

ROXANA MONAH\*

### ILLUSTRER L'HISTOIRE : CHARLES YRIARTE ET LA GUERRE DE TETOUAN\*\*

Le 19 novembre 1859, l'hebdomadaire parisien *Le Monde illustré* annonce le départ d'un de ses dessinateurs, Charles Yriarte, pour une Espagne agitée par les préparatifs de guerre contre le Maroc. La guerre avait été déclarée le 22 octobre par le gouvernement de Leopoldo O'Donnell<sup>1</sup>, insatisfait des mesures prises par les autorités marocaines contre les incursions répétées des Rifains dans la zone espagnole de la presqu'île Ceuta. Cette annonce, qui peut paraître anodine, est symptomatique des développements d'une presse qui se donne pour programme d'attiser la curiosité d'un public de plus en plus nombreux et ouvert aux nouvelles du monde entier. Les nouvelles s'écrivent et s'illustrent, et cela se fait en puisant les informations au plus près de la source : c'est le grand changement du paysage journalistique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, opéré grâce aux avancées techniques qui permettent la circulation des nouvelles et la possibilité de faire coexister texte et image à un prix accessible. Les nouvelles revues illustrées se font un devoir de couvrir – par le texte et par l'image – un nombre croissant d'événements politiques, militaires, culturels ou bien mondains, en France et à l'étranger. Avec l'essor de la presse, qui permet à tout un chacun de prendre part, par procuration, aux événements qu'il « lit » et « voit » dans les journaux et les revues, qu'il peut suivre épisode par épisode, étape par étape, on assiste – remarque Alain Vaillant<sup>2</sup> – à l'émergence d'un « sentiment individué de l'Histoire », une Histoire qui cesse d'être l'apanage d'une catégorie privilégiée, celle des décideurs politiques et militaires. Le public a la sensation que l'Histoire « le prend pour ainsi dire à témoin » et cette sensation est « constitutive du lien nouveau que le système médiatique établit entre les individus et le monde ». Alain Vaillant propose le terme d'*hypotypose journalistique* pour désigner cet « effet de grossissement, qui procure au lecteur la double sensation qu'il a été pour ainsi dire présent à l'événement<sup>3</sup> ».

---

\* Doctorante, Faculté des Lettres, Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași / Université Paris Sorbonne.

\*\* Etude réalisée dans le cadre du projet « MINERVA – Coopération pour la carrière d'élite dans la recherche doctorale et postdoctorale », code contrat: POSDRU/159/1.5/S/137832, projet cofinancé par le Fond Social Européen dans le cadre du Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007–2013.

<sup>1</sup> Le général O'Donnell sera d'ailleurs à la tête de l'armée espagnole lors de cette Guerre du Tétouan.

<sup>2</sup> Alain Vaillant, *L'Histoire au quotidien*, in *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, Nouveau Monde, « Opus Magnus », p. 1319.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 1320.

En avril 1857, dans le premier numéro du « Monde illustré », la rédaction justifiait d'ailleurs la naissance même de la revue – qui prenait pour modèle des magazines anglais illustrés<sup>4</sup> – par l'heureuse rencontre d'un public « auquel il faut du surprenant, de l'imprévu, et qui veut ardemment repaître les yeux de la chair en même temps que les yeux de son esprit » (« Le Monde illustré », no. 1, 1857, p. 1) et des moyens de satisfaire ce désir d'information. Parmi ces moyens, la profession de foi du « Monde illustré » en rappelle un : la photographie – « ce moyen précis et rapide de faire passer sous les regards de chaque pays ce qui s'offre ou s'accomplit de curieux sur les autres points du globe ». Et pourtant, il ne s'agit pas encore, ni en 1857, ni même en 1860<sup>5</sup> de faire paraître des photographies dans les pages des journaux, car, si des photographes sont souvent présents lors des événements, on n'a pas encore le moyens techniques d'imprimer les photos, elles représentent pour le moment juste une base sur laquelle les dessinateurs travaillent. On est encore à une époque de recherches, de balbutiements, de confiance à fidélité absolue de la photo mais aussi de contestation de celle-ci. Pour le moment d'ailleurs, la rédaction de l'hebdomadaire illustré ne compte pas de photographes mais des « écrivains aimés du public, des dessinateurs et des graveurs habiles [...] des correspondants disséminés en France et à l'étranger ».

Il reviendra donc à un jeune dessinateur, Charles Yriarte, de devenir le correspondant du « Monde illustré » pour l'Espagne et le Maroc à l'occasion de ce conflit qui reste d'une importance secondaire pour une France qui ne s'y implique que diplomatiquement. A seulement quelques années distance de la Guerre de Crimée et quelques mois après la Campagne d'Italie de Napoléon III, conflits qui ont marqué l'émergence de la correspondance (illustrée) de guerre, Yriarte a ainsi l'occasion de s'inscrire dans la lignée de dessinateurs reconnus comme Constantin Guys ou Henri Durand-Brager, qui avaient marqué l'avènement du reportage de guerre. A ce titre, il envoie, tout le long de la campagne qui le conduit de Malaga à Ceuta et ensuite à Tétouan, des dessins qui seront retravaillés par l'équipe sédentaire de dessinateurs et gravés dans la rédaction du « Monde illustré », mais aussi des articles sous la forme d'une « correspondance privée » ou des articles thématiques sur certains personnages de l'armée espagnole. D'autre part, les informations qu'il fait parvenir à la rédaction servent également de matière première pour des articles rédigés par d'autres journalistes. A part la collaboration avec le « Monde illustré », Yriarte exploite son expérience de la guerre en Afrique à plusieurs reprises : pendant la campagne il réalise des dessins pour l'ouvrage du Pedro Alarcón<sup>6</sup>, *Diario de un testigo de la guerra*, en 1863 il fait paraître un premier récit, *Sous la tente. Souvenirs du Maroc : récits de guerre et de voyage*<sup>7</sup> et, pour finir, dix après les événements il écrit *Les Tableaux de la guerre*<sup>8</sup>. Cette démarche de disséminer l'expérience en plusieurs projets relève d'une véritable stratégie de reconnaissance artistique d'un auteur qui cherche de déterminer sa carrière à un moment où l'on assiste à l'autonomisation des champs artistique et littéraire et où la presse représente un espace à la fois de promotion et de relégation.

