

Episode de la Septième croisade, un tableau d'Emile Signol

La collection Asse

Le grand tableau d'Emile Signol (97 x 130cm) est entré dans les collections de la ville de Versailles en 1897, avec trois autres toiles signées du même artiste, non localisées aujourd'hui, mais dont nous connaissons les titres : *Femmes d'Ariccia*, *Jeunes filles des confins de Naples*, *Fête à Subiaco*. Eugène Asse (1830-1901) avocat à la cour impériale, mais aussi rédacteur au *Moniteur universel*, contributeur à *l'Encyclopédie*, et finalement conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal, en avait fait don à la Bibliothèque de Versailles avec l'ensemble de sa bibliothèque, et le reste d'une collection importante. Il appréciait ce lieu, comme le rappelle Catherine Gendre¹, et installa lui-même les oeuvres dans une salle de la Bibliothèque, bénéficia d'une collection rassemblée surtout par Auguste Asse, son

père, (1799-1860) marchand de couleur installé rue de Bellechasse puis rue du Bac à Paris. Proche des artistes qui fréquentaient son magasin ou lui ouvraient leur atelier, ce dernier avait certainement noué des liens d'amitié avec Signol, comme avec Pierre-Emile Destouches dont les oeuvres sont nombreuses parmi la collection. C'est à lui, ainsi, qu'Auguste commanda les portraits de ses parents ainsi que son propre portrait, oeuvres conservées encore à Versailles et connues par l'héliogravure. Abordé dès 1830, le genre du portrait constituera toujours chez Signol



un art maîtrisé et affiché, notamment dans les années 1844, où ils figurent au Salon, aux côtés de grands tableaux d'histoire. Elève du Baron Antoine-Jean Gros mais aussi de Merry-Joseph Blondel, Emile Signol jouit des leçons de l'école de David mais aussi de celle d'Ingres et suit leur exemple dans ses choix thématiques. Parmi les deux tableaux cités plus haut, réalisés sans aucun doute lors du séjour de Signol en Italie, après l'obtention du prix de Rome en 1830, on peut peut-être reconnaître *Paysans dans les environs de Rome* sur le registre du Salon, en 1833. *L'Episode de la septième croisade* est quant à lui bien mentionné sous le numéro 3858 en 1840, aux côtés de *La femme adultère* numéro 3857 (conservé au musée du Louvre aujourd'hui) acheté par l'Etat pour le Musée du Luxembourg. C'est donc un artiste parfaitement reconnu et célébré que la famille Asse a approché. En achetant "le croisé", (c'est le titre employé par Eugène lorsqu'il décrit le tableau) lors du Salon, les Asse s'inscrivent aussi dans le mouvement de reconnaissance déployé à l'encontre d'un artiste académique commandité dès 1839 pour l'aménagement des salles des croisades du Musée de l'histoire de France à Versailles: il livrera ainsi 8 compositions pour cet ensemble décoratif jusqu'en 1880, compositions encore en place au château et partagées entre scènes historiques et portraits.

¹ Catherine Gendre, *La collection Asse, petits maîtres romantiques*, Versailles, 2008

Les croisades, un thème à la mode.

Comme le rappelle Claire Constans², le choix des croisades résulte d'un intérêt renouvelé pour une épopée transmise dès le Moyen-Age, romancée avec la *Jerusalem délivrée* du Tasse au XVI^e siècle, et violemment dénoncée au XVIII^e siècle, par Voltaire notamment. Dans un climat politique agité, qui cherche à trouver en ce projet l'image de "toutes les gloires de la France" et le souvenir d'un héroïsme chevaleresque, la salle des croisades permet aussi d'y associer les figures de la vieille noblesse fidèle à la monarchie. Cette grande fresque décorative à laquelle participe Signol se doit donc d'enseigner, d'émouvoir et de rassembler autour de la Nation. À l'heure de la création de l'École des Chartes et de l'approfondissement de la science historique, le Roi Louis-Philippe s'entoure d'historiens, dont Joseph Michaud, qui précisent les faits et offrent au peintre une base plus sûre dans les choix iconographiques. L'édition des *Considérations sur les salles des croisades au musée de Versailles, suivies d'une notice sur quelques anciens titres*³ par le Comte de Delley de Blancmesnil est ainsi particulièrement représentative d'un souci de souligner l'exactitude des propos et de le relayer auprès du plus grand nombre : « Cet immense travail a été fait pour l'histoire, et subsidiairement pour l'art et pour les familles. Sous ce triple rapport, ces remarques peuvent avoir quelque intérêt car l'exactitude est une condition essentielle pour tout ce qui se rapporte à l'histoire » (page 273). Signol inscrit donc son travail sur un fond d'exigence ambiante.

