

CAHIERS DE LA
MÉDITERRANÉE

Cahiers de la Méditerranée

83 | 2011

Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts
plastiques

Impressions de guerre : images et imaginaires de la première guerre carliste (1833-1840)

Laëtitia Blanchard Rubio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6192>

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 147-162

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Laëtitia Blanchard Rubio, « Impressions de guerre : images et imaginaires de la première guerre carliste (1833-1840) », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6192>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Impressions de guerre : images et imaginaires de la première guerre carliste (1833-1840)

Laëtitia Blanchard Rubio

- 1 Lorsque débute la première guerre carliste en Espagne (qui est une guerre de succession opposant les partisans de la future reine Isabelle II à ceux de son oncle, le prétendant don Carlos), c'est là-bas que paraît se jouer le sort de l'absolutisme européen, aux prises avec le libéralisme conquérant. La nature particulière de cette guerre tient au fait que ses enjeux ne sont pas simplement nationaux. Les acteurs de ce conflit, ainsi que l'écho de certaines batailles, sont relayés dans l'opinion publique européenne, essentiellement par la presse, mais aussi au travers de nombreux ouvrages de circonstance qui sont la plupart du temps des témoignages de militaires s'étant engagés dans ce conflit. Cette guerre a ainsi donné lieu à de nombreux écrits, mais également à des images dans un siècle qui connaît l'essor de la gravure. En effet, au XIX^e siècle, l'apparition de conditions techniques nouvelles entraîne un développement extraordinaire de la gravure qui peut désormais être insérée dans des ouvrages imprimés. Ce progrès technique participe aux changements dans la communication qu'a introduits la société libérale, avec sa défense de la liberté d'expression et le droit de diffuser des discours différents de ceux provenant de l'Église ou du pouvoir royal. Le système informatif libéral passe avant tout par la presse qui devient un média populaire et bon marché, et la gravure est une technique compatible avec le système typographique qu'elle utilise. On a calculé qu'en 1840, il y avait en Europe environ 2 000 périodiques qui utilisaient la gravure sur bois¹. Ce support permet la reproduction, à de nombreux exemplaires et dans une qualité tout à fait acceptable, de scènes, de portraits, de vues, de monuments ou de cartes. On a donc à faire à un nouveau média de masse, même s'il convient toujours de relativiser la réception d'une telle production iconographique.
- 2 La gravure, telle que nous l'envisageons dans cette étude, se présente comme un nouveau phénomène de communication sociale et comme le système graphique dominant sur la

scène culturelle de l'époque qui nous occupe. Au XIX^e siècle, la position hégémonique de la gravure lui a permis d'être le média par lequel passe absolument tout ce qui a eu un intérêt pour la société de l'époque. Pour l'historien, il s'agit donc d'une source privilégiée d'information.

- 3 Le public qui s'intéresse à ce type de documents iconographiques est un public informé et curieux. Ce qui se passe en Espagne le renvoie souvent à des problématiques similaires à celles qui font débat partout en Europe. C'est pour cette raison que les victoires des carlistes jusqu'en 1835 réactivent les espoirs des légitimistes européens qui, dans certains pays comme la France, voudraient retrouver leurs prérogatives. De plus, ces gravures circulent dans un milieu déjà sensibilisé à la thématique espagnole par la mode des récits de voyage ou par les mémoires de militaires ayant participé aux campagnes napoléoniennes.
- 4 Il s'agira dans cette étude de voir quelles images de la première guerre carliste ont été diffusées lors de ce conflit et dans quel but, mais aussi d'évaluer l'influence de ces images dans l'intelligibilité de ce conflit et dans l'élaboration d'un imaginaire collectif.

Le portrait : Zumalacarregui et le mythe du chef victorieux

- 5 L'histoire étant faite par les hommes, il n'est pas d'événement historique qui ne soit symbolisé par une ou plusieurs personnalités. Le culte du héros est également un trait caractéristique de l'esthétique romantique qui explique le foisonnement de portraits consacrés aux héros de cette guerre.
- 6 De même que de nombreux textes se sont centrés sur le général carliste Tomás Zumalacarregui, il est le personnage le plus fréquemment représenté en gravure. Il est l'incarnation de la première guerre carliste² tant et si bien qu'aujourd'hui il existe au Pays Basque espagnol un musée consacré au carlisme qui porte son nom, le *Museo Zumalacarregui*. Celui-ci possède un fonds de 655 gravures concernant le conflit carliste, dans lequel j'ai largement puisé pour conduire cette étude.
- 7 La fonction essentielle des portraits de ce général est de faire figurer un personnage qui suscite à un moment donné un grand intérêt chez ses contemporains. En effet, le public de l'époque est naturellement curieux de voir le visage de quelqu'un dont la presse et de nombreux ouvrages retracent constamment les exploits. À travers Zumalacarregui, on exalte la figure du héros et du grand stratège, comme avait pu l'être Napoléon à qui on n'hésite d'ailleurs pas à le comparer³. Ce général est souvent présenté comme un demi-dieu qui a réussi à former une armée à partir de rien et à faire des miracles avec ses troupes de guérilleros. Le grand nombre de portraits existants de Zumalacarregui va de pair avec la tentative de mythification du héros qui a été entreprise dès l'annonce de sa mort prématurée sur le champ de bataille durant le siège de Bilbao en 1835, en pleine gloire militaire.
- 8 La gravure dessinée par Isidore Maguès⁴(fig. 1) est le premier des six portraits de Zumalacarregui que j'ai sélectionnés, et c'est sûrement le plus ressemblant. Cet auteur est le seul à faire paraître en France un livre traitant du conflit carliste dans lequel les gravures tiennent une place plus importante que le texte. Son recueil, comme il le dit lui-même, comporte une « collection de vingt portraits originaux, dessinés d'après nature ». Chaque planche est illustrée par une petite notice biographique qui met en valeur les

qualités de ces grands hommes⁵. L'image ici ne sert pas à illustrer ou à accompagner le texte, elle a vraiment un rôle à part entière. Il y a une réelle volonté de la part de l'auteur de montrer au public qui étaient, physiquement, les principaux défenseurs de don Carlos, comme dans un reportage moderne.

