

Association
canadienne-française
pour l'avancement
des sciences
1990

Les cahiers scientifiques



ACTES DU COLLOQUE TENU DANS LE CADRE DU 57^e CONGRÈS
DE L'ACFAS
les 15 et 16 mai
1989
à l'Université du Québec à Montréal
organisé par CLAUDETTE HOULD et JAMES LEITH



Bibliothèque Nationale du Québec







Édition:

Association canadienne-française
pour l'avancement des sciences
2730, chemin de la Côte-Sainte-Catherine
Montréal (Québec) H3T 1B7

Commandes téléphoniques:

ACFAS
(514) 342-1411
Les cartes Master Card et Visa sont acceptées.
Veuillez allouer deux semaines pour la livraison.

Commandes postales:

ACFAS (adresse ci-haut)
(les individus doivent joindre le paiement à leur commande)

Distribution en librairie:

Diffusion Prologue
2975, rue Sartelon
Ville Saint-Laurent (Québec) H4R 1E6
Téléphone: (514) 332-5860
Tél. sans frais: 1-800-361-5751

Saisie et mise en page:

Linda Auclair

Conception graphique de la page couverture:

La Touche Graphique

© 1990 ACFAS

Dépôt légal, 2^e trimestre 1990

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-89245-997-4 (Acfas)

Illustration de la couverture: Phillibert-Louis Debucourt
Almanach National pour l'année 1791, 3^e de la Liberté.

09003628

Association
canadienne-française
pour l'avancement
des sciences
1990



Iconographie et image
de la Révolution française

ACTES DU COLLOQUE TENU DANS LE CADRE DU 57^e CONGRÈS
DE L'ACFAS

les 15 et 16 mai

1989

à l'Université du Québec à Montréal

organisé par CLAUDETTE HOULD et JAMES LEITH

Cette publication paraît grâce aux subventions
du Comité des publications de l'UQAM et de l'Acfas
et à une généreuse contribution de l'Université Queen's à Kingston.

NE

647.2

A87

1990

Avant-propos

Dans la foulée des manifestations du bicentenaire de la Révolution française, quatre musées canadiens ont présenté une exposition itinérante de gravures révolutionnaires organisée par le Musée du Québec. Dès la conception de l'exposition *L'image de la Révolution française*, nous avons pensé réunir des chercheurs canadiens, québécois, français et américains autour des problématiques formulées dans le catalogue de l'exposition. Nous entendions exploiter l'ambiguïté du terme *image*, entendue dans son sens littéral d'icône et dans son sens métaphorique de reflet ou de transcription.

Les propositions des participants au colloque sont réunies ici, dans la langue originale de la communication, dans l'ordre inverse du colloque, afin de regrouper les présentations sur la gravure et l'iconographie, et laisser ultimement les historiens et philosophe traquer les images de l'imaginaire révolutionnaire sous les mots et les discours. Nous déplorons l'absence de la communication de John Connolly mais en revanche, le texte de Jean-Charles Benzaken, empêché de venir à Montréal, enrichit le corpus. Les pistes de recherche s'ouvrent nombreuses : de la question des précédents de la gravure politique sous l'Ancien Régime, à l'image dénaturée de la Révolution dans l'iconographie conservatrice du XIXe siècle, en passant par l'invention et l'interprétation des symboles et allégories révolutionnaires - Bastille, Liberté, Arbre et Bonnet de la liberté, Sans-culotte - et la fortune européenne de l'hagiographie dans la gravure royaliste jusqu'à l'influence inattendue de l'armée française d'occupation sur la statuaire italienne. Nous observons le renouvellement méthodologique de l'historiographie révolutionnaire

dans les recherches sur les images mentales de la virilité et de la féminité, et dans la contribution de la philosophie au décodage du discours. L'unique étude biographique sur Dupré, graveur en médailles, nous rappelle à nouveau la difficulté de cerner l'activité individuelle des artistes pendant la Révolution : les documents sont inexistantes ou introuvables et dans les rares biographies et mémoires publiés, la période révolutionnaire est romancée (on pense à l'opportunisme de Julien Boilly face à l'oeuvre de son père) ou carrément escamotée (dans ses mémoires Ph.-A. Hennequin évite soigneusement la mention de ses oeuvres révolutionnaires; il en est de même pour Dominique-Vivant Denon). La somme des questions formulées étant telle, nous avons demandé à Claude Langlois de nous offrir en guise d'introduction à la complexité des problématiques abordées, son admirable synthèse sur la situation des arts en révolution présentée au Congrès mondial à Paris en juillet 1989.

Ce n'est que tout récemment que les historiens et les historiens de l'art ont commencé à reconnaître la valeur réelle et unique de la gravure révolutionnaire comme source historique. La révision historiographique dont témoigne ce colloque, avec tant d'autres, nous conforte dans l'idée que l'art permet - à condition de ne pas s'écarter des *règles communes de notre pratique historique* - une étude empirique et critique du corps social dans son entier : dans cette période de rupture brutale, la gravure révolutionnaire fut aussi bien un instrument d'éducation politique populaire qu'un témoignage sur l'esprit public et la fabrication de l'opinion publique.

Par son imagerie et son exécution, la gravure a eu une destination sociale multiple : du canard naïf et bon marché à l'assignat, de la caricature accessible aux illettrés à la gravure savante destinée à une clientèle plus fortunée, elle rend compte des mentalités révolutionnaires aussi bien que de la réception presque quotidienne des événements politiques, rarement révélées dans les sources écrites.

Relevée de son rôle traditionnel d'illustration d'accompagnement pour des textes historiques, elle s'ouvre dorénavant sur l'interprétation métaphorique et symbolique des représentations collectives et des images événementielles. Mais nous sommes plus nombreux maintenant à retracer, au-delà de l'histoire des mentalités, une histoire de la gravure et de ses conditions de production et de diffusion.

Les textes des communications ont été dactylographiés au secrétariat du département d'histoire de l'art de l'UQAM et je remercie bien spécialement Linda Auclair qui a découvert en même temps que moi les "délices" de la mise en page. André Bachand et Linda Lapointe ont patiemment et gracieusement lu et relu les textes en français ainsi que James Leith les textes en anglais. Nous leur réitérons notre immense gratitude.

Cette publication paraît grâce aux subventions du Comité des publications de l'UQAM et de l'ACFAS et à une généreuse contribution de l'Université Queen's à Kingston.

Claudette Hould
Département d'histoire de l'art
Université du Québec à Montréal



Images de la Révolution ou révolution des images?

Claude Langlois,

Histoire, Université de Rouen

L'image est partout, c'est même elle qui nous réunit ici.¹ *Images de la Révolution*² certes, mais ne peut-on pas souhaiter la *révolution des images*, c'est-à-dire l'avènement d'une histoire qui restitue au document figuré - gravures, dessins, peintures - toute sa spécificité, une histoire à terme différente, si l'on estime que l'image est autre que la simple duplication de l'écrit? Histoire culturelle du "voir", histoire politique qui intègre ce qui est vu. L'exemple de la caricature³ montre une direction possible. Une histoire aussi qui nous permettrait d'évaluer autrement ce qui s'est passé il y a deux cents ans. *Voir la révolution* pour mieux comprendre? Chimère ou ambition légitime? Une telle *Révolution des images* est-elle possible? est-elle faisable? est-elle commencée? Vastes questions. On tentera ici d'articuler, en fonction des travaux déjà conduits⁴ dans ce secteur, quelques

¹ Je remercie Claudette Hould d'avoir accordé l'hospitalité à un texte qui a été présenté au Colloque mondial de Paris en juillet 1989, mais qui, à cause de sa rédaction tardive, n'avait pu faire partie des Actes. Il doit une grande partie de son inspiration au fructueux colloque de Montréal et au *Catalogue* de l'exposition qui l'a accompagné: il m'est particulièrement agréable que les circonstances aient favorisé ce retour aux sources.

² M. Vovelle (dirigé par), *L'image de la Révolution française*, Paris et alii, Pergamon Press, 3 vol, 1989.

³ C. Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire* et A. de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

⁴ Nous ne cherchons pas ici l'exhaustivité, aussi nous contenterons-nous de quelques indications bibliographiques: on rappellera seulement quelques ouvrages classiques comme J. A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799*, Toronto, 1965; M. Agulhon, *Marianne au combat*, Paris, 1979; L. Hunt, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Londres, Methuen and Co., 1984. Voir aussi les actes du colloque de 1985 M. Vovelle (éd.), *Les images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.

réflexions méthodologiques concernant successivement la définition de l'objet et la prise en compte de la spécificité de la période révolutionnaire.

1. Un objet difficile à cerner

Images et Révolution. L'un et l'autre termes méritent dès l'abord d'être définis: la profusion des images comme la diffraction de la Révolution dans l'espace et dans le temps nous obligent à quelque rigueur. Réjouissons-nous d'abord: les bastilles où les "images" étaient précieusement enfermées - pour les conserver faut-il immédiatement ajouter - tombent une à une: le musée Carnavalet enfin, après plusieurs années d'indisponibilité, mettra de nouveau ses fonds à la disposition des chercheurs; toutes les collections des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, soit quelque 12000 gravures et dessins - sans oublier 2000 médailles - sont maintenant accessibles, à tous et partout, grâce au magnifique vidéodisque⁵ qui vient juste d'être terminé; les expositions par ailleurs se multiplient. Elles livrent souvent les peintures peu connues des musées français et étrangers. Plus de mille pièces ont été ainsi réunies pour celle qui est consacrée à *La Révolution française et l'Europe*.⁶ Une aubaine, sinon toujours un régal!

Il ne faut toutefois pas confondre facilité de communication ou d'accès et renouvellement des stocks. Michel Vovelle, dans la présentation⁷ d'*Images et récits* de la Révolution suggérait, voilà trois ans, que les fonds provinciaux n'avaient peut-être pas encore livré tous leurs trésors. Espoirs sans doute déçus. De remarquables expositions, comme celle de *Marseille en Révolution*,⁸ montrent que l'essentiel de

5 Il a été présenté au colloque mondial de juillet 1989.

6 *La Révolution française et l'Europe, 1789-1799*, 20e exposition du Conseil de l'Europe, Paris, 3 vol., 1989.

7 M. Vovelle, *La Révolution française, Images et récit*, Paris, Messidor, 1986, T. I, p. 14.

8 *Marseille en Révolution*, Édition Rivage, Musée de Marseille, 1989.

la nouveauté consiste bien dans la mise en évidence de documents rares, jusqu'alors ignorés du public, mais non dans la découverte de gravures et de tableaux inconnus. Et les acquisitions du Musée de Vizille⁹ le confirment: la nouveauté absolue, deux cents ans après, est malheureusement exceptionnelle. Il faut en prendre acte. Sauf miracle improbable, le renouvellement historiographique ne peut être lié à la mise en évidence de sources nouvelles, mais seulement à la réactivation de fonds dormants, à une nouvelle manière de les traiter, à une reconstitution aussi de séries ignorées comme telles, ainsi que nous avons tenté de le faire pour la caricature contre-révolutionnaire.¹⁰

Le changement peut venir aussi d'une définition plus précise de l'objet lui-même. Qu'entend-on en effet par "images" de la Révolution? On peut aisément tracer trois cercles concentriques, de plus en plus larges, pour en circonscrire le contenu. Production *des révolutionnaires*, images suscitées par les patriotes, pour servir - dérision ou propagande - à leur combat; production *révolutionnaire*, soit l'ensemble de l'imagerie qui directement se rapporte à la Révolution qu'elle soit polémique, produite par ses partisans ou ses adversaires, ou seulement descriptive, apparemment neutre et mise sur le marché à des fins mercantiles; production enfin *de la Révolution*, plus exactement de la *période* révolutionnaire: soit donc la totalité de ce qui *paraît* entre 1789 et 1799 - pour prendre une date habituelle de référence - dans les arts, la science ou même la religion mais aussi de ce qui *disparaît* ou se raréfie, de ce qui soudain change de main, passe du domaine privé au public, est détruit ou confisqué.

Il sera sans doute aisé de s'accorder sur l'existence de ces trois niveaux, même si les frontières sont floues et si les distinctions restent parfois formelles: une caricature peut être une spéculation intéressante tout autant qu'un outil efficace de destruction de l'Ancien

9 Voir par exemple, *Premières collections*, Musée de la Révolution française, Château de Vizille, 1985, no 115, très beau tableau allégorique jusqu'alors inconnu. Mais ce cas est exceptionnel.

