « démocratisation » et de l'élargissement du public au secteur des employés et des artisans, des prix doubles peuvent être pratiqués, dès les années 1870, pour marquer les clivages sociaux et encourager, certains jours, la fréquentation des lieux par la « bonne société » et le « monde élégant »¹³.

Dans un premier temps, les sujets choisis sont surtout de nature géographique : représentation de villes, de paysages, de sites exceptionnels. On pensait que la mise en pratique des études sur la perspective et la représentation à 360° s'accommodaient en effet mieux de scènes statiques, calmes, que le regard peut embrasser sans à-coup¹⁴. Les premiers panoramas représentent donc une ville peinte avec réalisme, vue à partir d'un point idéal (parfois imaginaire) : Édimbourg ou Londres, par exemple. Ensuite, le dépaysement et la découverte « touristique » de lieux séduisants ont joué un rôle majeur : il faut imaginer la fascination que pouvaient susciter ces grandes compositions qui plongeaient le spectateur dans des lieux qu'il ne connaissait le plus souvent que par des descriptions écrites et/ou par des gravures en noir et blanc. L'atmosphère irréaliste induite par le dispositif technique propre au panorama devait encore augmenter la surprise née de la découverte de mondes aux couleurs fortes.

En un second temps, mais très rapidement, on passe d'un dépaysement géographique à un dépaysement chronologique : le sujet du panorama tient alors non seulement au lieu, mais encore à l'époque. On représente Rome, mais aux temps de sa splendeur impériale, ou la Terre Sainte et Jérusalem du temps de Jésus-Christ. Apparaissent également, très

¹¹ Fr. Robichon, *op. cit.*, p. 68-71.

¹² Christiane Lefebvre fait cependant remarquer que les droits d'entrée ne représentaient qu'un quart environ de la mise de fonds (le seul aménagement du bâtiment aurait coûté quelque 110.000 francs) ; cfr Chr. Lefebvre, *Alfred Stevens (1823-1906)*, Paris, 2006, p. 175-177.

¹³ Fr. Robichon, *op. cit.*, p. 72-76.

¹⁴ Comment ne pas citer ici, à la suite de Brigitte d'Helft et Michel Verliefden, *Les rotondes de l'illusion*, in : *MH. Monuments Historiques*, 1978, 4 : *L'architecture du spectacle*, p. 54-60 (à la p. 54), ces lignes anonymes de 1801 par lesquelles ils commencent leur article : « Quels sujets faut-il représenter dans les panoramas ? Selon moi, exclusivement les sujets qui sont 'calmes', non perturbés par des mouvements irritants. Des paysages sublimes, éminents, surtout quand ils figurent un souvenir (...), tous les temples de la nature, les lieux inaccessibles. Ceci et ceci uniquement devra être le champ d'intervention des panoramas. Là est tout son art. Les actions guerrières et le trafic urbain, tout ce qui n'est que transitoire sera écarté, banni » (*Journal du Luxe et des Modes*, 1801).

nombreux, des sujets militaires, souvent des batailles aux enjeux politiques importants ou des faits illustres d'un passé parfois lointain ; des livrets explicatifs permettent alors de développer un point de vue militariste, un idéal guerrier voire une idéologie nationaliste. À côté d'événements anciens que le panorama, comme la peinture commémorative, transforme en véritables monuments nationaux, il existe un nombre étonnant de représentations de batailles quasiment contemporaines. On a pu comparer alors le panorama à un « journal illustré » de très grand format, qui permet de garder la mémoire de ces faits d'armes et, si nécessaire, d'en infléchir l'interprétation. C'est assurément dans cette optique que Napoléon Bonaparte a voulu développer le nombre des rotondes de Paris : on conserve notamment un projet de construction de huit rotondes sur les Champs-Élysées, destinées à glorifier les campagnes napoléoniennes¹⁵.