- 9 Le général Zumalacarregui, dont on a une vue élargie au buste, comme c'est le cas pour l'ensemble des six portraits que nous allons étudier, n'a pas d'uniforme particulier. Il est habillé simplement, et le large béret du guerrier basque (*la boina*) avec son pompon est le seul signe distinctif qui fait de lui un soldat carliste. Son apparence simple, la modestie de sa tenue, que l'on peut constater dans ce premier portrait, sont des aspects souvent vantés dans les écrits de ses contemporains⁶. Autre caractéristique que l'on retrouve également dans les autres portraits, c'est sa grande moustache, qui est ici élégamment taillée, ce qui ne sera pas toujours le cas ailleurs. Il émane de cette gravure une sérénité et une atmosphère d'intimité qui n'apparaîtra plus dans les autres portraits, où ce général aura soit un aspect plus sévère et plus ombrageux, comme il sied à un héros romantique, soit une pose plus rigide et plus martiale, comme il sied à un militaire. Le rapport de l'image au texte est particulièrement intéressant pour cette gravure. Non seulement le texte corrobore certains traits physiques mis en valeur par le trait du graveur mais, de plus, dans la plupart des livres qui contiennent un portrait de Zumalacarregui, le texte insiste sur certains traits de caractère qui ne peuvent pas être perçus visuellement mais doivent être pris en compte dans la construction de son image de héros romantique. Par exemple, on y apprend que ce personnage a certaines caractéristiques propres à captiver le public de l'époque. Il est issu du peuple, il est d'un naturel modeste, et il méprise les honneurs et les récompenses. La tenue rustique qu'il arbore dans ce premier portrait le place donc encore davantage du côté du peuple et de la figure emblématique du guérillero.
- 10 En revanche, dans le portrait de Juan Antonio de Zaratiegui⁷ (fig. 2), il apparaît en habit de gala dans une pose très académique, bien que l'on retrouve toujours ses attributs essentiels : le béret et la moustache. Ce portrait souligne davantage sa position officielle en tant que haut gradé de l'armée carliste que sa véritable personnalité.
- 11 La fonction informative de reconnaissance physique que véhicule tout portrait peut en outre être doublée d'une fonction plus politique de propagande ou de mémoire. C'est le cas des deux gravures incluses dans les livres d'Alexis Sabatier et de Charles Frederick Henningsen⁸, deux officiers étrangers défenseurs de la légitimité et engagés aux côtés du prétendant don Carlos. Ces portraits de Zumalacarregui (fig. 3 et 4) répondent à des objectifs à court terme de propagande politique par la mise en valeur de la conduite exemplaire d'un des leurs. Ils espèrent sans doute qu'une partie de la gloire de ce valeureux général rejaillira sur leur propre camp. C'est ainsi qu'Alexis Sabatier est persuadé que son livre peut servir la cause légitimiste. Il explique donc à ses lecteurs : « La cause de la légitimité, comme toute autre cause politique, peut et doit être défendue de bien des manières : par le sabre, la plume, la parole et la bourse ; et c'est ainsi que tout homme dont le dévouement n'est point mensonge ou pusillanimité, peut contribuer à son triomphe »⁹. On peut par ailleurs observer que ces gravures paraissent avoir puisé à la même source d'inspiration. Rien ne permet de deviner laquelle des deux pourrait être la copie de l'autre. Ce que l'on peut néanmoins dire, c'est que leur similitude témoigne de la circulation des images à une époque où il n'existait pas vraiment de protection de la propriété intellectuelle. Ce portrait réputé fidèle, puisque Charles Frederick Henningsen certifie pour sa part qu'il s'agit d'une gravure dessinée par lui-même d'après nature,

n'empêche pas son auteur de forcer sur certains traits du visage. On relève notamment une insistance sur le traitement des yeux, comme le font aussi de nombreux textes qui dressent le portrait de Zumalacarregui¹⁰.

- 12 Comme nous l'avons signalé, la publication dans des œuvres d'auteurs légitimistes de gravures de Zumalacarregui obéit également à un objectif à plus long terme. Il s'agit de pérenniser le souvenir d'un héros considéré comme l'un des plus grands défenseurs de la cause légitimiste en Europe. Une certaine partie de la production iconographique du camp carliste est ainsi destinée à une entreprise de reconstruction de la mémoire des vaincus. La gravure devient alors l'instrument de combat des imaginaires sociaux. À l'inverse des auteurs précédents qui affirment avoir été les témoins oculaires des faits qu'ils décrivent¹¹ et qui assurent avoir connu personnellement le personnage pour lequel ils nous offrent un portrait physique, il nous faut réserver un traitement différent aux deux portraits de M. Vocaltha (fig. 5) et d'Augustin Chaho (fig. 6)¹², qui n'ont qu'une lointaine ressemblance avec le personnage. La forme de la moustache et l'uniforme qu'il porte ne correspondent pas du tout à la réalité. Ces gravures donnent l'impression que les dessinateurs n'ont pas travaillé d'après nature, mais qu'ils se sont plutôt inspirés d'une ou plusieurs descriptions écrites qui circulaient à l'époque, et que leur imagination a fait le reste. Elles démontrent qu'en l'absence de recoupements possibles, une image pouvait prétendre malgré tout à une certaine authenticité dans une époque où il était encore difficile de se déplacer et d'aller vérifier sur place.