Cependant, rien dans le tableau du musée Lambinet ne se conforme à une quelconque description d'événements vérifiables, de sites reconnaissables ou même de personnages particuliers. Le titre, *Episode de la septième croisade*, apparu dans le texte de Georges Vicaire, (qui réalisa un catalogue de l'ancienne collection Asse en 1902⁴), mais jamais auparavant dans les mentions de Signol lui-même, ne correspond à aucun événement signifié sur la toile : Ni Jérusalem, ni le Roi Saint-Louis, dont l'implication fait toute la célébrité de la septième croisade, ne sont clairement représentés. Pourtant, le Comte de Delley note bien : « Les portraits (...) exigent une véritable érudition (...) Pour les figures dont il ne reste aucune trace, ou sur lesquelles s'il s'agit de souverains, on ne possède que des données très précises comme celles que fournissent les monnaies, le peintre doit faire une étude très particulière du siècle, des mœurs de l'époque des penchants, des qualités bonnes ou mauvaises que l'histoire attribue au personnage(..) Il doit interpréter et s'il y a lieu le sobriquet ou le surnom qui souvent révèle des défauts ou des avantages physiques ou moraux. Il lui faut acquérir la connaissance des costumes, des modes, des armes ... »⁵. En 1844, Emile Signol produira un portrait de Saint-Louis pour cette même galerie, mais il sera bien éloigné du croisé présenté sur notre tableau. L'attention aux armes, stimulée par l'entrée au Louvre des collections d'armes anciennes du peintre Pierre Révoil ou par la célébrité de celle d'Alexandre du Sommerard (qui forme



Emile Signol, *Saint-Louis*, château de Versailles

2 Claire Constans, *Les salles des croisades*, 2003

3 Publié chez Laroque en 1866

4 Georges Vicaire, *Collection d'Auguste Asse, à la suite des mémoires posthumes d'Eugène Asse*, Paris 1902

5 Comte de Delley de Blancmesnil, *Considérations sur les salles des croisades*, Paris Laroque, 1866, page 299

le noyau du futur musée de Cluny en 1844), est aussi relayée par l'étude systématique. Le Comte de Delley cite, de son côté, un extrait entier du *Catalogue des collections composant le Musée d'artillerie* par O. Penguelly l'Haridon, conservateur du Musée d'artillerie,⁶ afin de comparer une source érudite et la précision des peintures des salles des croisades. Signol, dès 1840 avec notre tableau, semble s'y être conformé. Les personnages portent bien des cottes de maille, le poignard visible à la taille du blessé au-devant reprend des exemples fort réalistes, et l'artiste semble avoir étudié les casques. Si le turban n'a pas été choisi pour signifier le "costume sarrazin" de façon très imprécise, le peintre s'est plutôt référé à un costume ottoman contemporain, artifice fréquemment utilisé comme le note Claire Constans.

Mais ce grand tableau d'histoire vise-t-il uniquement à rappeler des faits historiques? Georges Vicaire souligne son caractère religieux, en y associant un sous-titre: "si ton ennemi a faim donne lui à manger, s'il a soif donne lui à boire"⁷. Dans les *Mélanges à Pierre Arizzoli-Clémentel*, (Versailles, 2009), Claire Constans souligne la fortune du thème du croisé dans un but essentiellement religieux, en citant le cul-de-four de la Madeleine, (1842) les chapelles du chœur de



Jules Ziegler, *Histoire du Christianisme*, Paris, Eglise de la Madeleine

Saint Eustache, la chapelle de l'ancien noviciat des Capucins (1869): "revanche, au temps de la naissance de l'impressionnisme et de celle, bientôt définitive de la République, du propos religieux sur l'action militaire, ou de la piété sur le fracas des armes?" dit-elle. Le tableau du Musée Lambinet semble à lui seul vérifier ce commentaire. L'histoire est oubliée, ou mise au service d'une parabole, qui touche d'autant mieux que la peinture vient former pour elle les moyens d'édifier. "Eclat du coloris, majesté de la composition, grâce et poésie mélancolique dans certains épisodes de cette scène grandiose, tout concourt à faire de cette toile une oeuvre de premier ordre" dit Delley en commentant *le Passage du Bosphore* de Signol dans la salle des croisades⁸: autant de qualités qui peuvent être mentionnées pour notre *Episode de la septième croisade*, et qui s'écartent du regard de l'historien pour aborder le domaine de l'émotion.