10 C. Langlois, *Op. cit.*

régime.¹¹ Ce balisage permet au moins de mieux localiser ombres et lumières, ce qui a intéressé la recherche et ce qui est laissé à l'abandon. On trouve dans cette dernière catégorie ce qui se rapporte plus directement à l'événement et aux hommes qui le font, ce qui aussi formellement se situe entre la peinture d'histoire et celle de genre d'une part,¹² et la gravure plus populaire, caricatures ou allégories emblématiques¹³ de l'autre: On s'explique sans peine le discrédit de l'allégorie narrative,¹⁴ moins le manque d'intérêt pour le portrait, la production la plus importante de la période, (4500 pièces dans le vidéodisque, un tiers au moins des gravures produites) et pour les séries historiques aussi importantes que celles de Janinet et de Prieur et Berthault,¹⁵ sans parler des productions royalistes postérieures à la mort du roi.

Mais la définition des images de la Révolution ne peut se limiter à cette typologie générale. Il importe aussi, comme pour la Révolution même, d'en déterminer la répartition dans l'espace et la diffusion dans le temps.

L'espace révolutionnaire d'abord. La Révolution fut-elle atlantique? L'Amérique certes suscite en France des représentations figurées - des épisodes de la guerre franco-anglaise, surtout maritime, aux figures de la Liberté américaine - mais elle n'en produit pas directement, ou si peu. La Révolution par contre fut rapidement européenne. En Grande Bretagne, l'attention d'un large public ouvert au débat politique et la

11 A. de Baecque, *Op. cit.*

12 Voir notamment le catalogue de l'exposition *La Révolution française et l'Europe*, *Op. cit.*

13 Choix significatif dans *Politique et polémique. La caricature française et la Révolution, 1789-1799*, Los Angeles [New York, Paris], Université de Californie, 1988.

14 P. Bordes, "Le recours à l'allégorie sous la Révolution française", *Les images de la Révolution*, *Op. cit.* p. 243-250 et J. A. Leith, "Allégorie et symbole dans la Révolution française", in C. Hould, *L'image de la Révolution française*, Musée du Québec, publication du Québec, 1989, p. 94-113.

15 Voir C. Hould, *L'image de la Révolution française*, *Op. cit.*

présence d'une caricature parvenue à son âge d'or¹⁶ suscitèrent des œuvres, d'abord critiques, puis rapidement hostiles, mais de très grande qualité. Sur le continent, la crainte ou l'intérêt d'abord des milieux politiques, la similarité des événements ensuite donnèrent naissance à une production graphique parfois comparable à celle qui prenait naissance à Paris, souvent originale, dont la connaissance reste aujourd'hui encore imparfaite; la révélation de cette iconographie riche et originale, des Pays-Bas à l'Italie, n'en constitue pas moins un des apports les plus positifs des recherches récentes. Il reste toutefois encore beaucoup à faire pour apprécier la configuration exacte d'une Europe révolutionnaire de l'image avec ses centres de production autonomes, ses emprunts et ses plagats, mais aussi la mobilité des hommes et la circulation des estampes.

Le temps de la Révolution? Deux interrogations ici se mêlent mais ne se recoupent pas. La première est classique. Elle nous renvoie à nos choix habituels qui situent la Révolution en son apogée de l'an II, en ses commencements de 1789, voire en ses antécédences davantage qu'en son terme, malaisément localisable il est vrai: 1799, 1815, voire 1871? D'où ce paradoxe: nous connaissons mieux souvent les nouveaux visages que la Révolution a pris dans les livres d'histoire ou dans les manuels scolaires, au cinéma surtout ou à la télévision, que ceux qu'elle revêt au lendemain de Thermidor. Pour un Hennequin, pour un Topino-Lebrun justement ressuscités, combien de peintres et de graveurs, anonymes ou moins connus, injustement délaissés alors que l'iconographie, politique notamment, se trouve sous le Directoire¹⁷ en plein renouvellement.

¹⁶ M. Jouve, *L'âge d'or de la caricature politique*, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1983.

¹⁷ Sur l'imagerie révolutionnaire des 19^e et 20^e siècles, voir la 5^e partie du colloque de 1985, *Les images de la Révolution française*, *Op. cit.*; Sur l'iconographie du Directoire, à titre d'exemple, C. Langlois, "Venez voir la religion de nos pères. Changement d'images, images du changement", *Populations et cultures, Mélanges François Lebrun*, Rennes, 1989, p. 349-357.

Mais l'interrogation principale nous entraîne dans une autre direction: le temps de l'image et celui de la Révolution coïncident-ils? On peut juger la question sans intérêt ou se contenter d'admettre qu'une correspondance globale n'exclut pas des disfonctionnements localisés. On proposera une position plus tranchée, en suggérant, dans le prolongement d'une réflexion de Klaus Herding,¹⁸ que le temps de l'image est le plus souvent décalé par rapport à l'événement, que la coïncidence est rare, fortuite, exceptionnelle - *la mort de Marat* peut-être, mais non en tout cas *le Serment*;¹⁹ et l'histoire de l'image se fonde pour une grande part sur cet écart entre l'événement et sa représentation: anticipation parfois, production à contre-sens souvent; connaissance différée ou écho prolongé; mais aussi, fort heureusement pour les graveurs et leurs éditeurs, nouvelles utilisations, réemplois, rééditions et copies postérieures.

Les *Tableaux historiques* de Prieur et Berthault, commencés en 1791, interrompus, repris, augmentés de pièces annexes, alourdis de portraits, terminés en 1802, copiés, réédités jusqu'en 1817 constituent à n'en pas douter, le paradigme de ce temps de l'image dissocié de l'événement sur lequel il se fonde. Et que nous n'en sachions à peine plus sur cette entreprise capitale que ce que Tourneux en écrivait voilà près d'un siècle montrerait aussi, s'il en était besoin, que la Révolution de l'image reste pour grande partie à faire.

2. Les images de la Révolution: un accès difficile.

Si l'intérêt pour l'image de la Révolution est indéniable, les difficultés que rencontre son exploitation sont tout aussi évidentes. Nous ne retiendrons ici que celles qui découlent plus directement de la

¹⁸ "Utopie concrète à l'échelle mondiale: l'art de la Révolution", introduction générale au catalogue *La Révolution française et l'Europe*, Op. cit., T.I, p. XXXII-IV. Voir aussi K. Herding et R. Reichardt, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Suhrkamp, Francfort, 1989.

¹⁹ P. Bordes, *Le serment du jeu de paume de Jacques-Louis David*, Paris, Éd. de la réunion des Musées nationaux, 1983; et, dans une autre perspective, *La mort de Marat*, Paris, Flammarion, 1986.

spécificité de la période révolutionnaire.

Celle-ci reste d'accès malaisé d'abord parce que la Révolution, mettant en cause les institutions traditionnelles - qu'elle les conteste, les détruit ou les transforme - perturbe par contre-coup la conservation des fonds. On peut en trouver une preuve dans le petit nombre de dessins et peintures du concours de l'an II qui ont été conservés.²⁰

Prenons le cas de la gravure, bien étudiée par Claudette Hould.²¹ Le dépôt obligatoire des estampes n'est plus respecté à partir de 1789; il sera rétabli seulement sous le Directoire et encore, la nouvelle règle s'impose-t-elle difficilement; la Révolution naissante conduit à une liberté presque totale de publier des gravures - mais aussi elle amène une perturbation rapide du marché traditionnel - même si cette liberté est traversée immédiatement de protestations contre les excès, de menaces de censure, de saisies ponctuelles opérées surtout contre la pornographie: en un mot une histoire cahotante qui nous laisse, mis à part les archives de répressions épisodiques et les sources imprimées, journaux²² et pamphlets,²³ dont l'exploitation systématique est prometteuse, en face d'une absence essentielle, puisqu'il n'existe aucun fonds cohérent constitué pendant les événements eux-mêmes.

Notre salut vient donc des collectionneurs du 19^e siècle, d'un Soulavie, dont une exposition²⁴ du Louvre salue à juste titre le rôle capital, d'un Hennin, attentif autant aux monnaies qu'aux gravures, d'un Leber,²⁵ d'un Laterrade, d'un baron de Vinck enfin; notre salut vient aussi des institutions qui ont été amenées à recueillir le fruit de ces

20 *La Révolution française et l'Europe*, *Op. cit.* T. III, p. 837 sq.

21 *L'image de la Révolution française*, *Op. cit.* p. 63-94.

22 Pour la gravure traditionnelle et pour la caricature contre-révolutionnaire.

23 Pour la caricature révolutionnaire.

24 *Un collectionneur pendant la Révolution: Jean Louis Soulavie (1752-1813)*, Paris, Louvre, 1989.

25 Un des rares collectionneurs du 19^e siècle dont les collections se retrouvèrent en province, à la bibliothèque municipale de Rouen précisément.

patientes quêtes et à nous les transmettre. Mais ces collections, même commencées dès le lendemain de la Révolution, comme celles de Soulavie et de Hennin, ne peuvent nous faire connaître l'ensemble de la production révolutionnaire car d'irréremédiables destructions avaient déjà eu lieu.

Celles-ci tiennent à la nature même de la plupart des gravures. Une grande partie d'entre elles répercute les grandes péripéties de la Révolution: or un événement rapidement chasse l'autre; d'autres manifestent la prééminence politique momentanée d'un homme - voire d'un parti - qui demain sera dénoncé, écarté, exécuté. Les éditeurs suivent la conjoncture politique et sont vite conscients de la nécessité de se débarrasser de gravures, devenues invendables ou plus encore dangereuses.

Après Thermidor, comme en témoignent plusieurs voyageurs étrangers, les destructions furent particulièrement importantes, mais d'autres précédèrent notamment, pour la production royaliste avant même le 10 août;²⁶ d'autres encore suivirent, notamment au lendemain de Fructidor. La variété des pièces qui s'offrent aux collectionneurs ne doit pas faire oublier qu'une partie de la production a été irréremédiablement détruite. Un seul exemple: sur cent cinquante caricatures contre-révolutionnaires annoncées et décrites par la presse royaliste durant la Législative, une centaine est conservée: le déchet - un tiers environ - n'est pas négligeable.

A cette réserve près, peut-on faire confiance à la patience et à la perspicacité des collectionneurs? On y est en tout cas contraint. Mais ces derniers nous lèguent, avec leurs estampes et leurs dessins, leur curiosité particulière - de Vinck pour Marie-Antoinette, Hennin pour la gravure allemande - leur sympathie ou leur antipathie, et plus encore, leur manière de reconstituer l'histoire visuelle de la Révolution dans la mesure où les principaux, tels Hennin et de Vinck, ont imposé comme

²⁶ C. Langlois, *Op. cit.*, p. 13-14.

condition de leur legs, leur rigoureux maintien de leur classement. Dans la présentation qu'ils ont adoptée, ils identifient toujours la gravure à l'événement;²⁷ ils nous imposent, souvent à notre insu, cette manière de voir. De Vinck, par exemple, étale la production de l'éditeur contre-révolutionnaire Webert d'octobre 1789 à janvier 1793 parce que celui-ci présente Lafayette à Versailles et le roi crucifié entre ses deux frères. La première gravure est publiée en octobre 1791, la seconde en avril 1792. C'est le privilège de la caricature de s'approprier le passé et d'anticiper l'avenir, mais nous pouvons restituer cette pratique grâce au *Petit Gautier*,²⁸ non à de Vinck, aux journalistes non au collectionneurs.

Or l'agencement introduit par ces derniers pèse inconsciemment sur le maniement des images, dans la mesure où leur artefact se perpétue dans l'illustration des manuels ou la mise en scène des expositions; dans la mesure aussi où la rigueur du catalogue qui accompagne la principale collection, celle de de Vinck, en accroît la valeur exemplaire. Il importe donc, si l'on souhaite mettre en œuvre une véritable révolution des images, en partant de ces collections, rompre avec la logique que ces recueils imposent, comparer entre eux les divers fonds, revenir à la presse, reconstituer les séries, remettre en cause les attributions hasardées. Long, ingrat, nécessaire, mais indispensable travail préalable.