<sup>4</sup> Les revues illustrées françaises ont comme modèle les revues anglaises. La première à paraître est « Le Magasin pittoresque » (en 1833), dix plus tard paraît « L'Illustration » tandis que « Le Monde illustré » fait son parution en 1857. Vers la fin du siècle le paysage des magazines illustrés se diversifie fortement.

<sup>5</sup> La guerre de Tétouan finit en 1860.

<sup>6</sup> Poète espagnol participant à la guerre en tant que correspondant de la revue « Museo Universal ».

<sup>7</sup> *Sous la tente. Souvenirs du Maroc : récits de guerre et de voyage*, Paris, Morizot, 1863 ; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58201796.r=charles%20yriarte%20sous%20la%20tente?rk=85837>.

<sup>8</sup> *Les Tableaux de la guerre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1870 ; voir en ligne <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k365143.r=charles%20yriarte%20sous%20la%20tente?rk=21459>.

Presque oublié de nos jours, Yriarte est un personnage qui entrerait dans ce qu'Eugène Fromentin nommait, une dizaine d'années plus tôt, les « petits poètes »<sup>9</sup>, des artistes dont le rôle est de servir de faire-valoir aux grands créateurs (pour apprécier la valeur d'une œuvre d'art, le spectateur ou le lecteur profane a besoin de termes de comparaison : pour apprécier le meilleur, il faut connaître le médiocre et le pire) et d'acclimater des idées nouvelles, de préparer au changement de sensibilité du public mais aussi de forcer – par l'épuisement des formules artistiques dont ils se servent – le renouveau de l'art, de faire sentir le besoin de nouveaux changements esthétiques.

La carrière de Charles Yriarte est représentative de l'indétermination qui hante, selon Pierre Bourdieu<sup>10</sup>, le sort des jeunes gens en cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Confronté à plusieurs voies possibles et à la difficulté du choix, à laquelle s'ajoutent les aléas de la fortune, ces jeunes gens trouvent souvent dans le journalisme à la fois une solution pour les problèmes pécuniaires et un tremplin pour une carrière artistique. Après avoir échoué au concours d'admission à la section d'architecture de l'École des beaux-arts, le jeune Yriarte fait des études dans l'atelier de l'architecte Constant Dufeux et entre dans l'administration en tant qu'inspecteur des Asiles impériaux. Après la suppression de son poste en 1859, il se tourne vers le journalisme et commence sa collaboration avec le « Monde illustré », revue dont il deviendra le directeur quelques années plus tard. Ayant des penchants à la fois pour la littérature et pour les arts plastiques, il présente les données pour un bon « artiste spécial » – dénomination utilisée d'abord dans la presse anglaise pour désigner les dessinateurs envoyés sur le terrain pour documenter divers événements. Le journalisme lui offre ainsi la possibilité de combiner son amour des voyages, de l'écriture et des arts plastiques. C'est en fait cette participation à la Guerre de Tétouan, en tant qu'attaché à l'état-major du général Leopoldo O'Donnell, qui suscite chez le jeune homme l'intérêt pour les voyages et pour l'Espagne. Il participera ensuite, toujours en tant que correspondant (de la revue *Times*) à la guerre franco-prussienne de 1870–1871, mais aussi aux conflits dans les Balkans. Chacune de ces expériences « de guerre et de voyage » alimentera son écriture, qu'il accompagne souvent de ses dessins. Car le paradoxe d'Yriarte réside dans le fait que même s'il « pose » en tant que peintre, il est plutôt un producteur de textes – récits de voyage, critique d'art – et moins un producteur d'images.

### **Le projet marocain de Charles Yriarte**

Cette première expérience de la guerre l'inspire pour ce qu'on pourrait appeler le « projet marocain » d'Yriarte, un projet en quatre étapes. La première partie est celle journalistique. Pendant les quatre mois du conflit, Yriarte envoie des articles et des dessins qui paraissent dans le « Monde illustré » avec assez de régularité. Les articles ont généralement la forme de lettres datées et signées, et sont accompagnés de la mention « correspondance particulière du *Monde illustré* », mais la revue publie parfois des articles d'Yriarte portant sur une personnalité ou un endroit ayant fait l'objet d'un événement. Les dessins portent toujours après le titre (et éventuellement une légende) la mention « d'après un croquis de notre correspondant M. Yriarte ». L'artiste n'est pas le seul à fournir des articles et des dessins, il arrive que la revue publie aussi des dessins

---

<sup>9</sup> *A quoi servent les petits poètes*, in Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, 1984, p. 903–920.

<sup>10</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

d'après des croquis réalisés par d'autres participants, comme c'est le cas d'un capitaine, Esteban B., qui documente ainsi l'épisode des pourparlers de paix. Sur les images proprement-dites on retrouve la signature du dessinateur ayant re-travaillé le croquis, tout comme celle du graveur. Ces aspects concernant les conditions de publication sont significatifs, car ils témoignent d'un souci du « Monde illustré » de promouvoir ses collaborateurs à une époque où la plupart des revues se souciaient plutôt peu de mentionner la source des illustrations.

Quelques années après la fin de la guerre, en 1863, une première publication issue de cette expérience marocaine, *Sous la tente. Souvenirs du Maroc. Récits de guerre et de voyage* paraît chez Morizot. L'ouvrage représente la relation chronologique de la campagne du départ du port de Malaga jusqu'à la fin des hostilités et au retour en Espagne. Le texte, qui emprunte apparemment la forme d'un journal de campagne (mais qui dévoile à maintes reprises son caractère post-factum en faisant référence à des controverses ou événements ultérieurs) est illustré de plusieurs dessins d'artistes plus ou moins connus (G.-L. Boulanger, A. Baudit, Durand-Brager, G. Doré, E. Morin, Pasini, Villevieille), et comporte également un dessin de l'auteur. Tous les dessins, accompagnés d'un titre et du nom de l'illustrateur, sont en hors-texte et n'entretiennent pas de rapports directs avec l'endroit du récit où ils sont insérés. Le récit est précédé d'une dédicace-préface (au rôle d'un ressouvenir personnel d'une amitié, d'un temps chargé d'émotions et d'un pays) au poète espagnol Pedro Antonio de Alarcón, compagnon de l'auteur pendant les mois de combats. Alarcón, lui-aussi collaborateur de la revue « El Museo universal », travaille à son *Diario de un testigo de la guerra de Africa*, recueil de chroniques de guerre qui paraît chez Gaspar et Roig en plusieurs livraisons entre 1859 et 1860. Afin d'illustrer son ouvrage, Alarcón embauche un photographe qui l'accompagnera en Afrique ; pourtant sur tout l'ouvrage, seules 19 sur les 129 illustrations sont faites à partir des photographies. C'est en Afrique, lorsque Alarcón rejoint l'état-major du maréchal O'Donnell, qu'il fait la connaissance d'Yriarte et que prend naissance le projet d'illustrer *El Diario* de dessins de ce dernier. L'illustration de l'ouvrage du poète espagnol représente la partie exclusivement graphique du projet marocain d'Yriarte, qui mentionne ce travail à deux dans les pages des *Souvenirs* : « Le hasard nous a réunis, et je vais illustrer de dessins le *Journal d'un témoin*, dont les premières livraisons ont déjà obtenu un immense succès et qui ont paru accompagnées de vues et de portraits faits d'après des photographies. Afin de donner de l'unité à cette œuvre, il fallait nous réunir; aussi vivons-nous désormais sous la même tente. »<sup>11</sup>.