L'orientalisme terreau du renouveau religieux?

Bruno Foucart a souligné les rapports entre la peinture religieuse et l'orientalisme: "Certes la mode de l'orientalisme a influé sur la peinture à sujets religieux mais le renouvellement que l'on pouvait attendre de l'iconographie n'a pas immédiatement suivi. (...) En revanche, l'orientalisme a libéré sinon les mentalités, du moins les inspirations. Pour de nombreux artistes une certaine peinture religieuse redevient possible, bénéficie d'un véritable renouvellement de l'inspiration".⁹ Si Signol ne peut être rattaché au mouvement orientaliste et n'a visiblement pratiqué aucun voyage, ni en Palestine ni en Afrique du Nord, il faut tout de même noter la réalisation, très tôt dans sa carrière, d'une "tête de turc"

6 Publié à Paris en 1862. Le musée d'artillerie est l'ancêtre du Musée de l'Armée.

7 Saint-Paul, *Epître aux Romains*, (ch. XII, v.20)

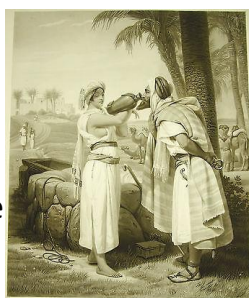
8 Ibidem, page 294

9 Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse au XIXe siècle*, Paris Arthena 1987

signalée par Georges Vicaire, peut-être la toile conservée aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Lorsque le jeune élève étudie à l'académie de France à Rome, c'est sous la conduite d'Horace Vernet, fervent promoteur d'un Orient Biblique avec une *Rebecca à la fontaine* qualifiée d'ethnographique en 1833 (ci-dessous à gauche). Phénomène de mode, l'orientalisme en peinture ouvre aussi de nouveaux horizons expressifs pour une école romantique soucieuse d'y trouver là un moyen de détourner un classicisme trop tenace. Ainsi, Descamps voit-il dans l'Orient un moyen de dépasser le cadre trop narratif et codifié de la peinture religieuse pour susciter l'exaltation et, de fait, brouiller les pistes de la classification des genres: *Joseph vendu par ses frères*, du Salon de 1839 (ci-dessous à droite, Wallace Collection de Londres), cité en exemple par Bruno Foucart, est-il une peinture d'histoire, un paysage, une scène de genre? "L'orientalisme émotionnel" qu'il impose préfère dramatiser, sensibiliser et donc toucher. *L'épisode de la septième croisade* de Signol, moins enlevé dans la facture, procéderait finalement presque de la même manière: Un tableau éloigné de toute véracité historique, dont le décor oriental fait rêver, associé à un message religieux.

Un "nazaréen"

Emile Signol se détourne pourtant des romantiques. Il rejoint plutôt la phalange d'artistes chrétiens menée par Claudius Lavergne et Victor Orsel, qui forme le pendant du



groupe allemand de Johann Friedrich Overbeck et Franz Pfaff à Vienne ou Tommaso Minardi en Italie, "les nazaréens". Pronant la rupture avec toute sacralisation de l'art pour l'art et le génie de l'artiste ces peintres se doivent "d'être les serviteurs du sanctuaire"¹⁰. Rejetant "le

travestissement du naturalisme" qui privilégie le goût de l'anecdote, et la rigidité du réalisme, leur peinture cherche plutôt à traduire une idée du rapport à Dieu plutôt qu'à décrire la Bible : *Le Bien et le Mal*¹¹ (à droite) de Victor Orsel appelle ainsi à la méditation tandis que la peinture de Signol fait place à l'allégorie: Le tableau du Musée Lambinet serait une parabole synthétisée dans l'image, une réflexion résumée dans le simple geste du personnage, "en proposant une lecture qui privilégie, à l'instar de celle de Lacordaire, (...) l'appel au désir de béatitude, à l'Espérance, plutôt qu'à la crainte de la traditionnelle pédagogie par l'effroi prônée par les rigoristes."¹²



Marion SCHAACK-MILLET
 Coordinatrice scientifique
 Juin 2017

10 Michel Caffort, *Les Nazaréens français, théorie et pratique de la peinture religieuse au XIXe siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2009

11 Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1829-1832

12 Michel Caffort, "Une français nazaréen: Emile Signol", *La Revue de l'art*, n°1, 1986