La peinture de batailles pose évidemment un problème théorique important : comment choisir le moment précis qui sera représenté¹⁶ ? Le panorama est une représentation immense de lieux ou d'événements historiques véritables, peints de façon à accentuer la fidélité et la vraisemblance de l'ensemble. Mais, contrairement aux « panoramas naturalistes », immobiles, unitaires et homogènes, la peinture de bataille ou d'événement historique se présente nécessairement comme une juxtaposition, d'apparence unitaire, d'actions, de données topographiques et d'anecdotes. Elle suggère le mouvement sans pouvoir reconstituer la totalité d'une action : ce type de « panorama composite » est bien plus qu'un simple « arrêt sur image », dans la mesure où il sélectionne inévitablement des événements proches les uns des autres mais pas rigoureusement synchrones. Ce qui permet d'animer la scène, c'est le mouvement physique (et/ou mental) du spectateur qui découvre successivement les éléments de la composition¹⁷. Dit autrement, la peinture de panorama historique ne peut respecter strictement l'unité de temps. Le léger décalage chronologique entre les épisodes sélectionnés, associé à l'unité topographique et thématique du décor redéfini, contribue à donner l'idée d'une action.

La liste des batailles ainsi peintes est très longue. Le caractère d'actualité de ces peintures et/ou de leur instrumentalisation politique porte en germe leur côté relativement éphémère : les sujets « vieillissent » avec l'évolution des idées et des régimes politiques et la rapidité de l'exécution peut entraîner une facture assez peu soignée ou l'utilisation des matériaux de qualité médiocre. Ces toiles survivent mal au temps et, plus encore, à leur transport. N'ont donc été conservés que certains panoramas de batailles considérées comme essentielles. Ils sont souvent ancrés à un lieu spécifique : que l'on pense au panorama de la bataille de Waterloo (mais il y eut, avant celui que l'on peut voir aujourd'hui

¹⁵ St. Oettermann, *op. cit.*, p. 152-153 ; Br. d'Helft et M. Verliefdén, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁶ Pour ce paragraphe, je dois beaucoup au bel article d'Alison Griffiths, *Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique*, in : *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, t. XIV, n° 1, automne 2003, p. 35-65.

¹⁷ Sur l'implication du spectateur dans les scènes représentées, voir Fr. Robichon, *Émotion et sentiment dans les panoramas militaires après 1870*, in : *Revue suisse d'Art et d'Archéologie. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, t. XLII, 1985 (p. 241-344, = *Das Panorama. Actes du 10^e Congrès de l'Association suisse des historiens et historiennes de l'art, Lucerne, 25-27 avril 1983*), p. 281-287.



HISTOIRE DU SIÈCLE

(Extrait du Panorama du Jardin des Tuileries.)

Reproduction autorisée.

(S. et D. PARIS)

sur le site des affrontements, plusieurs représentations de la bataille, aujourd'hui totalement disparues) ou à celui de Gettysburg aux États-Unis.

Si l'on prend en compte le nombre considérable de panoramas créés au XIX^e et au tout début du XX^e siècle, les exemples subsistant aujourd'hui sont rares¹⁸. Aucun en France; quelques-uns en Allemagne. Dans le Benelux, on connaît surtout le grandiose *Panorama de la bataille de Waterloo* (sur le site de la bataille, aujourd'hui Braine l'Alleud), dû à Louis Dumoulin (1912; 12 x 110 m)¹⁹ et le *Panorama de Scheveningen*, œuvre d'Hendrik Willem Mesdag (1881; 14 x 120 m)²⁰.

Depuis les origines du panorama, l'aspect spectaculaire contribue au succès de cette forme originale d'expression et à l'efficacité du message idéologique véhiculé par telle représentation de bataille ou tel épisode historique. L'option pédagogique, présente dès le Second Empire, prend une force nouvelle avec la Troisième République. Pour Germain Bapst, en 1890, « le panorama forme le complément admirable, obligé de cette instruction, aujourd'hui répandue si libéralement dans la plupart des États civilisés : il place sous les yeux des populations avides de savoir la représentation saisissante, presque tangible des événements dont le siècle a enrichi leur mémoire et des lieux dont ils ont lu la description et au milieu desquels ils se voient tout à coup transportés comme par miracle²¹. » Ce qui implique la rédaction systématique de « guides du visiteur » explicites, qu'on lit sur place et qu'ensuite on conserve chez soi. Les visites guidées sont considérées comme des « leçons de choses ». Dans une période où progresse en France la « critique méthodique » – qui tend à dégager des faits historiques incontestables (comme des batailles) et, à l'aide de fiches et d'événements, à reconstituer le passé tel qu'il se serait véritablement passé –, le panorama d'histoire apparaît comme une illustration parfaite de l'enseignement à l'école. On comprend facilement qu'à côté de panoramas dépaysants ou d'autres qui font vibrer et qui cultivent le *pathos*, se développent aussi des évocations de personnages et des galeries de portraits, prétextes à des leçons de morale civique. Le panorama de l'*Histoire du siècle* s'inscrit dans ce contexte didactique et énumératif.