Quelques années plus tard, en 1870, Yriarte réalise le second volet texte-image de sa première expérience de « guerre et de voyage » et fait publier, chez Alphonse Lemmere cette fois-ci, non pas une nouvelle édition du premier récit, mais un second récit qui fait une seule référence au premier. Sept ans plus tard, l'auteur voit dans son premier ouvrage « le récit détaillé, rédigé sous l'impression du moment, auquel ces souvenirs serviront de corollaire. Ici, c'est l'artiste qui se souvient, et l'impression personnelle tien plus de place; là-bas, c'est l'histoire de la campagne depuis notre départ de Malaga jusqu'au jour où nous rentrâmes en Espagne »<sup>12</sup>. La stratégie quant aux illustrations change à son tour : ce second récit est accompagné d'illustrations de Godefroy Durand, d'après les dessins de l'auteur. Le rapport du dessin au texte est beaucoup plus clair que dans le cas du récit précédent, presque tous les chapitres

<sup>11</sup> *Souvenirs du Maroc*, p. 116.

<sup>12</sup> *Tableaux de la guerre*, p. 214.

comportant sur la partie supérieure de la première page un dessin accompagné d'un titre ou même d'un fragment du chapitre. Si changement de stratégie quant aux dessins il y a, il ne concerne point leur caractère « filtré » : tout comme pour ses collaborations avec les revues, l'auteur ne fait que proposer le dessin brut ou une idée, un sujet, qui sera par la suite réalisé par un autre dessinateur.

Le récit change également de dédicataire, il est brièvement adressé au général de la Franconière, mais le mot d'introduction s'adresse au « Lecteur » et se donne la tâche de promouvoir le caractère personnel, subjectif de cette entreprise :

J'ai écrit dans le recueilment *Les Tableaux de la guerre*, c'est-à-dire les mille sujets qui : se déroulent sous les yeux de l'artiste attiré sur un champ de bataille par la soif de l'inconnu et l'amour du pittoresque. J'ai voulu peindre la vie du camp, qui a sa poésie, le combat, l'alerte, l'épisode sanglant, les marches forcées, les nuits pluvieuses, les jours de revers tristes & lugubres, les allégresses de la victoire, les mille incidents pris sur nature. Si j'ai fait passer dans ces pages l'émotion que je ressentais en écrivant mes souvenirs & en évoquant des jours qui tiennent une grande place dans ma vie, j'aurai rempli mon but ici, il s'agit d'art et non point de stratégie.

Le but n'est pas de donner des documents sur des événements qui, de toute façon, ne concernent pas trop les Français, qui n'ont pas été entraînés dans le conflit, mais d'apporter son point de vue d'artiste. Il ne s'agit plus d'enregistrer avec fidélité comme dans la correspondance pour le « Monde illustré », mais de transformer, comme on le suggère dès le titre, une expérience de vie en expérience artistique.

### **Presse, voyage et illustration**

La question des « artistes spéciaux » a été relativement peu analysée, bien qu'elle recoupe deux phénomènes ayant marqué durablement et irrévocablement l'évolution et la réception de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle : d'une part le voyage d'artiste et les nouvelles formes qu'il revêt en ce siècle friand de déplacements et d'autre part l'illustration de presse, genre mineur et nouveau qui demande l'accès au statut d'art. Les retombées de ces deux phénomènes se voient sur la durée, avec des rebondissements à certains moments forts et ils auront pour conséquence une nécessaire réévaluation des modèles et des canons artistiques de la peinture. Presse, voyage et illustration peuvent être considérés comme les variables d'une relation essentielle pour une société occidentale qui se définit par le désir de s'ouvrir à l'Altérité, qu'elle soit proche ou lointaine.

Dans ce contexte, le voyage d'un artiste-reporter représente un cas de figure d'un phénomène auquel la vie artistique du XIX<sup>e</sup> siècle se confronte: le voyage, un phénomène qui, sans être nouveau, connaît un développement sans précédent. Les peintres se mettent en route: en France et dans les pays voisins (Italie, Espagne, Pays-Bas ou la Belgique), mais aussi dans des terres plus lointaines et presque inaccessibles jusqu'alors, et qu'on rassemble sous la dénomination générique d'Orient. En effet, le voyage en Orient occupe une place de choix dans l'économie des voyages artistiques et doit beaucoup à l'engouement pour la matière orientale, qui commence en France suite à la campagne d'Égypte de Napoléon, campagne militaire doublée d'une expédition scientifique comptant parmi ses membres des artistes dont le rôle est d'enregistrer visuellement les découvertes. Si traditionnellement le but du voyage – sous sa forme européenne, notamment en Italie – était de parcourir un espace investi par l'art afin de permettre à l'artiste de former son œil et sa main dans la proximité des œuvres des maîtres, après la

campagne d’Égypte, notamment sous l’impulsion des événements politiques et militaires, mais aussi du développement des moyens de transport, le voyage des artistes, changeant d’espace, modifie aussi ses caractéristiques. Dans ce contexte, voyager en peintre ne suppose plus essentiellement un déplacement dicté, imposé par les œuvres d’art qui le jalonnent, mais la confrontation à un effacement de la peinture sous ses formes les plus familières. Le voyage d’art se transforme dans un premier temps en un voyage « archéologique », à la recherche des sources de l’histoire et de l’art européens, et dans un deuxième temps, sous l’impulsion des conflits militaires, dans un voyage d’actualité et de guerre. Cela entraîne un déplacement du regard, un effort de transférer les formes connues de l’art dans un milieu dont l’altérité artistique peut décourager ou bien se constituer en moteur de la création. Cette mode des voyages ancrés dans l’actualité et dans l’histoire laisse des traces profondes dans l’évolution de la peinture, car les réalités nouvellement découvertes forcent les artistes à réinterpréter les genres classiques, à modifier leur palette, à favoriser certains supports.