Les héros collectifs : soldats et contrebandiers

- 13 Les contrebandiers et les soldats basques sont les héros collectifs de cette guerre, même si certains sont devenus individuellement de véritables légendes. Depuis 1808, les écrivains, même les plus indifférents à l'Histoire, ne peuvent aller dans les provinces basques sans penser aux farouches guérilleros ou aux intrépides contrebandiers qui sillonnent la région. Ce sont deux figures mythiques de la guerre d'Indépendance qui continuent à peupler l'univers espagnol retracé dans leurs ouvrages. Le pittoresque de leurs costumes ou de leurs uniformes offre un intérêt certain pour un public qui a soif d'aventure et de dépaysement.
- 14 Le personnage typique du contrebandier apparaît dans divers ouvrages. On lui attribue les mêmes qualités qu'au guérillero (courage, endurance, connaissance parfaite du terrain). Il possède certaines caractéristiques emblématiques d'un héros romantique. Sa vie libre, dangereuse et solitaire le pose comme un révolté qui refuse de se prêter aux exigences de la société.
- 15 La présence de gravures de contrebandiers correspond d'ailleurs à la réalité puisqu'à aucun moment ils ne furent aussi nombreux, ni la contrebande aussi fructueuse, que pendant la première guerre carliste¹³.
- 16 Le « brave et loyal » Ganix de Macaye est le modèle du contrebandier basque. Ses exploits sont nombreux. Dans la presse de l'époque, on le représente comme quelqu'un de déjà célèbre¹⁴. La plupart des écrits retiennent surtout son rôle essentiel dans la traversée de la frontière par la princesse de Beira à la veille de son mariage avec le prétendant don Carlos. L'histoire de ce contrebandier a tout d'abord été abordée dans l'ouvrage d'un légitimiste français, le comte de Custine¹⁵, puis sa légende a été élaborée par un écrivain, Jean-Baptiste Dasconaguerra, qui a publié *Les Échos du Pas de Roland*¹⁶. Sur la gravure

illustrant ce livre, le petit personnage à pied se trouvant au premier plan est le contrebandier Ganix (fig. 7). Il porte la fameuse *boina* et un bâton de berger (métier que les contrebandiers étaient censés pratiquer par ailleurs). Il attend l'un de ses compagnons qui arrive avec des nouvelles fraîches de la frontière à dos de mulet.

- 17 Un portrait d'un autre contrebandier, le célèbre passeur navarrais, Juan-Bautista Esain (fig. 8), figure lui aussi en bonne place dans le recueil de gravures d'Isidore Maguès. Ce défenseur de don Carlos est le seul personnage qui, dans sa sélection, appartienne au peuple. Cependant, il mérite d'avoir son portrait aux côtés des plus hauts personnages de l'entourage de prétendant, car il a eu l'honneur de le guider et de lui sauver la vie lors de son arrivée clandestine en Navarre au mois de juillet 1834. Les détails de son épopée¹⁷ se rapprochent de la version romanesque des aventures de Ganix avec la princesse de Beira.
- 18 Par ailleurs, des gravures de contrebandiers anonymes¹⁸ paraissent aux côtés de ces deux passeurs célèbres¹⁹. La gravure illustrative parue dans *Le Magasin universel* (fig. 9) est fort semblable à d'autres du même style dessinées au début de ce XIX^e siècle où l'Espagne est à la mode. Sur cette image, les contrebandiers n'ont aucun lien évident avec le contexte historique de la première guerre carliste. Ils représentent plutôt le stéréotype du contrebandier à cheval qui vit et exerce sa « profession » dans la montagne. Cette scène de genre n'est d'ailleurs pas sans rappeler un épisode de *Carmen* de Prosper Mérimée lorsque Don José devient un hors-la-loi et se fait contrebandier pour subvenir aux besoins de sa bien-aimée. Cependant, le texte qui accompagne cette gravure se centre malgré tout sur la thématique plus actuelle des provinces insurgées. Il y est précisé que : « La guerre actuelle, alimentée dans le parti de don Carlos par les seuls secours des contrebandiers, est une preuve de cette persévérance, de ce courage que rien ne saurait abattre ni dompter »²⁰.
- 19 Pour les amateurs de récits de guerre, la présence de planches reproduisant avec précision des soldats en uniforme, parfois figés dans des poses artificielles et convenues, est un procédé classique. Les récits de la première guerre carliste n'échappent pas à cette règle. Ces gravures (fig. 10 et 11), plus ou moins détachées de la réalité, sont un substitut bien pratique à des scènes de bataille. En outre, les tenues vestimentaires, et plus particulièrement les uniformes (fig. 12 et 13), suscitent aussi de la curiosité chez un public avide de précisions sur une question d'actualité qui le passionne. L'uniforme fait également partie de la construction de l'imaginaire de cette guerre, dans la lignée de la culture romantique qui s'intéresse aux traditions populaires et dont le costume est une des composantes.