On sera alors mieux à même de mesurer l'importance des changements qui s'opèrent, notamment dans l'édition, au moment où éclate la Révolution. Le plus évident concerne la concentration sur la capitale de la production d'images révolutionnaires. Les centres

27 En fait, alors qu'Hennin s'en tient à une stricte présentation chronologique, de Vinck alterne approche thématique et approche chronologique; pour ce dernier voir, Bibliothèque nationale, département des estampes, *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1871*, Collection de Vinck, Tome I à III. Paris, 1909 et sq.

28 Il s'agit en fait du *Journal de la Cour et de la ville*, grâce à l'attention duquel il est possible de restituer les dates de parution de la plupart des caricatures contre-révolutionnaires.

provinciaux d'imagerie populaire interrompent leurs séries traditionnelles et bien peu produisent des gravures nouvelles se rapportant aux événements politiques de l'heure; ceux de la capitale seuls subsistent. Au mieux les nouveaux modèles parisiens sont limités à l'extérieur: les faïences nivernaises²⁹ se complaisent longtemps dans l'accord des trois ordres tandis que Letourmy, l'imagier d'Orléans, sélectionne, en les agrémentant d'ornements traditionnels, les principales gravures parisiennes pour un marché plus traditionnel, peut-être à dominante rurale.³⁰

Un autre changement important s'opère à l'intérieur de la capitale. On en pressent l'importance, mais on manque d'enquêtes pour prolonger jusqu'au début du 19^e siècle celle que Grivel³¹ a menée jusqu'au seuil de la Révolution. En tout cas si certains éditeurs connus pour leur spécialisation dans la gravure populaire ou la gravure mi-fine, comme Basset et Chéreau, paraissent aptes à s'adapter au nouveau cours révolutionnaire, beaucoup disparaissent, beaucoup apparaissent aussi; mais le changement le plus perceptible est le déplacement du centre de la production de la rue Saint-Jacques, quartier traditionnel des libraires et des imagiers, au Palais Royal, nouveau centre de la vie politique. Et ce passage sur la rive droite paraît définitif comme en témoigne l'installation de la Maison Aubert, editrice de Daumier et de *la Caricature*, à deux pas du Palais Royal au lendemain de 1830.³²

La mesure exacte des changements irréversibles occasionnés par la Révolution reste toutefois à déterminer. Pour la province notamment, ceux-ci paraissent concerner davantage la localisation de la

29 *Les faïences révolutionnaires de la collection Louis Heitschel*, Paris, 1985.

30 A. Martin, *L'imagerie orléanaise*, Paris, 1928.

31 Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1986.

32 James Cuno, "Charles Philippon: The Education of a Caricaturist and the Politics of Transformation", *Proceedings of the Consortium on Revolutionary Europe*, 1985, p. 85-98 + planches. et "The Business and Politics of Caricature; Charles Philippon et la Maison Aubert", *Gazette des Beaux-arts*, septembre 1985, p. 95-112.

production et donc les éditeurs eux-mêmes, que le type même de gravure éditée: on retrouve rapidement sur le marché, dès le début du 19e siècle, saints protecteurs et "monde à l'envers", comme si rien ne s'était passé dans la décennie précédente.

Mais revenons à la Révolution: l'enquête indispensable sur les sources, sur la production, ne doit pas conduire à éluder l'interrogation centrale concernant les rapports entre la production culturelle et la Révolution. Toutefois, plutôt que de s'interroger de nouveau sur les conditions d'émergence d'un art révolutionnaire, il paraît plus opportun de se demander quelle a été la capacité - et aussi la volonté - des hommes de la Révolution à mobiliser les artistes, en vue d'agir sur les populations et d'indiquer quels ont été aussi les obstacles qui se sont dressés sur leur route dans cette voie difficile. Les historiens de l'art, de William Olander à Philippe Bordes,³³ ont bien balisé cet axe de recherche. L'engagement de David n'a pas, semble-t-il, suscité beaucoup d'émules. Hormis le *Serment du jeu de paume*, peu de tableaux du Salon de 1791 évoquent directement la Révolution; la situation ne sera pas meilleure, sur ce point, en l'an IV et dans les salons suivants. Seule la mobilisation, contrainte et quelque peu artificielle, de l'an II conduit les artistes à prendre des sujets "révolutionnaires", vite abandonnés³⁴ dès que la pression cesse.

En fait, pour diverses raisons, un petit nombre d'artistes seulement mobilisèrent leur burin ou leur pinceau au service de la Révolution. L'absence d'œuvres n'est pas à mettre au seul compte de la tiédeur patriotique: quelques-uns au contraire, comme Sergent, firent passer leur engagement politique avant leur art; certains se prêtèrent au nouveau cours mais sans rien changer à leurs manières; beaucoup prirent effectivement partie, contre l'Académie, pour une

³³ W. Olander, *Pour transmettre à la postérité, French Painting and Revolution*, Ph. D. New York, 1985. P. Bordes et al., *Aux armes et aux arts*, 1988.

³⁴ W. Olander, "French Painting and Politics in 1794, the great Concours de l'an II, *Proceedings of the Consortium on Revolutionary Europe*, Athens, Georgia (USA), 1980, vol. II, pp. 19-27.

plus grande mobilisation des artistes, mais les âpres débats, notamment ceux de la *Société républicaine des arts*, débouchèrent rarement sur des œuvres exemplaires: la pénurie matérielle, que ne compensait pas une tardive reprise des commandes publiques, ne facilitait pas, il est vrai, la production artistique.³⁵

De toute manière, les artistes patriotes paraissaient davantage prêts à suivre la leçon des *Horace*, en revisitant une Antiquité qui leur était de toute façon plus familière que celle, beaucoup plus radicale dans sa nouveauté, du *Jeu de paume*, qui les aventurait trop loin de leurs habitudes picturales. Peu au total acceptèrent de mobiliser vraiment leur art au service de la Révolution. Et ceux qui le firent en tirèrent rarement des avantages matériels substantiels. Les sculpteurs au moins bénéficièrent des commandes du Panthéon³⁶ et celles des fêtes parisiennes, même si, sur ce dernier point, ils préférèrent rester discrets sur leurs oeuvres éphémères, Nature généreuse ou Hercule triomphant; aucun peintre ou graveur de renom par contre n'accepta de se compromettre, à la suite de David,³⁷ dans la propagande par la caricature financée en l'an II par le comité de Salut public, soit par prudence politique soit par mépris pour une activité jugée indigne du grand art dont il se réclamaient.

Mais il faut aussi faire la part de contraintes techniques, qui rendent la pratique artistique peu apte à suivre l'accélération du temps qui caractérise toute Révolution. La réalisation d'un programme de sculptures demandait habituellement plusieurs années; une grande toile, de très longs mois; une gravure fouillée, faite au burin, un délai

35 C. Hould, "Les beaux arts en révolution: au bruit des armes les arts se taisent!" *Études françaises*, 25, 2/3, 1989, p. 193-208.

36 A l'ouvrage toujours classique de R. Schneider sur Quatremère de Quincy, on ajoutera, pour les documents et l'iconographie, M.-L. Biver, *Le Panthéon à l'époque révolutionnaire*, Paris, PUF, 1982.

37 C. Hould, "La propagande d'État par l'estampe durant la terreur", *Les images de la Révolution*, *Op. cit.*, p. 29-38; A. Boime "Jacques-Louis David, le discours scatologique de la Révolution française et l'art de la caricature." *Politique et polémique*, *Op. cit.* p. 69-86.

presque aussi grand.

De ce fait la Révolution, plus que toute autre période, devient un cimetière de projets ébauchés et laissés inachevés, des sculptures du Panthéon, bien avancées pourtant, au Serment du jeu de paume; ou, ce qui est presque pire encore, du moins pour les artistes, d'œuvres produites avec un tel retard sur l'événement qu'elles arrivent à la connaissance du public complètement à contre-temps comme la grande gravure de Laurent, d'après Le Barbier, représentant le chevalier Désilles, vendue au moment même où la fête des soldats de Châteaueux consacrait de nouveaux héros de l'affaire de Nancy³⁸ ou encore comme la peinture de Regnault *La Liberté ou la mort*, fraîchement accueillie lors de son exposition au salon de l'an IV.

L'attrait durable pour l'allégorie narrative trouve sans doute ici une de ses explications les plus évidentes. Ce langage codé est susceptible, avec des retouches minimales, de s'adapter à des sujets les plus variés. On connaît maintes gravures, comme celle bien connue de Debucourt, qui ont permis de célébrer successivement Louis XVI, puis la Révolution, voire ensuite Bonaparte. Retenons seulement, à cause de sa valeur exemplaire, la série originale que Réattu élaborait pour la décoration du temple de la Raison de Marseille et qu'il proposa de nouveau, à peine modifiée, en 1804 pour célébrer le rétablissement de la paix religieuse, puis une troisième fois sous la Restauration, pour le retour du roi. En changeant seulement quelques attributs, le même programme iconographique célébrait à volonté la déchristianisation et le retour de la religion, la Révolution établie sur les ruines de la royauté et la royauté restaurée sur la défaite de la Révolution bottée.³⁹

La Révolution de ce fait contribua au triomphe, au moins momentané, des techniques artistiques ou des genres les mieux adaptés à la réalisation des commandes rapidement exécutées: le

³⁸ Je renvoie à ma communication sur la fête de la liberté.

³⁹ P. Bordes, "Réattu et le temple de la Raison de Marseille", in *Marseille en Révolution*, *Op. cit.*, p. 159-170.

portrait ou le tableau de genre en peinture; en sculpture, le plâtre peint; et surtout l'eau-forte et l'aquatinte en gravure. Sélection des techniques, mais point mutation technique. La véritable révolution de l'image, celle de la lithographie, s'opérera en France durant la Restauration.⁴⁰ Comme dans le domaine de l'imprimerie et de l'édition,⁴¹ la Révolution dut se contenter des techniques traditionnelles, en les adaptant au mieux à ses besoins.

La faible mobilisation des artistes et le poids réel des contraintes techniques ne doivent cependant pas être surestimés. La Révolution sut utiliser l'image. Et il est sans doute possible de reconstituer, durant cette période, une conjoncture politique de l'image qui ne se réduit ni à la seule politique artistique ni à la seule mobilisation exceptionnelle de l'an II. On voudrait, à titre d'exemple, en faire la brève démonstration, en montrant comment s'opère en 1791, chez les patriotes, un changement d'attitude vis-à-vis de l'image marqué par la mise en sommeil de sa fonction critique, qui visait les figures de l'Ancien Régime,⁴² et l'avènement d'une fonction "édificatrice", orientée vers la promotion des valeurs nouvelles.

La tardive condamnation du serment par Pie VI puis la fuite dramatique de Varennes marquèrent, entre la mi-mai et la mi-juillet, l'apogée incontestée de la caricature patriote. Celle-ci est suivie d'un coup d'arrêt brutal, en deux temps: à la fin juillet, après l'affaire du Champs-de-Mars, à la fin septembre, après l'acceptation de la Constitution par le roi: les dernières caricatures anti-royalistes sont alors retirées de la vente. La caricature patriote se reconvertit dans l'attaque contre les émigrés avec des pièces d'une indéniable qualité graphique, mais destinées à un public beaucoup moins populaire que les précédentes estampes; ce retrait durable coïncide par ailleurs avec

40 M. Henker, *De Senefelder à Daumier. les débuts de l'art lithographique*, Exposition, Paris, 1988.

41 H.-J. Martin et R. Chartier (ss la dir. de), *Histoire de l'édition française*, T. III.

42 A. de Baecque, "Le discours anti-noble (1787-1792): aux origines d'un slogan, "le peuple contre les gros", *Rev. Hist. mod. et cont.*, janvier-mars 1989, 1-28.

l'arrivée de la caricature contre-révolutionnaire qui se fait connaître dès la fin d'octobre et s'impose dans les premiers mois de 1792.

En fait cet abandon, relatif, du terrain de la caricature s'explique aussi par une volonté, nouvellement affirmée, des patriotes d'utiliser autrement l'image au service de la Révolution, au moment où la rupture dramatique avec le catholicisme⁴³ conduisait les révolutionnaires à chercher une maîtrise plus grande de la symbolique. Énumérons seulement les éléments les plus visibles de ce renversement de perspective. Au sommet, d'abord, les commandes de l'Assemblée pour le *Désilles* de Le Barbier et plus tardivement pour le *Serment* de David, exposé au Salon en septembre 1791. Plus importante encore fut la décision, prise par la Constituante, à l'occasion de la mort de Mirabeau en avril 1791, de "nationaliser" Sainte Geneviève pour transformer l'église inachevée de Soufflot en Panthéon.