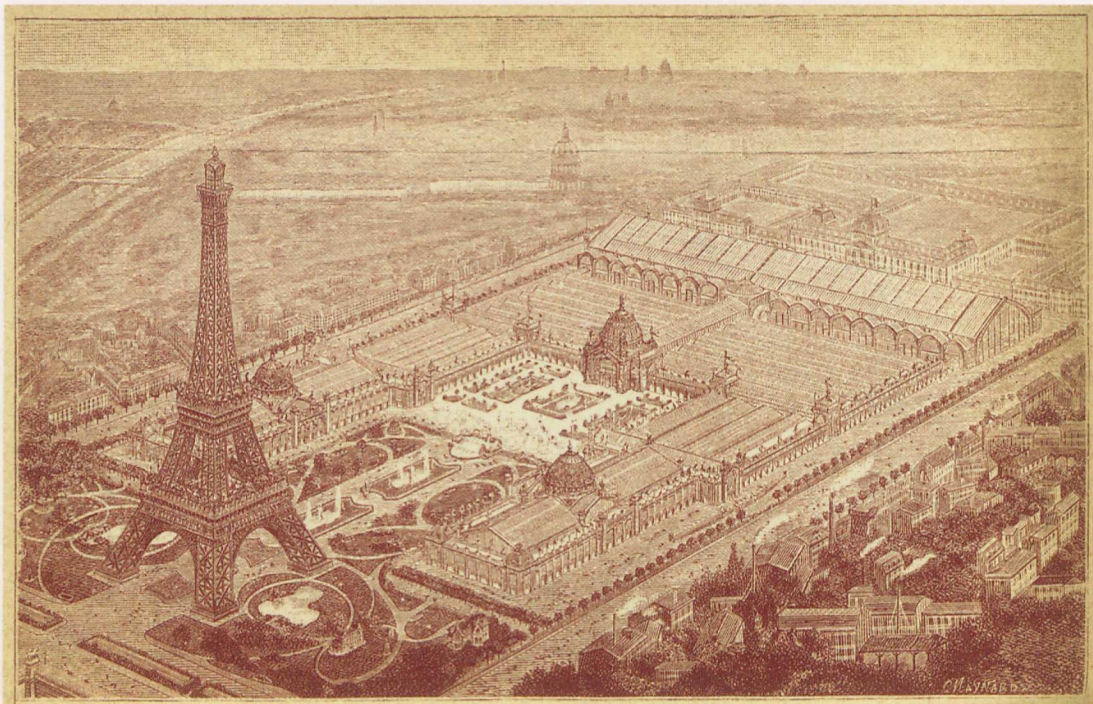
Dans un tel contexte, comment caractériser l'originalité de l'*Histoire du siècle* de Stevens et Gervex ?

¹⁸ Liste (avec quelques erreurs factuelles) dans B. Comment, *op. cit.*, p. 101-107 et dans St. Oettermann, *op. cit.*, p. 345-347.

¹⁹ I. Leroy, *op. cit.* De façon plus générale, voir Marcel Watelet et Pierre Couvreur, éd., *Waterloo, lieu de mémoire européenne (1815-2000). Histoire et controverses*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Académia et Waterloo, Association franco-européenne de Waterloo, 2000 et Marcel Watelet, Pierre Couvreur et Philippe de Villelongue, éd., *Waterloo. Monuments et représentations de mémoires européennes (1792-2001)*, Waterloo, Association franco-européenne de Waterloo, 2003 (surtout Dominique Poulot, « Conservation et mémoire d'une bataille : quelques réflexions », p. 13-27).