Les scènes de batailles

- 20 Il existe de nombreuses gravures qui offrent un plan large des soldats s'apprêtant à livrer bataille (fig. 14). Leur fonction première semble être de vouloir prendre en compte l'actualité du moment et de mettre sous les yeux des contemporains la physionomie de la vaillante armée en pleine action. Cependant, les scènes de batailles étant répétitives et les dessinateurs n'étant pas forcément présents sur les champs de bataille lors des combats, on peut observer des similitudes dans le traitement de ces scènes qui les rendraient interchangeables sans la légende qui les accompagne. Le moment mis en scène ayant rarement été vécu en direct, il s'agit donc plus d'évoquer que de décrire et c'est dans cet espace que peuvent s'immiscer ce type de gravures. D'ailleurs, la schématisation des soldats (fig. 15 et 16) nous montre les limites de ces artistes et de leur imagination.

Souvent, le paysage alentour, qui pourrait éventuellement différencier deux scènes de batailles, disparaît. Le caractère informatif s'estompe au bénéfice d'une simple tentative d'illustration ou d'impression de guerre. La présence d'éléments ou de codes très simples comme des groupes de soldats en uniformes ou des rangées de fusils suffisent à transporter le spectateur dans un univers guerrier.

- 21 Cette représentation de la guerre est également un rappel de batailles ou d'épisodes glorieux qui ont une résonance différente selon le public concerné. Destinées tantôt à communiquer une information, tantôt à forger des imaginaires, ces gravures s'adressent à des publics variés dans leur composition sociale, leurs références culturelles et leurs aspirations. Selon les individus, la vision d'une bataille peut provoquer de la simple curiosité, de l'exaltation par goût de l'aventure qu'il peut ici vivre par procuration, de l'orgueil pour avoir fait partie du camp des vainqueurs ou encore de la nostalgie chez un public rêvant à des périodes plus glorieuses de l'histoire de son propre pays. Le média dans lequel est diffusée la gravure peut alors nous renseigner sur le public auquel elle s'adresse et le message qu'elle souhaite transmettre.
- 22 Il faut encore noter qu'à la même période sont diffusés parallèlement un grand nombre de paysages des provinces basques et de la Navarre qui relèvent souvent du panorama. À travers la publication de ce type d'images, il s'agit de montrer, mais cette fois de façon indirecte, un aspect plus géographique du théâtre de la guerre. Les noms de la plupart des lieux représentés étaient ainsi souvent mentionnés dans les bulletins journaliers de la guerre civile. De même, de nombreuses illustrations sur les aspects pittoresques et les coutumes locales du peuple basque voient le jour dans des revues telles que *Le Magasin pittoresque* ou *Le Musée des familles*, et contribuent à préciser le décor ou le cadre dans lequel se déroule la première guerre carliste et à nourrir encore l'imaginaire du public de l'époque.

La mise en image d'un projet d'histoire

- 23 Certains épisodes ou grands moments de cette guerre ont également été choisis pour illustrer des livres se voulant historiques. Dans ce type d'images (fig. 17 et 18), le caractère documentaire ou d'outil pédagogique domine. Le message véhiculé est simplement d'ordre informatif, mais ici l'image opère un tri supplémentaire entre les événements que l'on va faire entrer dans l'histoire et ceux que l'on va oublier. Ces gravures relèvent d'une construction de la mémoire visuelle de la guerre et elles fleurissent le plus souvent dans des ouvrages espagnols dont l'objectif est de forger une histoire nationale. Dans cette optique, ce type de gravures se concentre essentiellement sur la représentation de scènes illustres, comme « El Abrazo de Vergara » qui met fin à la première guerre carliste, ou sur l'exaltation des grands héros nationaux (fig. 19 et 20). Une fois de plus, c'est principalement le général Zumalacarre qui est mis à l'honneur pour illustrer cette guerre.

La propagande et les horreurs de la guerre

- 24 Enfin, comme dans toute guerre, la propagande se fait également en images et, en effet, quoi de mieux qu'une image pour marquer les esprits. Une scène d'atrocités a un impact bien plus important qu'une simple description, même imagée, d'actes cruels. Dans deux

gravures thématiques distinctes (fig. 21 et 22), une scène de torture et une scène d'exécution, toute l'horreur est appréhendée d'un seul coup d'œil, et c'est ensuite seulement que le regard s'attache à lire la légende qui donne tout son sens à ce premier geste instinctif de répulsion.