Le voyage des peintres a également des conséquences sur la relation entre le milieu artistique et le milieu littéraire, entre les deux vieilles « sœurs ennemies », la peinture et la littérature, car le déplacement pousse souvent le peintre-voyageur à prendre la plume, pour parler de lui, de ce qu’il voit, de l’Autre auquel il se confronte, mais aussi de sa pratique. « Quitter son lieu d’origine, abandonner temporairement son identité sociale, laisser derrière soi ses certitudes et ses routines pour se confronter à l’ailleurs génère un dépaysement, un décentrement qui engage à une réflexion sur soi et sur sa pratique<sup>13</sup> » remarque Laurence Brogniez. L’écriture devient ainsi pour le peintre un moyen de décanter ses impressions, de les ordonner, c’est un laboratoire de création de quelqu’un qui interroge à la fois la réalité, la tradition artistique, ses propres capacités mais aussi les moyens que l’art permet de mettre en place pour aboutir à cet idéal d’une représentation fidèle et originale.

L’élargissement de l’espace s’accompagne, pour les artistes, de la multiplication des occasions de voyager, car les missions, qu’elles soient militaires, diplomatiques, scientifiques ou artistiques, dans leur tentative d’inventorier, de classer, de dévoiler et d’enregistrer les données à voir et à savoir, s’attachent les services des peintres. Le rôle de ces derniers est primordial dans le processus de rassemblement de documents, surtout jusqu’au perfectionnement et à la vulgarisation de la photographie (certains peintres, comme Goupil-Fesquet ou Auguste Salzmann, comptent d’ailleurs parmi les pionniers de l’utilisation en voyage des moyens mécaniques d’enregistrement). Nombreux sont d’ailleurs les peintres qui accompagnent leurs écrits d’illustrations (certains gravent eux-mêmes leurs planches, tandis que d’autres font retravailler leurs dessins par d’autres confrères). L’apparition de l’image – vue souvent dans sa dimension documentaire – à côté du texte (se justifiant pour certains comme accompagnement de l’image) légitime souvent la démarche de faire publier des écrits.

Si les voyages des peintres sont encouragés par la multiplication des missions militaires et scientifiques – qui se voient obligées de s’assigner les services de quelqu’un à même d’enregistrer aussi fidèlement que possible les réalités, le plus souvent nouvelles, des territoires (re)-découvertes – grâce au développement spectaculaire et sans précédent d’une presse qui se fait un titre de gloire de l’illustration qu’elle

---

<sup>13</sup> Laurence Brogniez, *Les lettres de Coriolis ou l’atelier d’écriture des Goncourt : de l’écriture de l’artiste à l’écriture artiste*, in idem (dir.), *Écrits voyageurs. Les artistes et l’ailleurs*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2012.

est capable d'offrir à tout un chacun, se profile une nouvelle catégorie socioprofessionnelle : les artistes-reporters. Ceux-ci documentent divers événements, accompagnent les missions militaires ou diplomatiques, non pas en tant que membres de la mission, mais en tant que correspondants envoyés par telle ou telle autre revue. Genre mineur et relativement nouveau, mais en pleine expansion, l'illustration de presse se confronte en permanence au besoin de travailler dans l'urgence : urgence car l'artiste-chasseur d'images doit souvent réaliser ses croquis dans des conditions très difficiles, surtout lors des conflits armés, il n'a pas le temps de les peaufiner lui-même, car ils doivent parvenir au plus tôt possible à la rédaction : c'est là qu'ils seront re-dessinés, modifiés par les dessinateurs de l'équipe sédentaire de la revue et ensuite gravés. Le dessin fini est donc une œuvre à six mains et ne garde parfois qu'une vague ressemblance avec le dessin initial, et il arrive souvent que le nom de l'artiste-reporter n'y soit même pas mentionné.

Ces conditions de production semblent bannir l'illustration d'un monde de l'art qui s'oppose encore à la perte de ce que Walter Benjamin<sup>14</sup> appellera l'aura de l'œuvre d'art, il relève d'« une pratique qui, en termes de sociologue, s'élabore, s'échange, se négocie, se fait connaître et reconnaître en dehors des circuits de promotion des valeurs symboliques et culturelles majeures, en marges du champ artistique reconnu et balisé comme tel »<sup>15</sup>. Mais grâce à des dessinateurs comme Daumier<sup>16</sup>, Gavarni<sup>17</sup> ou Constantin Guys, et à l'aide d'un monde des lettres de plus en plus ouvert aux choses de l'art, l'illustration de presse acquiert ses lettres de noblesse. En 1863, l'année où paraît le premier récit d'Yriarte, Baudelaire publie – et c'est toujours par le biais de la presse que son texte arrive au public – *Le peintre de la vie moderne*<sup>18</sup>, apologie d'une manière de créer en illustration qui élève le dessinateur – dont le texte est aussi un hommage, M. G. (Constantin Guys) – au rang de « peintre de la vie moderne ». Pour Baudelaire un dessinateur n'ayant jamais peint devient peintre, donc artiste, tandis qu'un peintre comme Horace Vernet, peintre d'histoire, donc de grand genre, est rabaissé à la qualité de « gazetier ». Le dessin de presse – sous sa forme de dessin d'actualités – fait donc son apparition dans les débats sur ce qu'on aperçoit comme une crise qui bouleverse les assises sur lesquelles la peinture vivait depuis des siècles : la crise de la peinture d'histoire. La crise de la peinture d'histoire, le Grand Genre par excellence, est à la fois une crise de sujets – la peinture d'histoire avait depuis longtemps un caractère trop abscons pour un public de plus en plus large et de moins en moins versé à l'histoire et à la mythologie, et par conséquent les tableaux étaient accompagnés de longues légendes les expliquant – et une crise de la représentation. A la différence de la peinture d'histoire, qui traite généralement des événements passés, dont on connaît l'issue et les retombées (bien que l'actualité commence à s'y insinuer de plus en plus, menant d'ailleurs selon beaucoup à la perte du grand genre), l'illustration de presse, beaucoup plus accessible au public, s'intéresse au présent, à l'actualité, aux événements qui sont en cours et qu'on suit dans leur déroulement. D'ailleurs, selon Baudelaire, la