²⁰ De manière générale : Evelyn J. [Onnes-]Fruitema et Paul A. Zoetmulder, *The Panorama Phenomenon*. La Haye, Mesdag Panorama, 1981. En dernier lieu : Yvonne van Ekelen et al., *Magisch Panorama. Panorama Mesdag, een belevenis in ruimte en tijd*, Zwolle, Waanders, 1996.

²¹ Passage d'un article de G. Bapst, *Les panoramas*, in : *Le Correspondant*, 10 septembre 1890, judicieusement cité par Fr. Robichon, *op. cit.*, p. 80.



Vue générale de l'Exposition, gravure extraite du Guide illustré de l'Exposition universelle de 1889, Paris
Collection privée

L'Histoire du siècle, un panorama exceptionnel

On connaît assez bien les circonstances de la réalisation de *L'Histoire du siècle*, puisqu'on a conservé non seulement quelques témoignages contemporains de l'inauguration du panorama en 1889, mais encore de la correspondance et des souvenirs d'Henri Gervex et Alfred Stevens eux-mêmes²². En particulier, un article paru dans *The Century. Illustrated Monthly Magazine*, dû à la plume des deux peintres, explique la genèse de l'œuvre et explicite les buts poursuivis par Gervex et Stevens²³. Il en est question ailleurs dans ce volume²⁴.

Sur bien des points, *L'Histoire du siècle* s'inscrit dans la logique des autres panoramas et, en particulier, de ceux qui ont été conçus en même temps que lui, comme les sept autres panoramas présentés à l'Exposition Universelle de Paris en 1889²⁵. On pourrait mentionner le bâtiment (une rotonde située sur les Champs-Élysées, à l'entrée du Jardin des Tuileries), les modalités pratiques de présentation de la toile, les dimensions de la toile (environ 120 m x 20), le travail d'équipe qui a uni, autour de Gervex et Stevens, une quinzaine de peintres, tantôt généralistes, tantôt spécialistes²⁶. L'ampleur du propos (sélectionner et ordonner des centaines de personnages représentant l'histoire de la France de 1789 à 1889) a demandé des recherches historiques particulièrement longues et difficiles; le célèbre historien Hippolyte Taine a guidé les artistes dans leur quête de renseignements biographiques²⁷. L'étude des vêtements a, elle aussi, été plus complexe que d'ordinaire, puisqu'il a fallu déterminer, avec précision, les nuances de la mode et l'évolution des uniformes pendant un siècle. Mais c'est évidemment le sujet qui est réellement original.

En effet, *L'Histoire du siècle* ne suit pas la règle d'unité qui régissait la plupart des panoramas précédents. À ce propos, les historiens d'art parlent souvent de la rupture des trois «lois aristotélicienne»: unité de temps, de lieu et d'action. De ces trois éléments, c'est

²² Je voudrais remercier ici Stéphanie Derweduwen, dont le mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie m'a fait découvrir *L'Histoire du siècle* (*Le panorama de l'« Histoire du siècle » d'Alfred Stevens et Henri Gervex, présenté à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889*, Université Libre de Bruxelles, 2006, inédit).

²³ Theodore Stanton, Alfred Stevens et Henri Gervex, *The Paris Panorama on the Nineteenth Century*, in: *The Century. Illustrated Monthly Magazine*, xxxix (n.s., xvii), novembre 1889 - avril 1890, p. 256-269.

²⁴ Voir Danielle Derrey-Capon, « Le panorama de l'*Histoire du Siècle* (1889) par Henri Gervex et Alfred Stevens. La genèse d'une œuvre monumentale », ici-même dans le présent ouvrage.

²⁵ Par exemple, voir St. Oettermann, *op. cit.*, p. 171-175; Pascal Ory, *1889. L'expo universelle*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1989 (*La mémoire des siècles*, 210), p. 115-118 ou les plans commentés de l'Exposition de 1889 que l'on trouve à la fin du catalogue *1889. La Tour Eiffel et l'Exposition Universelle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1989. Sur l'exposition de 1889, les données techniques et la bibliographie se trouveront dans Brigitte Schroeder-Gudehus et Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions Universelles, 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, p. 112-120.

²⁶ Les noms et qualités de certains de ces peintres sont mentionnés dans Th. Stanton, Alfr. Stevens et H. Gervex, *op. cit.*, p. 263.