- 25 C'est donc seulement dans un deuxième temps que le spectateur saisit la véritable intention de l'émetteur. La réflexion rationnelle sur la scène représentée est guidée par ce que nous pourrions appeler le paratexte. L'objectif poursuivi par ces deux gravures est ici, évidemment, de faire passer les carlistes pour des monstres sanguinaires et sans pitié, et de stigmatiser la violence et la barbarie du camp ennemi : mais ce but n'est atteint que lorsque l'on s'attache à lire la légende. *El Panorama español*, revue dans laquelle sont diffusées ces gravures, est bien entendu dirigée par un publiciste libéral ce qui renforce bien évidemment son impact politique. Dans le cas de telles gravures dans lesquelles on ne parvient pas à identifier immédiatement l'objectif visé, mis à part celui de provoquer l'effroi, le « choc des images » (pour paraphraser un slogan journalistique bien connu) a besoin du « poids des mots » pour atteindre pleinement son objectif. Ces deux images sans texte ni contexte ne font que refléter les horreurs de la guerre quelle qu'elle soit. On ne parvient pas à évaluer leur portée réelle et leur dimension dénonciatrice envers le camp opposé car, sans le texte qui les accompagne, on perd un niveau de lecture et de signification. La cohabitation entre le texte et l'image est par conséquent souvent nécessaire à l'interprétation de ce type de gravures.
- 26 Afin de dénoncer les horreurs de la guerre, les graveurs se servent également de la technique du gros plan sur des représailles plus individualisées (fig. 23 et 24). Il s'agit de fixer les haines ou de provoquer de la compassion, en mettant l'accent sur les victimes innocentes. Les deux gravures représentant l'exécution de la vieille mère du général carliste Ramón Cabrera en 1836, en représailles des exactions commises par son fils contre les libéraux²¹, ou le sacrifice d'un père de famille, mettent en scène des moments particulièrement dramatiques. Ce type de gravures est essentiellement destiné à faire naître un sentiment de vengeance ou d'injustice qui incite l'opinion publique de l'époque à se positionner clairement en faveur d'un des deux camps en présence.
- 27 Pour ne pas finir uniquement sur les aspects particulièrement tragiques de ce conflit, nous tenons à souligner qu'il existe également des images de propagande positive comme le révèle la publication de cette gravure à la gloire de Zumalacarregui (fig. 25) montrant un groupe d'adorateurs du général (l'un d'entre eux étant pratiquement à genoux) en pleine action de grâce et visant clairement à exalter la figure du héros carliste.
- 28 Toutes ces gravures avec leurs spécificités ont contribué à forger la perception que les Européens ont eue de la première guerre carliste. Elles ont permis, en quelque sorte, de matérialiser et de fixer un imaginaire déjà présent dans de nombreux écrits. Il se crée ainsi une culture de guerre pour ceux qui sont restés à l'arrière, une culture satisfaisant les besoins d'information du public mais parfois aussi prenant en compte ses besoins de romantisme ou ses engagements politiques. L'image construit à la fois l'événement et sa mémoire, et c'est ainsi qu'elle contribue au façonnement des mentalités collectives. Elle est au cœur d'un réseau de sens qui dévoile les valeurs intimes d'une époque.
- 29 La profusion d'images produites sur le conflit carliste correspond à un véritable appétit d'images, à une consommation qui préfigure, à cet égard, notre société actuelle que certains décrivent comme une « société du spectacle », c'est-à-dire une société dans laquelle ce n'est plus la réalité qui produit les images, mais ce sont les images qui

produisent la réalité. Ces gravures font entrer la première guerre carliste dans le monde nouveau du commerce de l'information avec l'apparition, et c'est une nouveauté dans la presse de l'époque, de la figure du correspondant de guerre spécialement chargé de la mise en image du conflit.

ANNEXES



Fig. 1 : Le général Zumalacárregui. MAGUES (Isidore), *Don Carlos et ses défenseurs*, Paris, Toussaint, 1837. Museo Zumalacárregui (Ormaiztegui) et BNF



Fig. 2 : [Gravure sans titre signée Tomas Zumalacárregui] ZARATIEGUI (Juan Antonio de), *Vida y hechos de don Tomás de Zumalacárregui*, Madrid, Impr. De José de Rebolledo, 1845. BNF



Fig. 3 : [Gravure sans titre signée Tomas Zumalacárregui] SABATIER (Alexis), "Tío Tomas". *Souvenirs d'un soldat de Charles V*, Bordeaux, Granet, 1836. BNF



Fig. 4 : Zumalacárregui. HENNINGSEN (Charles Frédéric), *Mémoires sur Zumalacárregui et sur les premières campagnes de la Navarre*, par C.T. (sic) Henningsen, capitaine de lanciers au service de don Carlos, traduit de l'anglais, 2 vol. Paris, H. Fournier, 1836. BNF



Fig. 5 : Zumalacárregui. VOCALTA (M.), *Zumalacárregui et l'Espagne, ou précis des événements qui se sont passés dans les Provinces Basques depuis 1831*. Nancy, Hinzelin, 1835. BNF



ZUMALACARRÉGUY

Fig. 6 : Zumalacarréguy. CHAHO (Augustin), Voyage en Navarre pendant l'insurrection des basques (1830-1835). Paris, Arthus-Bertrand, 1836. BNF

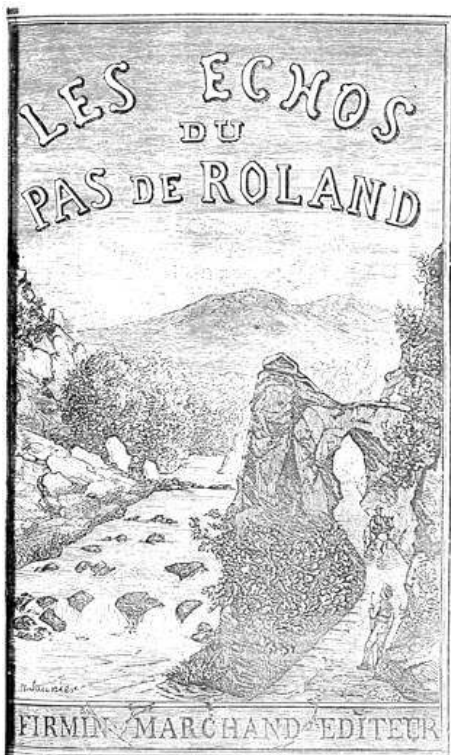


Fig. 7 : Page de garde du livre *Les Echos du pas de Roland*. DASCONAGUERRE (J. B.), *Les Echos du pas de Roland*. Paris, F. Marchand, 1867. BNF



Fig. 8 : De Essain. MAGUES (Isidore), op. cit. Museo Zumalacárregui et BNF



Fig. 9 : Contrebandiers espagnols poursuivis par les douaniers. *Magasin universel*, Paris, novembre 1835. BNF



Fig. 10 : Costumes de l'armée de Don Carlos. MAGUES (Isidore), op. cit.