<sup>14</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

<sup>15</sup> Jean-Pierre Montier, *Constantin Guys selon Baudelaire : reportage et modernité*, in *Littérature et reportage*, dir. M. Boucharenc et J. Deluche, Limoges, PULIM, 2000, p. 187–203, publié sur « Phlit », le 23/04/2012, url : <http://phlit.org/press/?p=1079>, p. 8.

<sup>16</sup> Déjà en 1834 Honoré Daumier donne au dessin de presse ses titres de gloire avec *La rue Transnonain* qui paraît dans *L'Association mensuelle* de juillet 1834.

<sup>17</sup> Auteur d'un « pseudo-reportage » illustré qui feint le témoignage vécu des événements de la Révolution de 1848, publié dans « *Illustrated London News* ».

<sup>18</sup> Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Galimard, 1992.

lithographie – utilisée pour la reproduction des dessins – est la technique la plus appropriée à capter la beauté de la vie moderne, car elle s’adapte de « la métamorphose journalière des choses extérieures », en permettant à l’artiste une grande rapidité d’exécution, tandis que la peinture, remarque Hans Belting<sup>19</sup>, se montre trop lente pour saisir le moment évanescant.

Cette rapidité que permet la lithographie et l’urgence que demande la réalité des champs de bataille vont ainsi de pair et remettent en question la pratique de la peinture de bataille, l’une des variantes de la peinture d’histoire. Ainsi, comme le remarque Emmanuel Pernoud, le dessinateur défie « le peintre sur son propre terrain. Les croquis de l’envoyé spécial poussent l’art d’atelier dans ses retranchements et l’obligent à évoluer. Face à l’objectivisme du reportage illustré, la peinture réagira soit par excès – documentaire, illusionniste – soit par défaut, en optant pour l’ellipse et l’économie de moyens »<sup>20</sup>.

### **(Auto)Portrait de l’artiste en correspondant de guerre**

C’est un autoportrait de l’artiste en correspondant de guerre que dresse Yriarte, tant dans ses correspondances journalistiques que dans les deux récits. Ainsi, dans l’une des premières correspondances sur le conflit espagnol-marocain, envoyée de Malaga le 11 décembre 1859 et parue dans le « Monde illustré » du 24 décembre, il se saisit de l’occasion de parler de la lettre de recommandation d’un ministre du gouvernement français – son sésame auprès du maréchal O’Donnell – pour mettre en relief la nécessité pour un correspondant de guerre d’être à capable de remplir avec bonheur les services d’un écrivain de talent et ceux d’un peintre. Il n’essaie pas de s’inscrire dans la lignée d’un Constantin Guys ou d’un Durand-Brager, mais choisit pour figures tutélaires deux artistes célèbres, Gautier et Decamps – un écrivain passionné d’art, de voyages et de l’Orient et un peintre orientaliste.

Réunissez dans un seul homme le mérite de Decamps et celui de Théophile Gautier, et envoyez-lui demander, au ministre qui ne vous connaît que par la publicité qui s’attache au nom de tout artiste militant, une lettre d’introduction auprès du maréchal, il n’en obtiendra pas une plus honorable et plus satisfaisante. J’en suis honteux. Me voici désormais de l’état-major bien officiellement, et ce sera un garant de fidélité de mes renseignements<sup>21</sup>.

Cette filiation – placée sous le signe d’une modestie presque blessée – n’est ni innocente ni gratuite, mais relève d’une stratégie d’autopromotion. Ce n’est pas un gazetier, un simple envoyé d’une revue qui s’exprime, mais un artiste (peintre et écrivain à la fois) que son militantisme rend à l’occasion journaliste: voilà donc l’art qui prête son secours à l’information. L’art de dessiner, doublé de celui d’écrire, le recommande auprès du commandant de l’armée espagnole et lui assure les conditions pour représenter fidèlement la réalité de la confrontation. D’ailleurs, la revue reconnaît et met à son tour en exergue les qualités artistiques de son collaborateur pour lui faire et se faire de la publicité. Ainsi, dans le numéro du 26 mai 1860, le lecteur de l’hebdomadaire parisien peut retrouver la dernière correspondance d’Yriarte sur la

<sup>19</sup> Hans Belting, *Le chef d’œuvre invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 90.

<sup>20</sup> Emmanuel Pernoud, *Les beaux-arts à l’épreuve du kiosque*, in *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 1580.

<sup>21</sup> « Le Monde illustré », le 24 décembre 1859; les numéros du « Monde illustré » peuvent être retrouvés dans la bibliothèque numérique Gallica.

campagne marocaine (qui rend compte des fêtes nationales organisées à Madrid pour le retour victorieux de l'armée) tout comme une brève qui relate la rencontre du dessinateur avec le roi consort de l'Espagne:

Les lecteurs du « Monde illustré » connaissent les remarquables dessins et les relations émouvantes de M. Yriarte sur la guerre du Maroc. Ce sont les mêmes dessins que notre collaborateur a eu l'honneur de présenter à son souverain. Parfois la vie artistique, si remplie de déceptions, a ses heures de glorification. Quand la faveur se reporte, comme dans le cas présent, sur une honorable individualité, c'est une fête véritable pour la famille artistique<sup>22</sup>.

Le texte est accompagné d'un dessin (pour une fois l'auteur n'en est pas mentionné) qui présente Yriarte en train de montrer au roi les albums marocains. C'est Yriarte l'artiste qui est le protagoniste de ce moment de reconnaissance de la part de l'autorité politique (représenté par les autorités espagnoles) et la revue s'associe à ce succès et rend à son tour hommage à son collaborateur en faisant publier ce dessin. Il s'agit d'un dessin de l'artiste en (auto?)-représentation permettant au lecteur de mettre une image sur le nom qui signait les correspondances.