²⁷ Hippolyte Taine estimait, à propos d'une œuvre similaire à l'*Histoire du siècle*, qu'« une telle poursuite du détail authentique devrait mettre l'œuvre parmi les documents de la science » (cfr Gérard Monnier, *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Besançon, La Manufacture, 1991; cité ici d'après la nouvelle éd. *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995 (Folio-Histoire, 66), p. 117).



le manque d'unité de temps qui force à innover. Le lieu choisi est le Jardin des Tuileries dans son état contemporain (avec quelques audaces et quelques créations, notamment des sculptures monumentales) : le panorama, représentation de la réalité spatiale, s'anime de personnages venus de périodes diverses et dont le rassemblement, évidemment totalement impossible et invraisemblable, n'a de sens que si l'on accepte de se plonger dans un monde conventionnel, celui d'un siècle d'histoire de France qui apparaît comme une allégorie extrêmement forte. L'unité d'action est, elle aussi, une conséquence du choix d'une entité idéologique abstraite, la « France de 1789 à 1889 », qui convie à son anniversaire des centaines de participants, morts ou vivants, de toutes tendances politiques et de toutes disciplines.

Dans sa conception, *l'Histoire du siècle* se rapproche à la fois du panorama du *Tout Paris*, œuvre de Charles Castellani visible pendant l'exposition de 1889 sur l'Esplanade des Invalides, et de certaines représentations de batailles et d'événements historiques. Avec le *Tout Paris*, *l'Histoire du siècle* partage l'idée que le sujet même du tableau est une galerie de portraits, que le spectateur instruit ou curieux est susceptible de reconnaître. L'exactitude du portrait²⁸ est évidemment indispensable et concourt au plaisir de l'aimable jeu de société qui consiste à identifier les personnages représentés – qu'ils soient encore en

Le comédien
François Jules
Ed. Got devant
l'ébauche du
panorama de
l'Histoire du siècle,
Musée d'Orsay,
Paris

L'écrivain Aurélien
Scholl devant
l'ébauche du
panorama de
l'Histoire du siècle,
A l'arrière-plan,
Henri Gervex
Musée d'Orsay,
Paris

²⁸ Sur ce point, voir D. Derrey-Capon, dans le présent ouvrage (à propos des photographies des protagonistes de *l'Histoire du siècle*, éventuellement prises à leur insu).

vie ou qu'ils soient récemment décédés – et, parallèlement, à s'interroger, avec joie ou indignation selon les cas, sur l'absence de tel homme jugé incontournable ou sur la présence de tel autre ressenti comme inutile. Le *Guide du visiteur* est ici fondamental. Pour l'*Histoire du siècle*, c'est à Joseph Reinach que revint la tâche de rédiger la *Notice* officielle (23 p. de texte, planches photographiques dues à Pierre Petit, identification systématique des quelque six cent soixante personnages représentés)²⁹. Comme le *Tout Paris*, l'*Histoire du siècle* sélectionne de très nombreux personnages, dont le rassemblement, irréaliste, relève de la pure convention.

Par ailleurs, et à défaut de véritable unité d'action, Stevens et Gervex ont considéré leur œuvre comme un long tableau chronologique qui se refermerait sur lui-même : commencée avec Mirabeau³⁰, l'*Histoire du siècle* s'achève avec le président Sadi Carnot ; la figure pivot est celle de Victor Hugo. Comme dans la représentation d'événements historiques, pour lesquels le synchronisme rigoureux n'est pas possible, Gervex et Stevens ont opté pour la succession de groupes thématiques en ordre chronologique. Pour éviter une impression de succession de scènes indépendantes³¹ et pour utiliser au mieux la spécificité du panorama, le défilé chronologique est placé dans un décor architectural continu. Ce décor est, pour une partie, réaliste et s'inscrit précisément à l'emplacement où s'élève la rotonde : le Jardin des Tuileries, avec une priorité mise sur la place de la Concorde et les Champs-Élysées. Mais le reste de la composition est « meublé » par un portique imaginaire inspiré d'exemples italiens.