Fig. 11 : [Gravure sans titre représentant un Garde national basque et un Paysan basque] ANONYME, gravure française du XIX^e siècle. Archives historiques de l'Armée de Terre (Vincennes).



Fig. 12 : Cavalerie carliste. Major C. V. Z. Attached to the staff of the Queens's Army, Civil war in Spain. Characteristic sketches of the different troops, regular and Irregular, native and foreign, composing the armies of don Carlos and Queen Isabela, also various scenes of military operations, and costumes of the spanish peasantry. Londres, J. Dickinson, 1837. Museo Zumalacárregui.



Fig. 13: Soldados liberales. FERNANDEZ DE CORDOVA (Fernando), *Mis memorias íntimas*. Madrid, J. Mellado, 1886. Museo Zumalacárregui



Fig. 14 : Action d'Arlaban. VALLEJO (José), *Panorama español, crónica contemporánea*. Madrid, Imprenta del Panorama Español, 1845. Museo Zumalacárregui



Fig. 15 : Espartero attaquant les carlistes à Peñacerrada. *Panorama español*, op. cit, 1845. Museo Zumalacárregui



Fig. 16 : La légion française attaquant une tranchée carliste. Major C.V.Z., op. cit. Museo Zumalacárregui



Fig. 17 : Abrazo de Bergara. *Panorama español*, op. cit, 1845. Museo Zumalacárregui

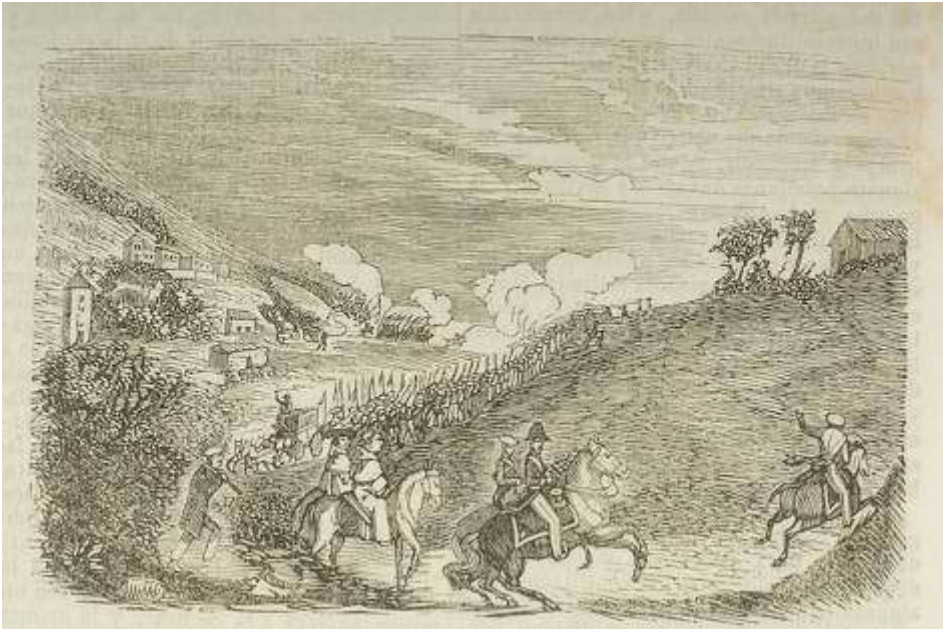


Fig. 18 : Don Carlos et sa famille passent en France par Urdax. *Panorama español*, op. cit, 1845. Museo Zumalacárregui



Fig. 19 : [Gravure sans titre signée Tomas Zumalacárregui] VALLEJO (José), *Historia militar y política de Zumalacárregui*. Madrid, Imprenta de la sociedad de Operarios del mismo Arte, 1844. Museo Zumalacárregui

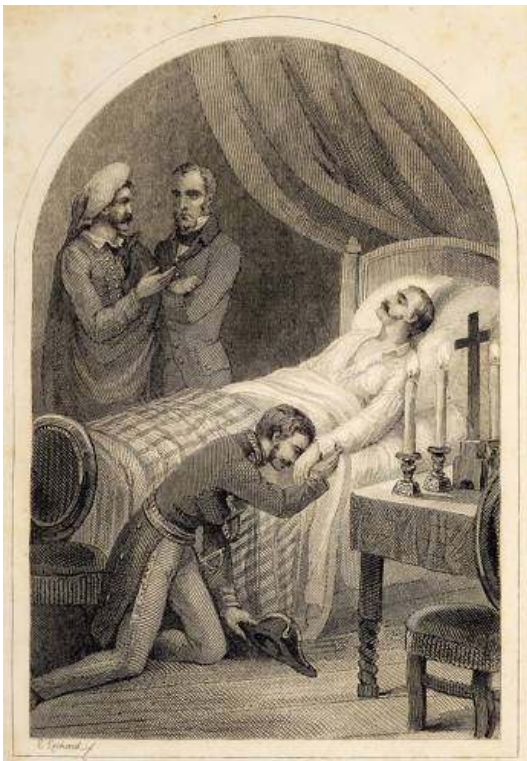


Fig. 20 : Mon Général! Mon Général! LECHARD (E.), *Los misterios del pueblo español durante veinte siglos: novela histórico-social*. Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1858. Museo Zumalacárregui