À l'autoreprésentation graphique recourt aussi Yriarte – l'auteur des récits afin de renchérir sur cette identité artistique. Ainsi, on y retrouve deux dessins qui mettent en scène l'artiste-au-travail-sur-le-champ-de-bataille : le premier, le seul à être signé par Yriarte, paraît dans le premier récit et s'appelle justement *Sous la tente! Les Souvenirs*. C'est un autoportrait de l'artiste, l'air pensif, assis à la table de travail illuminée par une bougie ; au-dessus de sa tête, là où les mats de la tente semblent se rencontrer, sont représentées plusieurs scènes, quelques-unes de la vie européenne, d'autres de la vie des camps : ce sont les souvenirs qui assiègent le créateur. Le dessin des *Tableaux de la guerre* s'appelle moins rhétoriquement *Sous la tente* mais occupe une place plus stratégique – c'est la première image du recueil, placée avant la page du titre elle-même, et c'est la seule à occuper une page entière – ce qui lui confère un poids symbolique plus prononcé. La vue est plus rapprochée et les éléments-clé plus facile à discerner. Il s'agit de nouveau de l'artiste assis à une table de travail improvisée (une malle?), une bougie à ses côtés, des albums par terre. Au mât de la tente pendent des armes qui indiquent les circonstances qui font du protagoniste un artiste-soldat. Le geste du personnage est, tout comme dans la première image, plutôt ambigu : écrit-il, dessine-t-il? Cette ambiguïté n'est peut-être pas dépourvue d'intérêt ou d'intention car elle rappelle – et scelle – la parenté des deux pratiques, l'écriture et le dessin, toutes deux des activités graphiques.

Cette condition d'artiste – en voyage plutôt qu'en mission cette fois-ci – est réaffirmée dans le mot au lecteur du second récit, *Les Tableaux de la guerre*: « J'ai écrit dans le recueillement les tableaux de la guerre, c'est-à-dire les mille sujets qui se déroulent sous les yeux de l'artiste attiré sur un champ de bataille par la soif de l'inconnu et l'amour du pittoresque »<sup>23</sup>. C'est donc plutôt la sensibilité d'artiste qui lui fait prendre le chemin de l'Afrique, et, à une époque où la correspondance de guerre et le reportage sont encore à leurs débuts, les modèles qui l'inspirent sont les récits de voyage et la peinture orientaliste. La quête d'Yriarte est une quête des formes (parfois stéréotypées) que l'Occidental prête à l'Orient. Ainsi, l'arrivée à Tétouan, but ultime de son voyage personnel, le fait s'exclamer dans le premier récit : « Imaginez-vous un artiste

<sup>22</sup> « Le Monde illustré », le 26 mai 1860.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. XII.

arrivant à Tétouan! comment ne pas parler minarets, muezzin et orangers en fleurs. La poésie s'éveille, Saadi chante dans la mémoire, le rossignol s'appelle bulbull, et le cigare s'échange contre le narguileh.»<sup>24</sup>. De telles envolées lyriques, provoquées notamment par la découverte – ou plutôt la reconnaissance – de ce qui caractériserait la vie et la nature marocaine ou par la peur de la perte de cette singularité, sont nombreuses dans la correspondance comme dans les récits.

Même la guerre fait tableau pour cet artiste-spécial qui affirme s'être rendu au Maroc « en artiste et en écrivain » ; son positionnement moral est redevable envers la recherche du spectacle et de la couleur locale que commande une conception romantique de la guerre. Ainsi, le jeune homme épris de l'Espagne et participant au conflit aux côtés des Espagnols avoue aimer d'amour les ennemis de ceux-ci, les Marocains, pour des raisons esthétiques et avoue que son comportement sur le théâtre de guerre en est influencé :

Là où s'ouvrait le feu, nous courions, sans uniforme, sans armes surtout, avec prudence, sans fausse crânerie, en artiste et en écrivain. Jamais, au Maroc, nous n'avons pressé la détente d'un revolver; que dis-je?, nous aimions l'ennemi au nom du pittoresque, au nom du caractère et de l'humanité, c'était un ennemi fait pour un artiste, avec ses vives couleurs, ses nobles chevaux, ses armes luxueuses, ses beaux gestes harmonieux et son magnifique mépris. Ce que nous voulions, c'était de voir le plus possible, entendre, épier et sentir battre notre cœur<sup>25</sup>.

« Sentir battre notre cœur » : la participation à la guerre acquiert ainsi une dimension presque cathartique, mais accompagnée d'ambiguïté morale. Le narrateur pose un regard esthétique sur cette nouvelle réalité à laquelle il a accès en première ; les scènes de guerre, parfois d'une violence inouïe, sont traitées en tableaux et jugées à l'aune de critères esthétiques tant sous le plan formel (lignes, couleurs, composition) que sur le plan du contenu. Représentative de cette ambiguïté morale est l'entrée dans la Tétouan défaits et sous le choc du massacre du quartier juif. Même si l'aspect de la ville est catalogué d'« horrible », il s'agit d'un horrible passé par le filtre du sublime. L'épisode est évoqué dans les deux récits, mais l'enthousiasme est de nouveau plus rhétorique dans le premier :

Habitué à considérer les choses par leur côté plastique et littéraire, demandant, avant tout, aux scènes que nous contemplions d'avoir du caractère, nous étions là dans notre élément vrai, et les groupes qui passaient devant nos yeux, les dialogues que nous entendions, les tableaux qui se composaient pour nous arrivaient à une grandeur tellement épique, que nous étions ivres de chefs-d'œuvre vivants. [...] Quelle orgie de couleur! Quelle débauche de pittoresque! Tableau général ou épisode, tout était complet [...] Quels modèles pour un colossal massacre des innocents! Cela n'était pas seulement les lignes monumentales d'une immense fresque groupée par celui qui créa Michel-Ange, Raphaël, Véronèse, Jules Romain, Homère, Dante, Shakespeare, Mozart, Gluck ou Beethoven: quand vous aurez fait revivre le côté plastique du tableaux à la fois merveilleux et horrible que nous avons devant nous, quand vous aurez vu avec les yeux de l'imagination ces couleurs vives et harmonieuses, ces types rares, ces femmes épiques, ces costumes pittoresques, ces Juives du temps de la sortie d'Égypte et ces Arabes de l'Écriture; quand vous serez parvenu à esquisser cette gigantesque toile, il vous faudra donner à chacun des comparses l'expression qui lui est propre<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Souvenirs du Maroc*, p. 93.