Les auteurs ont également opté pour un déroulement chronologique inverse : notre lecture « normale » (celle du cours du soleil ou du sens des aiguilles d'une montre) implique que l'on doive lire le panorama comme commençant en 1889 et s'achevant en 1789, après une remontée dans le temps. *A priori*, on ne peut que s'étonner de ce choix déstabilisant, qui s'inscrit cependant dans la logique du panorama : faire perdre certains repères extérieurs pour entrer dans le sujet représenté. Une telle option contribue inévitablement à susciter le mouvement et, indirectement, à accentuer l'impression de continuité du défilé.

L'*Histoire du siècle* offre donc un cas extrême, au point que certains historiens d'art se sont demandé si on peut bien parler de « panorama ». Pour Stephan Oettermann, par exemple, le concept même de panorama acquiert ici une nouvelle dimension : l'histoire y remplace la nature, et le temps y est exprimé en termes d'espace³². Toutes les caractéristiques externes s'y retrouvent, mais le sujet, lui, fait plutôt penser à une encyclopédie, à un dictionnaire universel, dans lequel seraient repris, sans a priori idéologique (ou presque), tous les protagonistes du siècle écoulé. Le parallèle s'impose avec le *Grand Dictionnaire*

²⁹ Joseph Reinach, *Histoire du siècle 1789-1889. Peinture de Alfred Stevens et Henri Gervex. Notice*, Paris, Typographie et lithographie Floucaud, 1889.

³⁰ C'est Joseph Reinach qui, dans sa *Notice*, met ainsi en avant le rôle de Mirabeau (p. 5). Certes, Mirabeau domine le premier groupe, celui de « l'élite des États-Généraux », mais la première figure représentée, apparaissant juste derrière la statue allégorique de la France, est Philippe d'Orléans.

³¹ De façon un peu ironique, le découpage de l'*Histoire du Siècle* en soixante-cinq morceaux correspondant aux soixante-cinq actionnaires montre les limites du procédé unificateur mis en œuvre par Stevens et Gervex.

³² St. Oettermann, *op. cit.*, p. 173.

universel du XIXe siècle de Pierre Larousse, de quelques années antérieur à l'*Histoire du siècle*. Indépendamment de ses (fortes) sympathies ou antipathies personnelles, son *Dictionnaire* se veut complet : tout individu jugé remarquable (dans quelque sens que ce soit) possède son entrée, voire son portrait gravé ; c'est le ton et le contenu des notices descriptives qui témoignent des options politiques et philosophiques de Larousse. Dans la préface du *Dictionnaire*, datée du 20 décembre 1865, Larousse écrit, à propos de la matière historique et de la place de l'Histoire dans son œuvre : « Nous l'avons traitée avec l'impartialité la plus complète, en dehors de toute opinion préconçue, nous affranchissant, autant qu'il a été en notre pouvoir, de cet esprit systématique, ou de parti, qui dicte si souvent les jugements de l'historien. (...) Nous n'avons pas abordé avec une moindre indépendance d'esprit la biographie, répertoire universel où doivent entrer tous ces personnages divers qui ont mérité ou dérobé une part quelconque de célébrité, bonne ou mauvaise ; tous les acteurs qui ont paru un instant sur la scène du monde, tous les figurants de cette danse macabre qui défile à travers les siècles, les petits comme les grands ; les morts et les vivants. (...) Ici, nous n'avons obéi qu'à la sévère équité de l'histoire, sans admettre ces ménagements intempestifs ou ces atténuations complaisantes qui se produisent banalement dans presque tous les livres, et que personne ne prend plus au sérieux depuis longtemps. Nous écrivons pour les hommes qui veulent se renseigner et s'instruire³³. » On a l'impression que Stevens et Gervex participent de cette idée républicaine du bilan objectif, une nouvelle fois dans la ligne de la critique historique rigoureuse développée alors en Allemagne puis en France. Faut-il rappeler que l'*Histoire du siècle* précède de quelques années seulement la grande *Histoire de France* d'Ernest Lavisse ainsi que la « bible » de la critique méthodique, l'*Introduction aux sciences historiques* de Charles V. Langlois et Charles Seignobos (1898)³⁴.