Fig. 21 : Trois ou quatre séditionnaires arrachent les yeux et les ongles du juge de paix d'Osma *Panorama español*, op. cit., 1841. Museo Zumalacárregui



Fig. 22 : Massacre des volontaires de la province d'Alava. SAINZ (Fran[cis]co), *Panorama español*, op. cit., 1842. Museo Zumalacárregui



Fig. 23 : Exécution de la mère de Cabrera. MIRANDA (Manuel), *Panorama español*, op. cit., 1842. Museo Zumalacárregui



Fig. 24 : Sacrifice sublime d'un père de famille. MIRANDA (Manuel), *Panorama español*, op. cit., 1845. Museo Zumalacárregui



Fig. 25 : Zumalacárregui idolâtré par ses fidèles. VALLEJO (José), *Panorama español*, op. cit., 1844. Museo Zumalacárregui

NOTES

1. . Les éditeurs français les plus célèbres s'appellent Henri Curmer, Charles Furne, Charles Gosselin ou Jules Hetzel.
2. . Le prince Félix Lichnowski nous dit que son courage et son dévouement éclipsent très facilement la médiocrité des deux prétendants dans le cœur des basques : « Thomas Zumalacárregui est le héros de chants et de ballades qui feront résonner son nom lorsque personne ne se souviendra plus de don Carlos ni de Christine ». *Souvenirs de la guerre civile d'Espagne*, Paris, J. Dumaine, 1844, t. I, p. 70.
3. . Beaucoup n'hésitent pas à le comparer avec Napoléon, celui que l'histoire retiendra comme le plus grand homme du XIX^e siècle. Pour M. Vocaltha : « Après Napoléon, Zumalacárregui est, sans contredit, la plus grande figure guerrière du siècle », dans *Zumalacárregui et l'Espagne*, Nancy, Hinzelin, 1835, p. 22. Pour Charles Frederick Henningsen : « Son profil avait quelque chose

d'antique : la partie inférieure ressemblait à celle de Napoléon [...] », dans *Mémoires sur Zumalacarregui et sur les premières campagnes de la Navarre*, Paris, H. Fournier, 1836, p. 123.

4. . Isidore Maguès, *Don Carlos et ses défenseurs, collection de vingt portraits originaux (avec une introduction et une notice biographique sur chacun des personnages indiqués par le dessin)*, Paris, Toussaint, 1837, 22 planches non paginées.

5. . Par ailleurs, Isidore Maguès révèle dans son introduction les raisons qui l'ont poussé à entreprendre cette œuvre. Il a remarqué, lors d'un séjour à Bayonne : « le vif intérêt qu'inspire cette poignée d'hommes qui, d'abord sans armes ni munitions, ont été forcés de les arracher l'une après l'autre aux mains de leurs nombreux ennemis, et de gagner pied à pied le plus petit espace de terrain ».

6. . Ces aspects sont particulièrement détaillés dans le portrait que nous délivre le baron Charles Dembowski dans son ouvrage *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile (1838-1840)*, Paris, Charles Gosselin, 1841, p. 114-115 et p. 345 à 350.

7. . Juan Antonio de Zaratiegui, *Vie de Zumalacarregui*, Paris, Impr. De Lacour et C^{ie}, 1845, p. II. (Cet ouvrage paraît simultanément en France et en Espagne).

8. . Alexis Sabatier et Charles Frederick Henningsen ont écrit deux livres qui paraissent en 1836 (en guise d'hommage posthume), puisque le héros carliste meurt lors du siège de Bilbao en 1835. Dans des récits qui, dès le titre, font clairement référence au général (Alexis Sabatier, « *Tío Tomás* ». *Souvenirs d'un soldat de Charles V.*, Bordeaux, Granet, 1836 ; et Charles Frederick Henningsen, *Mémoires sur Zumalacarregui...*, *op. cit.*), chacun d'eux inclut en regard de la page de titre une gravure de Zumalacarregui presque identique.

9. . Alexis Sabatier, « *Tío Tomás* »..., *op. cit.*, p. III.

10. . Il est possible de relever une insistance particulière en ce qui concerne la description du regard. Pour Charles Frederick Henningsen, il est « l'homme à l'œil de feu », *Mémoires sur Zumalacarregui*, *op. cit.*, p. 36 ; pour M. Valtha, il avait « un œil d'aigle », *Zumalacarregui et l'Espagne...*, *op. cit.*, p. 22 ; pour Augustin Chaho, il a des « yeux gris, étincelants sous leurs sourcils épais, comme les yeux d'un tigre », *Voyage en Navarre pendant l'insurrection des Basques (1830-1835)*, Paris, Arthus Bertrand, 1836, p. 111.

11. . « Je dis ce que j'ai vu sur les champs de bataille », affirme Alexis Sabatier, « *Tío Tomás* », *op. cit.*, p. III. De même, dans son discours préliminaire, Juan Antonio de Zaratiegui nous rassure quant à l'authenticité de son témoignage et à propos de Zumalacarregui. Il dit avoir été « honoré de son amitié, dépositaire de son entière confiance, témoin oculaire de tous ses actes publics et privés, durant la guerre qui fut l'origine de sa grande célébrité ». Juan Antonio de Zaratiegui, *Vie de Zumalacarregui*, *op. cit.*, p. 2.