<sup>25</sup> *Les Tableaux de la guerre*, p. 9.

<sup>26</sup> *Souvenirs du Maroc*, p. 172–174.

C'était grand comme une sortie d'Égypte, et chaud comme l'*Entrée des Croisés* de Delacroix, avec le même ciel et les mêmes fonds baignés dans l'air et la fumée de l'incendie. Nous contemplions ce spectacle, ivre de couleur, de caractère et de pittoresque; à chaque pas les tableaux se composaient à souhait pour l'artiste, et les contrastes étaient frappants<sup>27</sup>.

Qu'emporte les désastres de la guerre pourvu qu'on ait la jouissance esthétique? – telle semble être la position du narrateur et des noms de grands peintres, écrivains ou compositeurs sont invoqués pour la justifier. En fait, l'expérience du voyage et de la guerre est ici fortement modelée par la culture picturale et livresque de l'auteur. Ainsi, la rencontre avec l'altérité suppose une reconnaissance de modèles littéraires et picturaux et l'expérience des nouvelles réalités est une expérience esthétique par excellence.

#### « Ramasser les miettes de l'histoire tombées sur un champ de bataille »

Parfois une scène est même présentée selon les règles d'un tableau. Ainsi, l'un des épisodes les plus marquants de la campagne, l'entrevue du général O'Donnell avec les chefs des Marocains pour établir la paix après la conquête de la ville de Tétouan représente une occasion de réaliser un tableau en paroles. Ce moment où les deux civilisations ennemies se voient mises en présence font de cette rencontre une scène digne de la peinture d'histoire :

Pour compléter cette mise en scène qui eût tenté le pinceau de Fromentin, ajoutez les généraux espagnols assis en avant de la tente, un peu à l'écart, et quatre ou cinq jeunes gens dessinant et prenant des notes. L'escadron de cuirassiers et l'état-major très-nombreux du maréchal O'Donnell étaient restés très en arrière. Quelques mules chargées d'instruments photographiques arrivèrent un instant après nous; mais les opérateurs perdirent un temps considérable à faire leurs préparatifs, et la conférence était terminée avant que la plaque fût prête. [...] Placés comme nous l'étions, nous ne perdions pas une parole de la conférence; [...] Sans rapporter ici tout ce que nous entendîmes, et toujours plus préoccupé du côté pittoresque que du côté politique, nous nous bornerons à arriver à la conclusion de cette entrevue<sup>28</sup>.

Le caractère pictural de la scène est rendu saisissable pour le lecteur grâce au renvoi à Fromentin, peintre orientaliste et auteur de récits de voyage en Orient, et amateur, surtout dans ses récits – *Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel* – de ces scènes de rassemblement et des chevaux des Arabes. Mais cette scène qui fait tableau a également un autre rôle, celui de parler d'une catégorie nouvelle de participants à un conflit militaire : les journalistes. En vérité, à part le pouvoir militaire que représente le général O'Donnell, l'émir Muley-Abbas et leurs accompagnateurs, un autre groupe se remarque dans cette mise en scène : celui des gens qui ont pour mission d'enregistrer et de documenter les événements par le biais de la plume et du crayon, mais aussi à l'aide des instruments photographiques. Cet épisode met en évidence aussi le fait que les notes écrites et les croquis restent pour le moment les moyens les plus surs d'enregistrer les événements, la photographie s'avérant encore déficiente. On a ici affaire à l'un des moments plutôt nombreux où le narrateur offre des témoignages sur le quotidien des correspondants de guerre et sur la nature des documents pris sur le vif des

<sup>27</sup> *Les Tableaux de la guerre*, p. 140.

<sup>28</sup> *Souvenirs du Maroc*, p. 241.

événements : le témoignage de Charles Yriarte est d'autant plus intéressant qu'il fait allusion à des discussions provoquées par la parution des correspondances des artistes.

Ainsi, à la suite de cette scène, le narrateur raconte qu'une fois la conférence de paix terminée, il a réalisé un portrait de Muley-Abbas « afin de donner aux ministres une idée de la manière dont elle s'était passée »<sup>29</sup> – cette précision quant aux destinataires est intéressante car elle suggère un but documentaire très clair. Le portrait, publié par « El Museo universal », provoque un petit orage en Espagne, car un autre dessinateur ayant assisté aux discussions, José Vallejo, le correspondant de « La Crónica del Ejército y la Armada de Africa » affirme que le portrait est inventé. « La Crónica » publie une série d'articles comprenant également une lettre de la part de son artiste-spécial, Vallejo, afin de rassurer ses souscripteurs quant à l'éthique sans faille de sa démarche d'information du public. Le fait que la revue concurrente avait publié un portrait d'un des acteurs les plus importants de la guerre aurait pu jeter quelques ombres sur la promptitude et ses capacités de rassembler les informations. Mais si cette image manque de « La Crónica » c'est parce qu'elle se tient à la vérité et s'interdit d'inventer des informations. Il y aurait d'une part l'exactitude des informations de la « Crónica » et d'autre part la fiction – dessinée et écrite – du *Museo universal* :

[...] étant donné le fait que nous n'avons pas l'habitude d'inventer – parce qu'une chose pareille nous fait peur – nous osons affirmer que le portrait publié par « El Museo » n'en est pas un, et que la minutieuse description du personnage marocain est juste une belle preuve du très grand talent de romancier de notre ami, M. Alarcón<sup>30</sup>.

Cette controverse, qui implique deux revues espagnoles, un écrivain espagnol et deux dessinateurs, l'un français et l'autre espagnol, en dit long sur la concurrence qui existe déjà entre les revues pour avoir l'exclusivité d'une information ou d'une image. Yriarte fait allusion à cette controverse sans pour autant nommer les acteurs, et explique ce que suppose le travail du correspondant de guerre :

Or, pour l'édification des abonnés des journaux illustrés, je leur confesse ici que jamais, dans une expédition aussi dangereuse que celle du Maroc, il n'est possible de faire un croquis d'une action d'après nature, et que tous ces épisodes, ces combats, ces engagements partiels sont tous composés au camp à l'aide de renseignements excessivement vagues, une espèce de sténographie qui est tout pour ceux qui ont vu comme voient les artistes, c'est-à-dire avec toutes leurs facultés tendues vers la scène qui se déroule<sup>31</sup>.