Les options de Stevens et Gervex se marquent dans quelques détails³⁵. Je me contenterai d'évoquer ici les statues imaginaires qui rythment la composition et, surtout, le rôle de Victor Hugo, figure pivot du siècle 1789-1889.

L'*Histoire du siècle* se déroule dans un décor mi-réel (le parc des Tuileries), mi-imaginaire relativement neutre (le portique). Mais Stevens et Gervex n'ont pas hésité, ici et là, à innover pour rythmer la composition. C'est assurément le cas de la sculpture monumentale qui sert de liaison aux années 1789 et 1889. La France (et l'inscription sur la base précise « France 1789-1889 ») n'est pas figurée en Marianne, peut-être trop connotée dans un sens républicain, mais en figure féminine majestueuse, une France nourricière recevant le drapeau national, entourée de quatre allégories, dont les deux premières sont mises en évidence : l'Histoire, la Justice, le Travail et la Défense. L'idée n'est pas neuve.

³³ Je cite la préface d'après la réimpression de cette *Préface* dans le superbe livre de Jean-Yves Mollier et Pascal Ory, éd., *Pierre Larousse et son temps*, Paris, Larousse, 1995, p. 41-67 (ici, p. 62). Sur le *Dictionnaire* de Larousse, voir le chapitre efficace de Pascal Ory, *Le « Grand Dictionnaire » de Pierre Larousse*, in : Pierre Nora, éd., *Les lieux de mémoire*, t. 1 : *La République*, Paris, Gallimard, 1984, cité ici d'après l'édition Quarto (1997), t. 1, p. 227-238.

³⁴ Pierre Nora, *L'« Histoire de France » de Lavisse. « Pietas erga patriam »*, in : P. Nora, éd., *Les lieux de mémoire*, t. II, 1 : *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, cité d'après l'édition Quarto (1997), t. I, p. 851-902.

³⁵ Cfr D. Derrey-Capon, dans le présent ouvrage.

On la retrouve dans nombre de compositions sculptées commandées en 1879 ou intégrées dans les décorations liées à la commémoration du Centenaire de la Révolution³⁶; elle est assez proche des réalisations de Jules Dalou et s'inscrit très exactement dans l'esprit de la statuomanie commémorative de la fin du XIX^e siècle³⁷.

Par ailleurs, l'articulation du « Panorama » qui se referme sur lui-même est marquée par la figure de Victor Hugo, choisi – explique Gervex dans ses *Souvenirs* – comme trait d'union et comme synthèse du siècle écoulé³⁸. Pour le dire autrement, c'est Victor Hugo qui incarnerait au mieux l'idée que le XIX^e siècle est un siècle de progrès, qui n'aurait cessé d'aller du pire au mieux, de l'erreur aux Lumières³⁹.

³⁶ Voir le catalogue *Quand Paris dansait avec Marianne (1879-1889)*, Paris, Petit-Palais, 10 mars - 27 août 1989, surtout les contributions de Daniel Imbert. Voir aussi Marie-Louise von Plessen, *Marianne und Germania. Frankreich und Deutschland, zwei Welten – eine Revue*, Berlin, Argon, 1996, surtout le chapitre « Die Weltausstellung von 1889 », p. 465-473 et, pour le contexte historique, P. Ory, *Le centenaire de la Révolution française*, in: P. Nora, éd., *Les lieux de mémoire*, t. I, *op. cit.*, p. 465-492 (p. 485-487 pour l'*Histoire du siècle*).

³⁷ Par exemple Maurice Agulhon, *Imagerie civique et décor urbain dans la France au XIX^e siècle*, in: *Ethnologie Française*, t. v, 1975, p. 34-57; Idem., *La «statuomanie» et l'histoire*, in: *ibid.*, t. VIII, 1978, p. 145-172.

³⁸ Avner Ben-Amos, *Les funérailles de Victor Hugo. Apothéose de l'événement spectacle*, in: P. Nora, éd., *Les lieux de mémoire*, t. I, *op. cit.*, p. 425-464.

³⁹ Je glose ici Ch[antal] M[artinet], *Le siècle de Victor Hugo; autour du panorama de Gervex et Stevens*, in: *La gloire de Victor Hugo. [Catalogue d'exposition] Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985 - 6 janvier 1986*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1985, p. 310-311.