Cette initiative entraîna deux séries de décisions également importantes. Il fallut trouver d'abord des héros appropriés. Voltaire fut le premier choisi. La translation de ses cendres en juillet marquait l'inauguration d'une nouvelle liturgie festive "laïque", mêlant des éléments empruntés à l'Antiquité à ceux qui provenaient de la nouvelle symbolique révolutionnaire. La fête⁴⁴ devient l'occasion d'une nouvelle mise en image de la Révolution: L'essai de la fête de Voltaire trouvera son aboutissement complet avec celle des soldats de Châteauneuf, neuf mois plus tard. En second lieu, Quatremère de Quincy envisagea d'adapter le Panthéon à ses nouvelles fonctions par l'élaboration, à la fin de 1791, d'un programme approprié de sculptures comprenant notamment le célèbre fronton, dont la réalisation fut confiée à Moitte. C'est cette exceptionnelle entreprise qui conduira à multiplier bientôt des figures emblématiques de la Révolution, Liberté, Égalité, Nature...

43 T. Tackett, *La Révolution, l'Église, la France, Le serment de 1791*, Paris, Cerf, 1986 et C. Langlois, "la déchirure", postface à l'ouvrage de T. Tackett.

44 M. Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.

Moins connues pour leurs qualités artistiques, mais non moins importantes sont les deux séries gravées disponibles également en 1791. La première, les *Tableaux de la Révolution française* ⁴⁵ est prévue en 48 gravures dues à Prieur et à Berthault: elle est mise en souscription à partir de juin 1791. L'équipe que Fauchet a réunie sur ce projet vise à fournir une histoire de 1789, plus engagée que celle, très anecdotique, de Janinet, en fondant la Révolution sur une double légitimité, le serment des députés du Tiers (le 20 juin) et l'insurrection du peuple de Paris (le 14 juillet). Mais tandis que cette nouvelle série vise à attacher à la Révolution un public bourgeois ébranlé qu'il faut reconquérir, la seconde concerne la paysannerie, qui n'est pas oubliée: quelques mois plus tard, les Jacobins, qui se sont ressaisis après la crise de l'été, cherchent une ouverture dans cette direction grâce à une propagande appropriée. Pour y parvenir ils ouvrent un concours que remporte Collot d'Herbois avec le fameux *Almanach du Père Gérard*, illustré de douze gravures à la Greuze, destinées à mettre en valeur les bienfaits de la nouvelle constitution. Ainsi s'esquissent en 1791, par touches successives, les grandes lignes d'une nouvelle politique patriotique de l'image.

Conclusion

On voudrait pour conclure cette présentation revenir à l'interrogation initiale concernant la spécificité de l'image. Que nous apporte-t-elle de neuf à la connaissance de la Révolution? On pourrait parfois être tenté de croire que celle-ci constitue un merveilleux instrument susceptible de fournir, par-delà deux cents ans de glose, un accès plus direct à la Révolution, tant nous restons inconsciemment tributaires de la fiction de l'intangibilité du regard et de l'immédiateté de la lecture de l'image. Une telle attitude peut être encouragée aussi par l'investissement traditionnellement opéré sur les chefs-d'œuvres de l'art et par une psychanalyse du social⁴⁶ qui nous suggère que telle

⁴⁵ C. Hould, *Op. cit.*

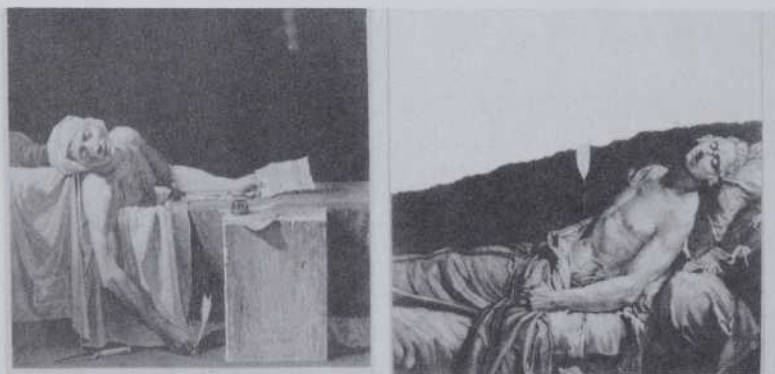
⁴⁶ Suggestif, L. Hunt, "L'axe masculin/féminin dans le discours révolutionnaire", *La Révolution française et l'homme moderne*, Paris, Messidor, 1989, p. 25-49.

image a valeur de symptôme et que son apparition, judicieusement analysée, pourrait nous révéler l'inconscient de la Révolution.

Cette volonté de chercher à tout pris dans l'image des signes ou des significations cachées pourrait être dangereuse dans la mesure où elle s'accompagnerait d'une sélection hasardée et hasardeuse. Il y aurait sans doute plus à perdre qu'à gagner à s'engager dans une perspective où l'intuition personnelle et la perception esthétique l'emporteraient sur la rigueur de la démonstration et sur la possibilité, pour chaque historien, au moins potentiellement, d'en vérifier les différentes étapes.

L'image révolutionnaire, tout en revendiquant un traitement spécifique, ne peut s'affranchir durablement des règles communes de notre pratique historique. Une véritable révolution de l'image ne commence-t-elle point par la mise en cause - et comme la suspension - de notre propre regard et par la restitution de celui de l'autre: ce que le révolutionnaire montrait, ce qu'il voyait, ce qu'il voulait faire voir. C'est dans la quête obstinée de ce regard *autre* ⁴⁷ que peut naître sans doute une histoire nouvelle, matérielle, culturelle et politique, d'une Révolution qui d'une certaine manière demeure, deux cents ans après, encore - et peut-être heureusement - énigmatique voire indéchiffrable.

⁴⁷ A titre d'essai, C. Langlois, "Les dérives vendéennes de l'imaginaire révolutionnaire", *Annales E.S.C.*, mai-juin 1988, p. 771-797.



Mort de Marat et Mort de Le Peletier de Saint-Fargeau, gravures à l'eau-forte par Morel et Tardieu d'après les tableaux de Jacques-Louis David. Paris, Bibliothèque nationale, Est. Réserve AA 3 et AA Tardieu.

À PROPOS DE L'EXPOSITION *L'IMAGE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE*

Claudette Hould

Histoire de l'art, Université du Québec à Montréal

Le titre de l'exposition *L'image de la Révolution française*, galvaudé tant au pluriel qu'au singulier dans les manifestations du Bicentenaire, fut choisi dès 1985 par les initiateurs du projet d'exposition d'estampes au Canada.¹ Il nous semblait alors que seul le terme image pouvait rendre compte à la fois du corpus - des gravures exclusivement - et de ses contenus sémantiques. Il n'est donc nullement fortuit que le présent colloque ait été inscrit sous le même titre et que son programme justifie à nouveau, à cent trente ans de distance, la conclusion que Renouvier énonçait dès les premières lignes de son gigantesque travail sur l'estampe révolutionnaire:

*L'art n'est l'imitation de la nature et la création d'un beau idéal que par le prisme de la société. Les artistes de tous les temps et de toutes les écoles ne font que répéter le gouvernement, les moeurs, la littérature.*²

Le corpus de l'exposition accrochée actuellement au Musée des beaux-arts de Montréal³ - cent soixante gravures sélectionnées attentivement parmi des milliers de sujets - n'a été qu'un prétexte pour

1 James Leith, William MacAllister Johnson, Ian Germani et moi-même. L'exposition a circulé au Canada dans les musées de Québec, Montréal, Toronto et Winnipeg.

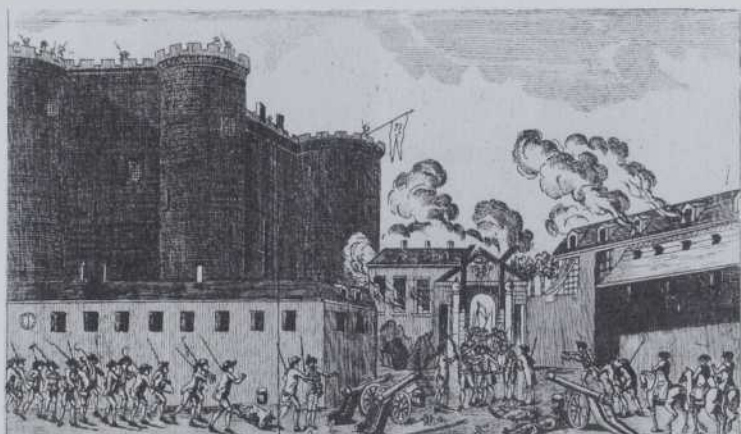
2 Renouvier, Jules, *Histoire de l'art pendant la Révolution considéré principalement dans les estampes*, Paris, Renouard, 1863.

3 Le lecteur se référera au catalogue de l'exposition *L'image de la Révolution française*, Musée du Québec, Les Publications du Québec, 1989, 446 pages.

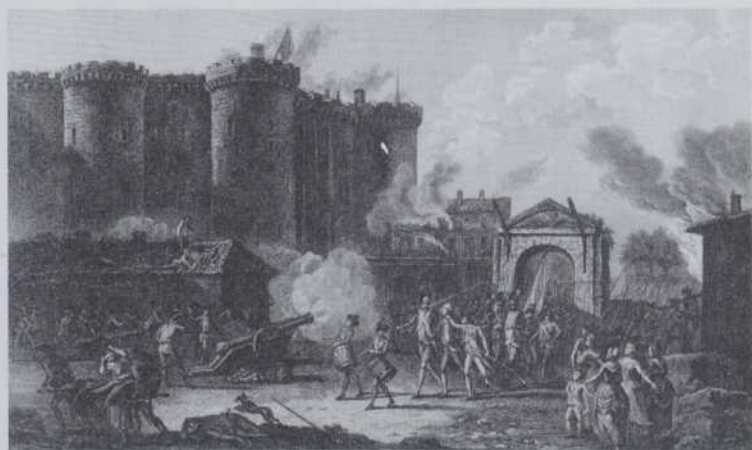
rendre compte d'une partie de nos travaux empiriques et critiques sur l'art révolutionnaire et esquisser les premiers éléments d'une histoire de la gravure de 1789 à 1799.

Pour arriver à comprendre ces images produites depuis si longtemps, l'historien se bute à plus d'une difficulté: il doit mettre cette production en contexte et, à force de patience, faire livrer à la planche gravée ses secrets matériels: condition d'exécution et de parution, date de mise en vente, prix, conditions de diffusion, pour éclairer véritablement son impact sur les consciences contemporaines. Des documents d'archives, les procès-verbaux des assemblées et des nombreux comités politiques et artistiques, les annonces de gravures publiées dans les journaux, les registres de dépôt légal ont été les sources principales pour formuler des attributions - car ces gravures ne sont pas toutes anonymes - déterminer des prix, évaluer les dédicaces et la destination de ces images. Un corpus d'au moins 6 000 gravures ouvre sur des problèmes aussi déterminants que le statut des graveurs, la censure, la contrefaçon, la propagande. Ce court exposé ne prétend pas résumer les difficultés rencontrées et les travaux accomplis pour la rédaction du catalogue, mais rappeler à mes savants collègues quelques problèmes qu'ils m'aideront sans doute à redéfinir ou à solutionner.

Le nombre élevé des gravures exécutées pendant cette turbulente décennie surprend d'emblée le chercheur. Gravures savantes, gravures populaires, caricatures, ont inondé le marché parisien et provincial dès les premiers jours de 1789, et, fait absolument nouveau dans la société française, il n'est que peu d'événements qui ont échappé à la plume ou à la pointe des artistes. Toutes les grandes *Journées* sont illustrées dans toutes les catégories de gravures: Ouverture des Etats généraux, Serment du Jeu de Paume, Prise de la Bastille, (Cat. 16b, 17; Illustrations 1, 2) Chute de la monarchie le 10 août, Exécution du roi, Chute de Robespierre, Coup d'Etat de Bonaparte... Sont abondamment illustrés également, ce que nous appellerions des faits divers - d'ailleurs difficiles à retrouver dans les

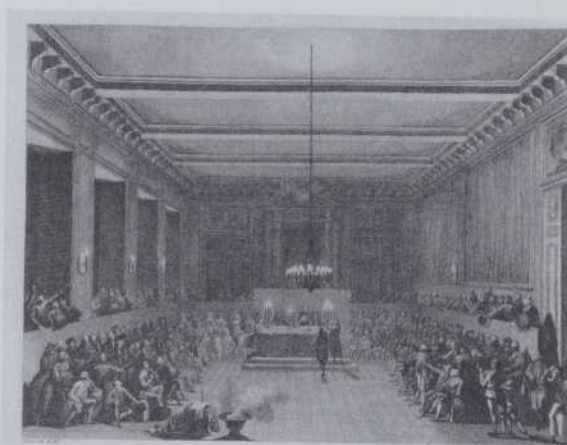


- 1- *Prise de la Bastille le 14 juillet 1789*, gravure à l'eau-forte anonyme, planche extraite des *Révolutions de Paris*, 5-11 sept. 1789, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.