Les conditions de travail empêchent de dessiner d'après nature, pendant l'action les correspondants peuvent prendre uniquement des données brutes qu'ils retravailleront généralement le soir même afin d'envoyer avec la première occasion les documents à la rédaction. L'artiste spécial ne se contente pas uniquement de ses propres notes, car le point de vue individuel ne peut être que trop partiel, surtout s'il lui arrive d'être au

<sup>29</sup> *Souvenirs du Maroc*, p. 244.

<sup>30</sup> Emilio Castelar, Paula Canalejas, Cruzada Villaamil, Diego Morayta, *Cronica de la Guerra de Africa*, illustrée par José Vallejo, Madrid, Imprenta de V. Matute y B Compagni, 1859, p. 212 (« [...] como nosotros no acostumbramos á inventar – porque tal cosa nos asusta – casi nos atrevemos a afirmar que el retrato publicado por *El Museo* no lo es, y la minuciosa descripción del personaje marroquí es tan solo una bellísima muestra de las altas dotes de novelista que tanto honran á nuestro amigo el Sr. Alarcon »). Notre traduction.

<sup>31</sup> *Souvenirs du Maroc*, p. 244.

mauvais endroit. Il doit alors faire appel aux témoignages des acteurs directement impliqués dans l'action. Seul le paysage peut faire l'objet d'études plus détaillées réalisées sur place, mais à des moments différés : il arrive aux artistes de revenir sur le champ du combat afin de réaliser une représentation plus fidèle du cadre de la bataille.

Du problème des dessins réalisés afin d'être publiés par les journaux, donc ayant une dimension documentaire, le narrateur fait la transition vers la peinture d'histoire, genre pictural qui jouit encore, dans les années soixante, de la place la plus haute dans la hiérarchie picturale :

En fait de peinture historique, avoir vu est la garantie de l'authenticité la plus complète. On serait bien fou de croire qu'au moment où le canon gronde, quand les balles sifflent aux oreilles, au milieu des cris de commandement et des plaintes des blessés, on peut s'installer froidement et faire son croquis d'après nature. Il est déjà très-dangereux d'employer le mode de travail que nous employions dans notre premier enthousiasme de jeunesse, alors que nous avons cette foi et cette verdeur que je redemande à deux genoux, mais qui ne me reviendra, je le crains, que le jour où j'entreprendrai un de ces voyages insensés dans un pays où l'Européen n'aura pas encore posé le pied<sup>32</sup>.

Sous la plume de Charles Yriarte, l'illustration de presse, ayant un but tout d'abord documentaire, devient une sorte de sous-espèce de la peinture d'histoire. Cela cautionne en fait sa qualité d'artiste, car Yriarte, qui se présente à maintes reprises dans ses ouvrages comme peintre, n'a pas d'œuvre peinte connue et reconnue.

Le dessin de presse qui traite d'actualité utilise, selon Yriarte, presque les mêmes instruments que la peinture d'histoire (il semble préconiser une peinture d'histoire à sujets contemporains). Yriarte voit son art comme une sorte de peinture d'histoire de l'actualité (dans le sens où Baudelaire appelait Constantin Guys « peintre » de la vie moderne) dont l'urgence n'exclut pas la reconstitution. L'artiste (peintre ou dessinateur) est tenu de se documenter, de recueillir des informations supplémentaires dont il ne gardera dans l'œuvre finie que quelques-unes. Mais ce qui importe le plus pour l'artiste c'est d'avoir vu, cet « avoir vu » étant la caution de l'authenticité. On peut rappeler dans ce sens la remarque qu'il fait après sa première tournée de documentation sur un camp de bataille jonché de cadavres : « Qu'il y a loin de ce que je vois à ces sourires gracieux, à ces poses d'opéra-comique de certains peintres de bataille qui n'ont jamais vu d'autres cadavres que ceux étendus sur la table de dissection »<sup>33</sup>.

Si les méthodes du dessin d'actualité et de la peinture d'histoire sont les mêmes, c'est parce que – l'auteur le suggère dans les textes liminaires des deux récits et justifie par cela son entreprise même de donner sa version des événements auxquels il avait pris part – l'actualité devient vite histoire. « Ce que nous déclarons historique n'est que l'« aujourd'hui », le hic et nunc d'une époque, comme notre propre actualité est l'histoire dans sa manifestation la plus récente<sup>34</sup> » rappelle Hans Belting dans son analyse du M. G. de Baudelaire. « L'histoire va vite » affirme de son côté l'Yriarte des *Souvenirs* après avoir exprimé la crainte de s'être « laissé dépasser » par « ces temps d'actualité ». Dix ans plus tard, l'auteur semble plus convaincu du rôle de ces témoignages que sont l'histoire écrite et l'histoire dessinée de la campagne : « [...] c'est un devoir d'apporter sa part de souvenirs et ses impressions personnelles et de ramasser les

<sup>32</sup> *Souvenirs du Maroc*, p. 245.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>34</sup> Hans Belting, *op. cit.*, p. 204.

miettes de l'histoire tombées sur un champ de bataille »<sup>35</sup>. Ramasser les miettes de l'Histoire, c'est la reconstituer d'un point de vue personnel, raconter l'histoire en assumant le caractère nécessairement partiel de toute initiative sincère de ce genre.

ILLUSTRATING HISTORY:  
CHARLES YRIARTE AND THE SPANISH-MOROCCAN WAR  
(Summary)

*Keywords:* travel literature, special artists, illustration, journals, war, Yriarte.

In the second half of the 19<sup>th</sup> century the French illustrated press acquires a development unknown until then and a new category of artists comes into being: the special artists, whose role is to report on different events both in France and in far-away countries. Starting with the Crimean war, covering conflicts all over the world turns into a focal point of interest for the readers, who are provided with the feeling that they actually take part in the event when they read the articles. Based on the figure of Charles Yriarte, a special artist working for the "Monde illustré" journal during the Spanish-Moroccan war, this paper aims at analyzing the image of the artist as a war correspondent.

---

<sup>35</sup> *Tableaux de la guerre*, p. XIII.