12. . Augustin Chaho, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 456.

13. . Depuis le 3 juillet 1835, il existe, en plus des articles additionnels du traité de la Quadruple Alliance, une ordonnance royale qui interdit non seulement le passage des effets de guerre mais aussi tout commerce de vivres et d'objets d'habillement entre les départements du Midi et les provinces révoltées (cette mesure est très appréciée par le gouvernement espagnol car elle permet un blocus total demandé depuis quelque temps par de nombreux militaires libéraux).

14. . *La Sentinelle des Pyrénées*, journal de Bayonne, apporte quelques détails qui vont intéresser l'opinion : « Le 15, elle arriva à Bidarray après avoir traversé la Nive à gué sur le dos d'un contrebandier célèbre ». *Le Phare de Bayonne* du 23 octobre fait état d'une correspondance datée du 19 octobre à Bidarray, qui donne d'autres détails plus précis sur le passage de la princesse de Beira déguisée en femme du pays, et signale que les contrebandiers avaient un chef du nom de G., dont le domicile était à Macaye.

15. . Robert, comte de Custine, *Les Bourbons de Goritz et les Bourbons d'Espagne*, Paris, Ladvocat, 1839.

16. . Jean-Baptiste Dasconaguerre, *Les Échos du Pas de Roland*, Paris, Marchand, 1867. Cet auteur a connu personnellement le contrebandier à la fin de sa vie. Au début de son ouvrage, il nous

informe que : « Le produit de la vente de cet ouvrage sera consacré à secourir un patriote dans le malheur », c'est-à-dire Ganix qui a prêté pour les besoins de l'armée carliste une somme de 90 000 frs.

17. . Ces détails se trouvent dans l'article de Joseph Lavallée intitulé « Espagne » et publié dans *L'Univers pittoresque. Histoire et description de tous les peuples, de leurs religions, mœurs, industries, coutumes, etc.*, Paris, Firmin Didot fils, 1863, t. 25.

18. . « En Espagne, dit le journaliste qui écrit un article sur “Les contrebandiers des Pyrénées” dans le *Magasin universel* de novembre 1835, la contrebande se fait en grand, non seulement à la frontière, mais dans l'intérieur du pays, aux environs des villes ».

19. . Cette gravure et ce texte proviennent de la livraison du *Magasin universel* datée du mois de novembre 1835.

20. . La présence des contrebandiers, tels qu'ils sont représentés dans cette scène de genre (qui n'est pas sans rappeler un épisode de *Carmen* de Mérimée), est souvent mentionnée dans les récits de voyageurs qui visitent le Pays basque ou de militaires qui tentent de passer la frontière à l'aide d'un guide mais, dans tous les cas, ceux-ci sont rarement identifiés. On comprend malgré tout que leur vie aventureuse et pleine de danger intéresse le lecteur qui imagine en frissonnant les risques encourus par le narrateur lorsqu'il devient, durant quelques instants, le comparse d'un hors-la-loi.

21. . Le général carliste Cabrera avait été surnommé « *el Tigre del Maestrazgo* » en raison de sa cruauté légendaire.

RÉSUMÉS

Lorsque débute la première guerre carliste, c'est en Espagne que paraît se jouer le sort de l'absolutisme européen, aux prises avec le libéralisme conquérant. Les acteurs de ce conflit ainsi que l'écho de certaines batailles sont relayés dans l'opinion publique européenne à travers différents médias, comportant pour la plupart des gravures qui participent à la formation de l'opinion publique de l'époque et à la construction d'un imaginaire collectif. Cette mise en image du passé est faite pour être consommée par un public avide d'informations, de détails et parfois de pittoresque, mais nullement amateur d'art. Il se crée ainsi une culture de guerre pour ceux qui sont restés à l'arrière ou qui sont extérieurs au conflit, mais qui peuvent néanmoins s'identifier politiquement aux deux partis en présence.

When the First Carlist War started in Spain, the fate of European absolutism, which was facing the increasing strength of liberalism, seemed to be at stake there. The protagonists of this conflict, as well as the echoes of some battles, raised the interest of the European public opinion. Various media, most of which included engravings, contributed to shape the public opinion and build a collective imaginary. That illustration of the past was destined to a public eager for information and sometimes for picturesque, but not in the least for the love of art. A war culture thus got created for those who stayed apart from the conflict, or saw it from abroad, as they identified themselves with the two opposite political parties.

INDEX

Mots-clés : absolutisme, Carlisme, gravures, histoire culturelle, libéralisme, représentations

Keywords : absolutism, Carlism, cultural history, engravings, liberalism

AUTEUR

LAËTITIA BLANCHARD RUBIO

Laetitia Blanchard Rubio est Maître de conférences à l'Université Paris IV - Sorbonne et spécialiste de la civilisation espagnole du XIX^e siècle. Elle a publié de nombreux articles sur la Première Guerre Carliste et ses principaux protagonistes et elle se tourne maintenant vers un champ de recherches plus étendu, davantage en rapport avec le concept d'histoire culturelle. C'est ainsi qu'elle a abordé différentes notions comme la mémoire, la culture de guerre, les loisirs et qu'aujourd'hui ses recherches l'amènent à s'intéresser à un nouvel objet d'étude : le crime.