- 2- *Vue de la ci-devant Bastille*, gravure à l'eau-forte et au burin par François-Denis Née. Montréal, collection particulière.

livres d'histoire ou les Mémoires - contenus en grand nombre en particulier dans le corpus des gravures savantes de la suite des *Tableaux historiques de la Révolution française*. Qui se serait souvenu du brave Anglais Nesham à qui la Commune de Paris a décerné l'épée de la garde nationale et une couronne civique en janvier 1790 pour avoir sauvé de la lanterne un représentant de la Commune? (*La Commune de Paris décerne une épée et une couronne civique à C.W. Nesham, Anglais*, Cat. 46, Illustration 3). Surtout, le commentaire de cette image de fraternité éclaire la production de la gravure dans un contexte de propagande autant que de commémoration: rédigé en mai 1793, il rappelle à l'amateur de gravures que l'Angleterre est dorénavant passée dans le camp des ennemis.



- 3- *La Commune de Paris décerne une épée et une couronne civique à C.W. Nesham, Anglais. le 15 janvier 1790*, gravure à l'eau-forte et au burin par Pierre-Gabriel Berthault d'après Jean-Louis Prieur. Québec, Musée du Québec.

Tout comme la gravure sur les *Noyades de Carrier à Nantes* dans la suite des *Tableaux*, celle figurant le *Mannequin du Pape brûlé au Palais Royal* est la seule gravure savante illustrant cette importante manifestation populaire au Palais-Royal, rappelée par ailleurs abondamment par la caricature. Cela explique que, malgré la présence de nombreuses gravures de cette suite dans l'exposition,⁴ j'aie dû en solliciter le prêt à la Bibliothèque nationale de Paris. J'ai acheté et exposé plusieurs *Tableaux* pour leur contenu historique et le souvenir exact qu'ils ont laissé de la topographie de Paris et des mœurs du petit peuple à la fin du XVIIIe siècle. Ainsi, ce *Tableau* relatant un fait presque passé inaperçu en novembre 1790, la pose des scellés sur le Parlement de Paris, qui marquait la destruction définitive de la justice d'Ancien Régime et une transformation profonde dans la structure des pouvoirs. L'image devenait l'occasion de rappeler la puissance des Parlements sous l'Ancien Régime et leur rôle dans le déclenchement de la Révolution, sans négliger la plus extraordinaire représentation de l'édifice du Palais de Justice demeuré intact jusqu'à nos jours.

Ces images réalistes et descriptives, s'enrichissent de nombreuses estampes allégoriques, l'allégorie demeurant du reste le véhicule privilégié des idéaux révolutionnaires. J'ai retenu quelques images de la Liberté, de l'Egalité et de la République mais dans toutes les notices concernées, je me suis attardée sur l'explication du symbolisme révolutionnaire présent dans de nombreuses gravures. On le retrouve par exemple dans des images commémorant la guerre, dans les Tables des Droits de l'Homme, les calendriers, et même les assignats. (*Assignat de quatre cents livres*, Cat. 145, Illustration 4) Ces symboles, souvent empruntés à l'iconographie traditionnelle - Cochin et Gravelot ne venaient-ils pas de remettre Ripa au goût du jour? - sont parfois subvertis comme dans ces figures de la Renommée qui embouchent leur trompette de bien curieuse façon. (*Journée du 21 Juin*, Cat. 55, Illustration 5)

4 33 Tableaux, dont 28 furent dénichés aux Puces et chez les bouquinistes des quais parisiens.



- 4- *Assignat de quatre cents livres*, gravure à l'eau-forte et au burin par Pierre-Alexandre Tardieu, d'après Nicolas-Marie Gatteaux. Collection Jean-Charles Benzaken, France.



- 5- *Journée du 21 juin - Triomphe de Voltaire, 11 juillet 1791*, gravure à l'eau-forte coloriée, anonyme. Paris, Musée Carnavalet, Est. Histoire PC 15 bis D.



- 6- *La liberté jetant des fleurs*, dessin à l'encre et au lavis, rehaussé à la gouache blanche, anonyme. Montréal, collection particulière.

Le seul dessin exposé parmi ces gravures représente une Liberté (*Liberté jetant des fleurs à une foule de peuple*, Cat. 125, Illustration 6): des Français et des étrangers - représentés par des Africains - des enfants, des adultes et des vieillards. Figure empruntée à l'Antiquité⁵, la Liberté porte plusieurs de ses attributs - la pique et le bonnet de la liberté, le pileus, bonnet de l'esclave affranchi - dont la forme se rapproche ici de celle du bonnet phrygien; derrière elle, une charrue au joug brisé éclaire la présence de la corne d'abondance prometteuse d'un bien-être économique bien éloigné de la réalité. Au pied du tertre, allégorie de la Montagne, deux enfants s'embrassent en signe de fraternité.

Je n'ai pu identifier l'auteur de ce dessin - exécuté de toute évidence en fonction de la gravure - ni de gravure correspondante. Mais au moins deux gravures reprennent exactement le même thème et une composition analogue, l'une, minuscule, *La liberté* illustrée au catalogue et destinée à la librairie - sans doute un almanach - et l'autre, *O Liberté* dont l'adresse du marchand Desombrages ne porte plus le nom de Lyon, mais celui de Commune-Affranchie, nouveau nom imposé par la Convention, en octobre 1793, à la suite de la terrible répression de la ville rebelle. Ces indices permettent au moins de retracer les liens iconographiques entre le dessin et les estampes et de les dater d'après l'automne 1793, sans doute des images de propagande montagnarde publiées en pleine Terreur durant l'hiver de 1794.

L'exposition présente quelques caricatures, d'abord de ces caricatures joyeuses et plutôt inoffensives de l'été et de l'automne 1789 où les ordres (*Vive le roi* *Vive la Nation*) figurent en première place parmi les premières caricatures sanglantes, (*Têtes coupées*) et les malicieuses caricatures contre le clergé qui vient de se voir dépouiller de ses biens (*Les dégraisseur patriote A votre tour Monseigneur*, cat 38, Illustration 7).

⁵ Voir l'article d'Elisabeth Liris.



- 7- *Les dégraisseurs Patriote A votre tour Monseigneur*, gravure à l'eau-forte coloriée. Paris, Musée Carnavalet, Est. Histoire PC 10 bis F.

Puis viennent les caricatures menaçantes et accablantes pour le Roi qui ne survivra pas à l'offensive de l'édition patriote de la fin du mois de juin et juillet 1792. Un rare indice de la connivence qui existait entre les artistes et les journalistes aussi bien que de l'importance que ces derniers accordaient aux images, nous est fourni à propos de cette célèbre caricature de Louis XVI, coiffé du bonnet rouge et buvant à la santé de la Nation (*Louis XVI au bonnet rouge*). La première gravure sur ce sujet fut publiée le lendemain ou le surlendemain de la journée du 20 juin alors que la foule, ayant envahi le palais des Tuileries, avait demandé au roi de retirer ses vetos sur la question de la déportation des prêtres et la formation d'un camp de Fédérés près de Soissons. Trois jours plus tard, le 23 juin, les *Révolutions de Paris* la décrivent:

On ne peut rendre l'effet que produisit sur tous les

*spectateurs la vue de ce bonnet sur la tête du roi. On ne tardera pas sans doute à répandre dans toute l'Europe une caricature qui représente Louis XVI au gros ventre, plastronné de son crachat, coiffé du bonnet rouge, et buvant à même une bouteille, à la santé des Sans-Culottes, criant, Le roi boit, le roi a bu...Il a le bonnet de la Liberté sur la tête, s'il pouvait l'avoir dans le coeur.*⁶

Ce texte prouve que la gravure circulait déjà et qu'on s'apprêtait à la contrefaire et à la multiplier. La gravure décrite, ainsi que la dizaine de versions de cette première édition, étaient plutôt sympathiques au roi, qui venait de signer un *Nouveau Pacte avec son peuple* et où il est encore appelé roi des Français et d'un peuple libre. En général il porte deux cocardes épinglées à son bonnet, comme sur la gravure exposée. Rapidement, le ton change et notre chroniqueur des *Révolutions de Paris* publie, dans la livraison du 30 juin, la *Suite de la journée du 20* :

*Louis XVI avait mis le bonnet rouge, il avait crié vive la Nation, il avait bu à la santé des sans-culotte il avait affecté le plus grand calme il avait dit hautement qu'il ne craindrait jamais que jamais il n'aurait à craindre au milieu du peuple; enfin il avait semblé prendre une part personnelle à l'insurrection du 20 juin. Eh bien! ce même Louis XVI, a bravement attendu que ses concitoyens fussent rentrés dans leurs foyers pour leur faire une guerre occulte et exercer sa vengeance.*⁷

C'est exactement ce texte que le graveur Villeneuve inscrira au bas de sa contrefaçon en contrepartie de la première version, anonyme, de la caricature. Comme si l'accusation ne suffisait pas, il avilit encore le roi en ajoutant des cornes au bonnet rouge, gratifiant ainsi Marie-Antoinette d'une insulte en passant. (*Louis XVI Vive la Nation*, Cat. 57, Illustration 8) Je me suis étonnée que sa gravure n'ait pas été exécutée en réduction pour le journal qui l'avait inspirée.

⁶ *Révolutions de Paris*, n° 154, 16-23 juin 1792, p. 553-554.

⁷ *Révolutions de Paris*, n° 155, 23-30 juin 1792.



- 8- *Louis XVI Vive la Nation*, gravure à l'aquatinte coloriée, par Villeneuve. Paris, Musée Carnavalet, Est. Rés. PCG Villeneuve.

Villeneuve regrava sa planche à nouveau après le 10 août 1792, avec des correctifs dans les inscriptions dans l'image et une légende encore plus menaçante pour le roi, alors emprisonné au Temple en attendant son procès: le bonnet vert du failli a remplacé le bonnet rouge, sur lequel est inscrit *Il fait Banqueroute à tous les partis (Louis XVI au bonnet vert)*.

Deux caricatures contre-révolutionnaires témoignent de l'intense activité des royalistes dans ce domaine, pendant une courte période de cinq mois, de novembre 1791 à avril 1792, ainsi que l'a étudié avec tant de pertinence Claude Langlois dans son récent ouvrage sur la

caricature contre-révolutionnaire⁸ paru malheureusement trop tard pour me permettre de préciser certaines informations tirées des journaux par lui consultés, et qui demeurent la source capitale d'information sur les auteurs, les commanditaires, la dynamique entre artistes et journalistes, la réception des caricatures. Claude Langlois a pu ainsi documenter cent cinquante caricatures contre-révolutionnaires attribuables principalement à trois auteurs. J'avais bien cherché à retracer le nom du journal qui annonçait, le 21 décembre 1791, cette *Tête de Linotte* personnifiant le ministre de la guerre Narbonne, appartenant à une suite de gravures en ovale publiées dans les très royalistes *Actes des Apôtres* et vendues chez Webert au Palais-Royal:

*dans une attitude furibonde, ayant une tête de linotte, par le bec de laquelle il déclare la guerre à la noblesse française, à la religion, aux princes, frères du roi, à toutes les puissances de l'Europe....*⁹

Une deuxième caricature, publiée contre le clergé celle-là, *Dernière Procession Constitutionnelle pour l'Enterrement du Serment Civique qui se fera le.....1792*, est attribuée à Webert et décrite dans trois journaux, *Le Journal de la cour et de la ville*, le *Journal du peuple* et la *Rocambole des journaux* en avril et mai 1792. Cet emprunt unique à la collection du Metropolitan Museum devait me permettre d'illustrer plusieurs autres cortèges d'enterrement et de souligner les emprunts des graveurs aux moeurs et aux rites religieux d'Ancien Régime.

Contrairement à la peinture et à la sculpture, la gravure a donc connu un sort sinon enviable, du moins "raisonnable" durant la Révolution, en permettant aux graveurs de livrer une marchandise qui, si elle ne correspondait pas toujours à leurs capacités techniques ou à leurs idées politiques leur a à tout le moins permis de gagner leur vie.

⁸ Claude Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Presses du CNRS, 1988.

⁹ Ce texte de l'annonce publiée le 21 décembre 1791 dans le *Journal de la Cour et de la Ville* sous le titre *Caricature nouvelle* était bien collé sur le carton de montage de la bibliothèque du Metropolitan Museum of Art mais sans le titre du journal ni la date.

Comme l'affirmait Détournelle, *On sait que la Gravure est un Art où l'on fait ses affaires*.¹⁰ En l'absence de la ci-devant clientèle riche et cultivée, les graveurs rempliront les commandes de l'Etat et exécuteront des pièces utilitaires comme les jetons d'entrée aux assemblées des clubs et des sections, des placards, des en-têtes de lettres, des assignats. Entre les mois de juin et de novembre 1790, un artiste de la trempe de Saint-Aubin n'a-il pas gravé deux cents fois le portrait de Louis XVI pour les quatre cents millions d'assignats décrétés par l'Assemblée Constituante! et combien de fois Roger n'a-t-il pas dû refaire la figure de la République sur l'en-tête de lettre du Directoire exécutif?

D'autre part, il est prouvé, soit par les commandes consignées du Comité de Salut public (Chaudet), soit par les signatures de certaines gravures (Moitte) et les traces qui sont restées dans les divers procès-verbaux que nous avons consultés, que des sculpteurs, des peintres, et même des architectes se sont convertis en graveurs pour subvenir à leurs besoins alimentaires.

Les historiens qui dénoncent la mauvaise qualité de la gravure pendant la Révolution veulent ignorer la production de gravures savantes de sujets non révolutionnaires, vérifiable dans les annonces de journaux, où l'histoire ancienne et moderne, les paysages, les sujets de genre, les reproductions des tableaux des grandes collections et même quelques sujets religieux sont traités par des graveurs professionnels avec autant de métier que sous l'Ancien Régime. Je montrerai ailleurs¹¹ que les grandes entreprises de gravures entamées sous l'Ancien Régime ont été poursuivies pendant la Révolution au moins jusqu'en 1792, le dépouillement des annonces dans les journaux (le *Moniteur* et le *Journal de Paris*) attestant que l'activité

¹⁰ Détournelle, *Aux armes et aux arts!*, p. 299.

¹¹ "L'image des images de la Révolution française dans les annonces de journaux", *Nouvelles de l'estampe*, N° 106, juillet-août 1989, p. 14-24, communication au Congrès mondial pour le Bicentenaire de la Révolution *L'image de la révolution française*, 8 juillet 1989.

subi d'interruption que durant la Terreur et les mois qui ont suivi.¹² Quant à la production de sujets révolutionnaires, l'exposition révèle de nombreuses planches de très grande qualité exécutées par les Lecœur, les Debucourt, les Berthault, les Helman, les Copia (*Marat tel qu'il était au moment de sa mort*, Cat. 109, Illustration 9), sans compter ces exquises planches anonymes, à destination populaire, mais où nous décelons une main sûre (*Encore eut-il mieux vullu plier que rompre*, Cat. 34, Illustration 10).



- 9- *Marat tel qu'il était au moment de sa mort*, gravure au burin et à l'eau-forte par Jacques-Louis Copia d'après Jacques-Louis David. Paris, Musée Carnavalet, Est. PCG Rés. G Copia 9123.

¹² A l'exception des *Tableaux historiques* qui sont livrés irrégulièrement sans être annoncés et de l'entreprise rivale des *Tableaux gravés de la Révolution française* de L'Epine et Niquet qui lancent leur prospectus et les deux premières livraisons en juillet 1793 et s'arrêtent à la quatrième livraison en décembre 1794.



- 10- *Encore eut-il mieux vallu plier que rompre*, gravure à l'eau-forte coloriée, anonyme. Montréal, collection particulière.

Je suis en mesure d'affirmer que seulement trois gravures de l'exposition n'ont pas été exécutées pendant la décennie révolutionnaire: Le *Salon de madame Geoffrin* publiée par Debucourt en 1821, la caricature contre Napoléon déposée par Gaston en juillet 1815, *Et l'on revient toujours à ses premiers amours*, et la petite version du *Serment du Jeu de Paume* d'après David, une copie en réduction pour la librairie, éditée en 1823 en même temps que son modèle, la grande et célèbre aquatinte de Jazet.¹³ Ces trois

¹³ Il faut encore mentionner la gravure d'après Boilly *Le Porte drapeau de la fête civique* mise en vente en 1795 mais transformée en *Porte drapeau de la Fête champêtre* au retour des Bourbons en 1815: le drapeau monarchique fleurdelysé est alors substitué au tricolore de 1792 qu'avait gravé Copia en 1795. (Cat. 150) Quant à la *Promenade du Jardin du Palais-Royal* de Lecoq, elle a été publiée et annoncée en 1787, à la veille de la Révolution.

exceptions ont servi à étayer la problématique de la chronologie de la production, de la mise en circulation et de la datation des gravures, source de tant d'anachronismes et de surinterprétation.¹⁴

Les recherches sur les gravures du *Serment* m'ont permis de fournir une autre preuve de l'échec relatif de la propagande d'Etat par la gravure pendant la Révolution,¹⁵ grâce à l'établissement de leurs dates d'exécution et de diffusion. Ces faits ont déterminé le choix d'illustrer cet événement par la toute première gravure annoncée sur le sujet, en juin 1790, seulement un an après l'événement et par la toute première gravure de la série des *Tableaux historiques de la Révolution* dont la première livraison fut annoncée en souscription en juin 1791, deux ans après l'événement. Et c'est pour renforcer ce point de vue neuf que le fameux *Serment* de David, qui aurait dû connaître une grande diffusion, n'a été représenté que par la réduction parue très tardivement en 1823. (La seule gravure contemporaine du dessin de David, une eau-forte gravée par Vivant-Denon en 1794, restée inachevée et sans lettre, n'a pas été diffusée. Illustration 17)

Ce travail de datation, indispensable à une saisie précise du mode de production, de la diffusion et de l'impact des images, repose essentiellement sur les annonces publiées dans les journaux, les mentions de présentation aux assemblées nationales¹⁶ et sur les mentions de dépôt légal dans les registres de la Bibliothèque nationale. Les gravures commandées par le Comité de Salut public ont pu être

¹⁴ Le parti pris de n'exposer que des gravures contemporaines de la Révolution a évidemment commandé l'exclusion des lithographies. Cette technique de reproduction découverte en Allemagne en 1795, n'est parvenue en France qu'en 1802.

¹⁵ J'ai analysé également les cas des gravures commandées par la Convention d'après les tableaux de David, *Le Peletier de Saint-Fargeau* (Cat. 108) et *Marat* (Cat. 109) ainsi que les gravures commandées par le Comité de Salut public (Cat. 66, 67 et dans mon article "La propagande d'Etat par l'estampe durant la Terreur", Paris, *Actes du Colloque tenu en 1985 "Les images de la Révolution française, iconographie et mentalités sous la Révolution"*, 1988, Université de Paris I, Institut d'histoire de la Révolution française, p. 29-37.

¹⁶ Généralement, l'annonce d'une gravure suit de très près sa présentation à l'Assemblée nationale et la gravure est affichée avec fierté.

datées d'après les procès-verbaux du Comité.¹⁷ Une dizaine de gravures portent une date dans la planche pour indiquer soit la date du dessin, soit celle de la gravure, parfois deux dates distinctes.

On sait en outre que la loi obligeait les éditeurs de gravures anglaises à marquer dans la planche la date et l'adresse de l'éditeur. Ainsi on connaît exactement la date de sortie très rapide - un mois - de la caricature contre le roi fuyard (*Le Gourmand*), et encore plus étonnante - 11 jours - de la caricature de Gilray contre Napoléon (*Exit*



- 11- *Le Calculateur patriote*, gravure à l'aquatinte anonyme, juillet 1789. Montréal, collection particulière.

¹⁷ Toujours avec certaines réserves cependant, la publication de la gravure ne correspondant pas nécessairement à la date de la commande inscrite aux procès-verbaux: une lettre de Chaudet conservée aux Archives nationales atteste qu'il assume lui-même les frais de sa caricature avant d'en avoir reçu commande officielle; aussi, la caricature de de Roo, commandée par le Comité le 5 octobre 1794 avait déjà été annoncée le 15 août.

Liberté à la François!). La belle planche de Bovi, *La séparation du roi d'avec sa famille désolée*, qui porte la date du 1er janvier 1794 apparaît dans l'exposition dans un livre publié à Londres en 1806.¹⁸ Grâce à ces indications, nous pouvons retracer la filiation des graveurs et arriver à déterminer le modèle des nombreuses copies et contrefaçons, une calamité dénoncée par les graveurs aux assemblées révolutionnaires. Par exemple, le 12 mai 1794, on publiera une contrefaçon de *The Death of Marie Antoniette* publiée pour la première fois le 2 janvier précédent. J'ai longuement étudié le cas de la gravure du *Calculateur patriote* (Cat. 80, Illustration 11), excellent exemple d'une image populaire forte et efficace, produite et diffusée en plusieurs versions - pas moins de onze dans les collections de la Bibliothèque nationale - dont de petits médaillons circulaires destinés à décorer des boutons, boucles de ceinture, tabatières. Les contrefaçons les plus spectaculaires nous ramènent aux *Tableaux historiques* qui ont été copiés par les Hollandais, les Belges, les Allemands et même, semble-t-il, par les Anglais. Cette filiation est indiquée dans l'exposition par la scène de l'assassinat de Michel Le Peletier de Saint-Fargeau d'abord illustrée dans le 77e *Tableau historique* vers 1795 (Cat. 105, Illustration 12), copiée en réduction en 1798 pour les Tafereelen de Vinkeles et Vrydag publiés en Hollande (Cat. 106, Illustration 13), puis en 1799 miniaturisée en médaillon pour la 7e planche de la *Galerie Historique* publiée à Bruxelles par l'éditeur Chateigner (Cat. 107, Illustration 14). Dans le même esprit documentaire, quatre versions de la mort de Désilles suite à l'Affaire de Nancy, éclairent non seulement la question des sources des contrefaçons mais celle des procédés techniques: la découverte inespérée d'une série d'eaux-fortes pures préparatoires aux *Tableaux* dans la Bibliothèque des arts à l'UQAM enrichit notre dossier sur

¹⁸ *A Graphic History of Louis the Sixteenth, and the Royal Family of France; represented in six large Engravings from celebrated Pictures painted on the spot by D. Pelegrini, and engraved by M. Bovi with a Brief History of the Sufferings of the Royal Family, collected from the most authentic information, London, 1806. Montréal, collection particulière.*



- 12- *Assassinat de Le Pelletier, Maison de Février restaurateur, le 20 Janvier 1793: ou 30 Nivôse An Ier de la République*, gravure au burin par Pierre-Gabriel Berthault, d'après Jacques-François Swebach-Desfontaines, préparée à l'eau-forte par Jean Duplessi-Bertaux. Montréal, collection particulière.



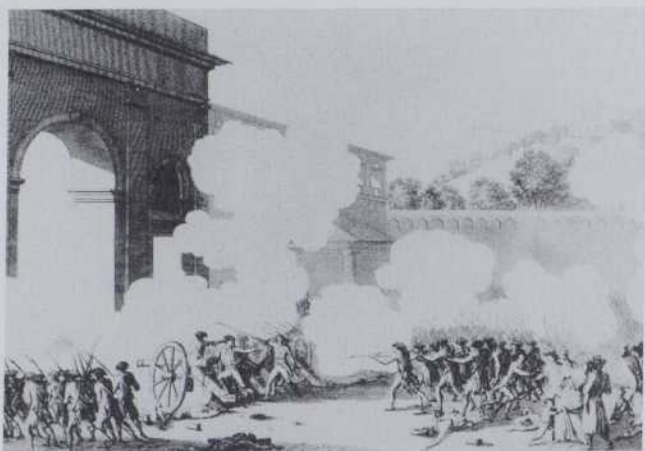
- 13- *Moord van L.M. le Pelletier de Saint-Fargeau, ten huise van den Kok, Fevrier, op den 20 sten van Louwmaand 1793*, gravure à l'eau-forte et Au burin par Vinkeles et Vrydag, 1798, d'après Jacques-François Desfontaines. Montréal, collection particulière.



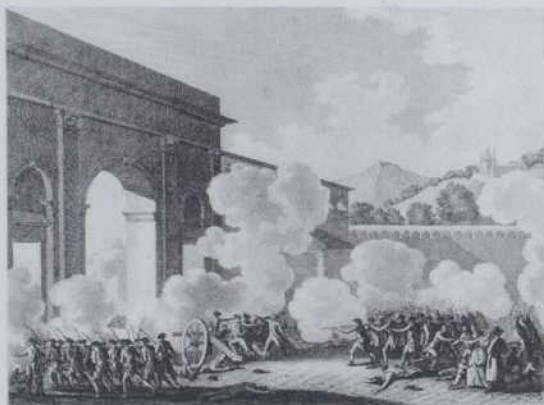
- 14- *20 JANVIER 30 NIVOSE. Assassinat de Michel le Pelletier St.Fargeau*, gravure à l'eau-forte coloriée, par Philippe-Joseph Maillart et Jacowick, dessinée par J. Lorent d'après Jacques-François Swebach-Desfontaines. Paris, Musée Carnavalet, Est. Hist. PC 20 A.

cette suite qui fera bientôt l'objet d'une monographie. (Cat. 103 a, 103 b, Illustrations 15, 16).

La découverte la plus étonnante découlant de l'analyse des dates de publication a trait à la suite dessinée par Monnet et gravée par Helman, *Les principales journées de la Révolution*. La suite est généralement perçue par les historiens comme une suite planifiée à la manière des *Tableaux* en raison de la réunion en volumes reliés, en 1800, des douze planches initiales auxquelles trois journées plus "récentes", comme le Coup d'Etat du 19 Brumaire de l'An VIII, furent ajoutées pour former un ensemble de quinze. La série était accompagnée d'une planche gravée donnant la *Description abrégée* des quinze estampes et un ordre numéroté aux gravures, ordre qui rétablit les gravures dans la chronologie des événements. En effet, à l'étude des dates de publication, on constate que les sujets avaient été publiés à l'origine sans respecter la chronologie des événements. Les artistes se révèlent alors comme de véritables entrepreneurs commerciaux attentifs aux mouvements de l'opinion, et souples à l'égard des fluctuations politiques. Ainsi, le 4 mai 1790, Helman présente à l'Assemblée constituante la première estampe de la série représentant l'*Ouverture des Etats généraux*. Cependant, la deuxième *Journée, la Prise de la Bastille*, n'a été en réalité que la dixième gravée, aussi tard qu'en 1796. Il semble que Monnet et Helman, plutôt enclins au début de la Révolution à illustrer les cérémonies officielles comme l'ouverture des Etats généraux, la nuit du 4 août ou la Fête de la Fédération se soient avisés de l'importance accordée aux journées insurrectionnelles dans la gravure populaire et dans l'opinion publique. Ainsi, n'est-ce qu'après l'exposition par David de son dessin du *Serment du Jeu de Paume* qu'ils introduisent ce sujet, paru seulement en 1792, la deuxième des Journées, mais la quatrième gravée. Et que dire de l'opportunisme de Helman qui, en présentant à l'Assemblée sa septième estampe représentant *La Journée du 21 janvier 1793*, en pleine Terreur le 19 avril 1794, invite la Convention à *peser dans sa sagesse s'il ne serait pas nécessaire d'exposer un exemplaire de cette*



- 15- *Affaire de Nancy. Mort de Désille le 31 Aoust 1790*, gravure à l'eau-forte par Jacques-Joseph Coiny, d'après Jean-Louis Prieur. Montréal, Université du Québec à Montréal, Bibliothèque des arts.



AFFAIRE DE NANCY. MORT DE DÉSILLE.
D. N. B. 1790.

- 16- *Affaire de Nancy. Mort de Désille le 31 Aoust 1790*, gravure au burin par Pierre-Gabriel Berthault d'après Jean-Louis Prieur, préparée à l'eau-forte par Jacques-Joseph Coiny. Montréal, collection particulière.

*gravure dans les écoles primaires.*¹⁹ Il voulait sans doute répondre au vœu du Comité de Salut Public qui avait invité les graveurs à illustrer, pour l'édification des enfants, les actions héroïques des Républicains.

Sur la soixantaine de gravures datées, une trentaine furent annoncées dans les journaux.

La question de la propagande par la gravure demeure encore mal documentée. Malgré certaines affirmations - jamais justifiées - à propos de l'engagement des gouvernements dans la subvention de gravures de propagande, nous n'avons toujours que très peu d'information sur des sources précises de financement de la gravure pro- ou contre-révolutionnaire. Seul le Comité de Salut Public a laissé des traces de ses commandes dans ses procès-verbaux:²⁰ en septembre 1793, au début du gouvernement de la Terreur, le Comité invitait le député David *"à employer ses talents et les moyens qui sont en son pouvoir, à multiplier les caricatures qui peuvent réveiller l'esprit public et faire sentir combien sont atroces et ridicules les ennemis de la liberté et de la République."* Huit mois plus tard, en mai 1794, David livra au Comité 1 000 exemplaires de chacune de ses deux caricatures titrées *Le gouvernement anglais* et *L'armée royal cruche*.

Les deux gravures sont dirigées contre l'Angleterre: le gouvernement anglais est ici représenté par une horrible figure de diable dont le derrière est formé par la tête du roi Georges III d'Angleterre qui vomit une multitude d'impôts sur son peuple. Et c'est sous la figure d'un dindon que le même roi conduit son armée royal-cruche que des sans-culottes attaquent d'une manière inattendue sur le rempart.

¹⁹ Procès-verbaux de la Convention, vol 35, p. 339, 30 Germinal an II (19 avril 1794): Tableau de l'exécution de Louis Capet proposé pour les écoles primaires.

²⁰ J'ai traité cette question *in extenso* dans une communication au Colloque de 1985 *Les Images de la Révolution Française*, M. Vovelle ed., "La propagande d'état par l'estampe", 1988, pp. 29-37.

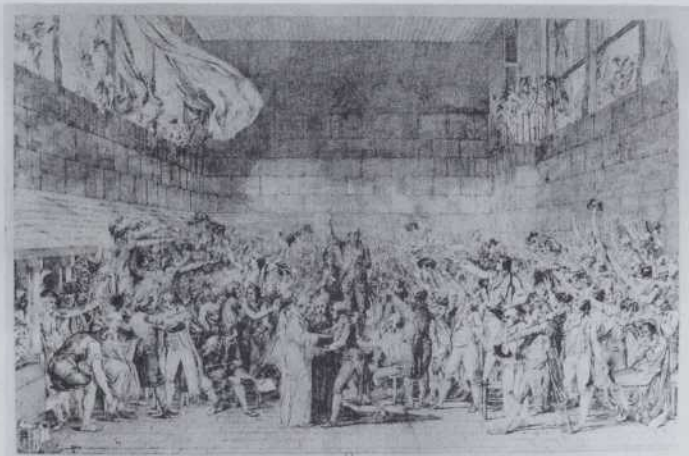
Au total, le Comité de Salut Public n'a commandé - à 1000, 1500 exemplaires - que dix-huit gravures, dont dix étaient spécifiquement dirigées contre l'Angleterre.

Parmi les artistes qui ont obtenu ces commandes, plusieurs demeurent des inconnus, la plupart ne sont pas des graveurs de profession - nous retrouvons des peintres et des sculpteurs - ce qui nous permet de suggérer à nouveau que dans ce cas comme dans les autres, la gravure servit de débouché alimentaire pour des artistes privés de travail par la Révolution.

D'autres exemples aussi révélateurs renforcent ma conclusion que le concept d'une propagande d'Etat par l'estampe fut fabriqué de toutes pièces par une certaine historiographie américaine: les quatre gravures documentées commandées à des artistes par les gouvernements révolutionnaires se sont révélées des échecs du point de vue de la propagande. J'ai décrit les cas des gravures commandées à David d'après ses oeuvres, le *Serment du Jeu de Paume* (Cat. 9), *Michel Le Peletier de Saint-Fargeau mort* et *Marat assassiné* (Cat 111 et fig. 63; ici en frontispice): ni la toile, laissée à l'état d'ébauche, ni la gravure du Serment ne furent réalisées et ce n'est qu'en 1823, bien après la Révolution, que Jazet grava le dessin de David. (La seule gravure exécutée d'après le dessin du Serment par David durant la décennie révolutionnaire fut la planche préparée en mars-avril 1794 par Dominique Vivant-Denon; restée inachevée et sans la lettre, elle ne semble pas avoir été diffusée (Illustration 17). Les deux tableaux de David représentant Le Peletier de Saint-Fargeau et Marat, les célèbres martyrs de la Révolution, ont été gravés mais les gravures ne parurent pas dans leur état définitif - si elles parurent - avant plusieurs années, après Thermidor, donc à une époque où leur message de propagande était devenu caduc. La planche et les épreuves de la gravure représentant Le Peletier furent détruites sous la Restauration à l'exception d'une seule épreuve connue conservée à la réserve de la Bibliothèque nationale: avant toute lettre, non terminée, déchirée, elle n'apporte aucune preuve de sa diffusion. Quant à la commande de la

Constituante à Le Barbier, en janvier 1791, d'une toile représentant le courage du jeune Désilles à Nancy (Cat. 101), elle n'aboutit qu'en 1795, alors que la gravure proposée en souscription par Pierre Laurent d'après le dessin de Le Barbier - l'unique exemple connu d'aboutissement d'une commande gouvernementale durant la Révolution - paraît au moment de la fête organisée en l'honneur des Suisses de Châteaueux, qui avaient supplanté Désilles dans le panthéon populaire des héros de la Révolution. On touche ici à l'incontournable contrainte du temps d'exécution exigé pour la réalisation d'une gravure de qualité.

Ces feuilles, savantes ou grossières, se sont révélées des documents historiques irremplaçables, témoignages spontanés découpés dans le vif de l'action, ou expression politique de la masse et des élites. Leur profusion, leur créativité et la richesse de leur diversité traduisent la complexité - les contradictions aussi - de la société française en révolution et apportent à l'historien des informations précieuses sur la mentalité révolutionnaire. On le voit, de nombreuses avenues doivent être explorées pour obtenir une saisie globale et singulière du corpus des gravures produites pendant la décennie révolutionnaire et il manque encore de nombreux outils au chercheur pour réaliser une histoire cohérente de la gravure, par exemple, un index au catalogue de la collection de Vinck, ou encore, un inventaire et un catalogue méthodique de la collection de gravures du Musée Carnavalet. Lequel d'entre nous trouvera les moyens et la patience de repasser dans les traces de Jules Renouvier? Ce colloque pourrait bien se révéler le stimulant utile à une réunion de nos forces et de nos travaux.



17- *Serment du Jeu de Paume*, Gravure à l'eau-forte par Dominique-Vivant Denon, d'après Jacques-Louis David. Paris, Bibliothèque nationale, Est. B 1.

(LES TRÈS-HUMBLES
REMONSTRANCES
DU PARLEMENT
AU ROI,

Du 9. Avril 1753, auxquelles on a joint :

- 1°. TRADITION DES FAITS.
- 2°. MONUMENS OU RECUEIL D'ORDONNANCES.
- 3°. CAPITULAIRES DE NOS ROIS.
- 4°. COLLECTION DES ARRESTS ET ARRÊTÉS DU PARLEMENT, & des DISCOURS DE M. LE PREMIER PRÉSIDENT, depuis le 16 Décembre 1752, jusqu'à l'exil des Enquêtes.
- 5°. LA DÉCLARATION DU ROI, pour la Translation de la Grand'Chambre à Pontoise.

Justitia de Celo præstat. Pl. 84. F. 12.



DE SCHISMATE EXTINGUENDO.

M. DCC. LIII.

- 1- Les Très-Humbles Rémontrances du Parlement au Roi, 1753. Photographie: University of Minesota Libraries.

ORTHODOXY AND SUBVERSION: POLITICAL IMAGERY UNDER THE OLD RÉGIME

Ian Germani

History Department, University of Regina, Saskatchewan

Perhaps inappropriately for a conference on *L'image de la Révolution Française*, this paper does not deal with images of the Revolution. Rather, it addresses the problem of political imagery under the old régime.¹ Nevertheless, its point of departure is a modern image of the French Revolution. This image, established by recent historians, most notably François Furet and Lynn Hunt, represents the Revolution as, above all, a political and cultural fact, an event that marked the advent of a new, democratic political culture.² Both Furet and Hunt, in defining the nature of this new political culture, insist that it was, while democratic, decidedly not pluralistic. The legacies of royal absolutism, Rousseauist political philosophy, and popular fear of the *pacte de famine* combined to produce a general rejection of politics, insofar as politics implied competition between differing groups and interests. The legitimacy of dissent was denied and opposition regarded as perversity or treason. The Terror, as Furet so eloquently argues, was the logical consequence of such a culture or ideology,

¹ A shorter, preliminary version of this paper was presented to the Western Society for French History at Los Angeles in October, 1988. See "Prints and Parlements: Political Imagery in Pre-Revolutionary France", in *Proceedings of the Annual Meeting of the Western Society for French History*, Vol. XVI, 1988.

² François Furet, *Interpreting the French Revolution*, Cambridge, 1981, pp. 1-79; Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, 1984, pp. 19-119.

which implied from the beginning that the Revolution would devour its own children in its quest for unanimity.³

The revolutionary ideology's denial of politics gave added importance to the signs and symbols (the "*mental representations of power*"⁴) that identified and represented that ideology. With the legitimacy of dissent denied, opposition was compelled to disguise itself with the symbols of orthodoxy, and to wrest these symbolic instruments of power from whoever possessed them. Subversion, therefore, sheltered beneath the rhetoric and symbolism of orthodoxy. During the Year Two, for example, the so-called *factions* of Hébertists and Indulgents both asserted the legitimacy of their respective positions by seeking to appropriate the ultimate symbol of Jacobin orthodoxy, the image of the Jacobin martyr, Jean-Paul Marat. The Cordeliers' Club revived Marat's journal in order to legitimize its assault on the "*perfidious system of moderation*" that had corrupted the Convention.⁵ And Danton, defending himself against his enemies at the Jacobin Club, declared, "*I will invoke the friend of the people for my justification*".⁶ In a political culture that conceived of sovereignty as absolute and undivided, opposition became possible only by using a symbolism and rhetoric that redefined it, not as opposition, but as an emanation of the will of the sovereign.

During the Revolution, then, opposition often spoke the language of orthodoxy. But the revolutionary conception of politics was itself rooted in the political culture of the old régime. That culture, while recognizing that the authority of the sovereign was limited by historic rights, privileges, and laws, also denied the legitimacy of dissent. Contestational politics, in this context, as well, had to be conducted by making constant reference to the signs and symbols of legitimate

³ François Furet, *op.cit.*, pp. 46-79.

⁴ *Ibid.*, p.48.

⁵ *L'Ami du Peuple, Par le Club des Cordeliers, Société des Droits de l'Homme et du Citoyen*, no 243.

⁶ *Moniteur*, 16 Frimaire, an II.

political authority. The purpose of this paper is to explore the use of symbols in the visual imagery of the contestational politics that embroiled Crown and Parlement in the eighteenth century. Its theme is that the propagandists for the parliamentary cause affirmed the legitimacy of that cause by appropriating the symbols of legitimacy, and that this appropriation was itself subversive, arrogating to the Parlement a position of symbolic preeminence that properly belonged to the Sovereign.

Most of the images for this study are drawn from the great collections of the Bibliothèque nationale, which has many thousands of images pertaining to the revolutionary and pre-revolutionary periods. Relatively few of the popular engravings produced prior to 1789 refer to the contentious political issues of the period. A few prints pertain to Necker's dismissal and the *Compte Rendu* of 1781, a few to the Maupeou "Revolution" of 1771-74; a few more to the pre-revolution of 1787-88. But for the most part artists concentrated their talents upon conformist tributes to the royal family, celebrating royal births, weddings, coronations and (rarely in the 18th century) royal prowess in warfare. Caricaturists reserved their barbs for such non-political themes as the hallucinations of the followers of mesmerism or the excesses of feminine fashion. More overtly political topics were avoided. The exception to this is the relatively large number of engravings published in the 1750's and 1760's during the great battles fought between Crown and Parlement over ostensibly religious matters. These engravings provide us with a valuable insight into the nature of the struggle itself as well as a foreshadowing of the symbolic transformations of the Revolution.

The thirteen parlements of France, of which the Parlement of Paris was by far the most important, were the main institutional form of opposition to royal authority in the eighteenth century. Largely emasculated under Louis XIV, they revived under his successors, using their rights of registration and remonstrance to frustrate legislative initiatives by the crown. Historians disagree concerning the motives for

such opposition, some seeing base self-interest where others see high-minded commitment to constitutional principle.⁷ They disagree, too, concerning the effectiveness of parliamentary opposition, and the degree to which the magistrates impeded the government's attempts to impose reform.⁸ It is apparent, however, that over the course of the century, the parlements elaborated an ideology that was fundamentally at odds with the principle of royal absolutism. Claiming to be the nation's representatives, and the repository of the fundamental laws of the kingdom, the parlements denounced "arbitrary" and "despotic" authority. In this way, they challenged the idea of divine right monarchy and paved the way for the political and ideological changes of the Revolution.⁹

The main issues dividing Crown and Parlement in the eighteenth century were fiscal and religious. Only recently has sufficient attention been given to the religious conflicts and their role in the evolution of parliamentary ideology.¹⁰ The focus for the conflict was the papal bull, *Unigenitus*. Condemning a hundred and one propositions of a Jansenist theologian, Quesnel, *Unigenitus* was imposed upon a reluctant Parlement in 1714 by Louis XIV, who was determined to use it in his battle to extirpate Jansenism, an austere, neo-Augustinian heresy. Subsequently, in 1730, a royal declaration sought to establish the status of the bull as a law of both Church and State. The Parlement vociferously protested. Emerging as the protector of

⁷ See A. Cobban, "The Parlements of Paris in the Eighteenth Century", in *Aspects of the French Revolution*, St. Alban's, 1971; and J.H. Shennan, *The Parlement of Paris*, London, 1968, for divergent views of this question.

⁸ William Doyle, "The Parlement of France and the Breakdown of the Old Regime, 1771-1788", *French Historical Studies*, 6, 1970, p. 415-458.

⁹ On this theme see, in addition to the works mentioned above, R. Bickart, *Les Parlements et la notion de la Souveraineté Nationale au XVIIIe Siècle*, Paris, 1932; R.R. Palmer, "The National Idea in France Before the Revolution", *Journal of the History of Ideas*, 1, 1940, p. 95-111; Bailey Stone, *The Parlement of Paris, 1774-1789*, Chapel Hill, 1981.

¹⁰ See, in particular, the work of Dale Van Kley, *The Jansenists and the Expulsion of the Jesuits from France, 1757-1765*, New Haven, 1975; and *The Damians Affair and the Unravelling of the Ancien Regime*, Princeton, 1984.

Jansenism, the Parlement objected to the bull on the grounds that it threatened the independence of the secular authorities from papal interference, that such rulings by the Vatican could not become law without the approval of the entire Gallican Church, and that it raised the spectre of a religious schism. In the 1730's, the practice of denying the sacraments, (especially the last rites) to those who refused to recognize the bull was inaugurated. This became systematized in 1749, by means of *billets de confession*, pieces of paper required of suspected Jansenists to show that they had been confessed by an orthodox priest. Moribund Jansenists who lacked such proof of orthodoxy were to be left to die without the benefit of last rites. The persecuting zeal of Christophe de Baumont, the new Archbishop of Paris, ensured that refusals of the sacraments multiplied. The smouldering resentment of the Parlement against *Unigenitus* flared into open opposition.

The consequence was the "Crisis of the 1750's",¹¹ during which the Parlement, encouraged by the Jansenists within its ranks and a vocal propaganda campaign, asserted its right to prosecute sacrament-refusing clergy. The anti-authoritarian theology of the Jansenists and the constitutional ideology of the Parlements reinforced each other, providing a potent basis for opposition to both secular and ecclesiastical authority. The result was such memorable assertions of parliamentary pretensions as the famous *Grand Remonstrances* of 1753.

The three-cornered struggle between Court, Crown, and Church was a long, complicated affair, which became extended into apparently unconnected jurisdictional and administrative matters. It led to two lengthy exiles of the magistrates (1753-54, and 1756-57) before finally being resolved by a royal declaration of September 1, 1757, which, despite considerable face-saving obscurity, recognized the justice of the parliamentary position.

¹¹ Jean Egret, *Louis XV et l'Opposition Parlementaire*, Paris, 1970, pp. 50-92.

In the aftermath of this victory, the Parlement sought to press home its advantage by launching an attack on the Society of Jesus, an order whose moral doctrine was antithetical to that of the Jansenists and which had been among the firmest supporters of *Unigenitus*. Exploiting an opportunity provided by a judicial case involving the commercial activities of a particular Jesuit, Père de la Valette, the Parlement inaugurated a trial of the entire order. In August, 1761, it passed decrees condemning a number of Jesuit writings and expelling the Jesuit teachers from their colleges. The King sought to compel the Parlement to delay the execution of its decrees for the period of one year, without success. On April 1, 1762, the Jesuits were evicted from their schools. Finally, on August 6 of the same year, the Parlement completely dissolved the Society of Jesus within its region of jurisdiction. Despite royal opposition, the Parlement had once again emerged victorious. The royal decree of 1764, abolishing the Jesuit order throughout the Kingdom, marked the final victory of the Jansenist/Parlementary coalition.

Every stage in this extended battle between the Parlement and the defenders of *Unigenitus* was accompanied by a prolific propaganda campaign. The Parlements themselves had no qualms about publishing their remonstrances, despite the requirement that these be secret. A first edition of 18 000 copies of the *Grand Remonstrances* quickly sold out, and subsequent editions followed.¹² Most of this propaganda was clandestine, and the details of publication were carefully obscured. The supporters of the Parlement recruited artists as well as pamphleteers to the cause, as purchasers of the *Grand Remonstrances* could testify. They were confronted on the title page by a militant allegorical figure brandishing a buckler and sword and trampling the torch of schism. (Illustration 1) This image was widely disseminated, appearing also in the pages of the Jansenist journal, the *Nouvelles Ecclésiastiques*, in a collection of engravings produced by the same artist, and as a single sheet. But what did this allegorical

¹² Jules Flammermont, ed., *Remonstrances du Parlement de Paris au XVIIIe Siècle*, vol. 1 (Paris, 1888), p. 609.

representation signify, exactly? To answer this question, we have to focus our attention first upon the symbolic structures of monarchical iconography.

The use of symbols to represent and legitimize monarchical authority before the Revolution is well known.¹³ A good example of this symbolism is provided by an allegory celebrating Louis XVI's coronation. At the "sacred center" of the composition is the King himself, surrounded by symbols that legitimize or represent his authority.¹⁴ The religious sanction for monarchical power is affirmed by the presence of the female figure of Religion at Louis' right, placing the crown upon his head, and by the Dove, symbol of the Holy Spirit, endowing the King with its blessing. A second female allegorical figure, bearing the identifying sword and scales of Justice, stands at Louis' left. Her presence confirms the magisterial nature of royal power. Other symbols - the tiller clasped in Louis' left hand and the sceptre extended in his right (the eye of vigilance at its tip watching over the globe of France) - symbolize the King's authority over his subjects. The allegory is completed by the figure of Vice expiring in the foreground and rows of pillars extending into the background, symbols of the permanence of monarchical power.

These symbols commonly represented royal authority on government decrees. The royal coat of arms, bearing *fleurs de lys*, the hand of justice, and the crown, typically surmounted these decrees.

13 Most of the important commentators on revolutionary symbolism have something to say on this. See, in particular, J. A. Leith, "Symbols in the French Revolution: The Strange Metamorphoses of the Triangle", in *Symbols in Life and Art*, ed. by J.A. Leith, Montréal, 1987; and "Reflections on Allegory in the French Revolution", *Consortium on Revolutionary Europe Proceedings*, 1987, p. 631-645; Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, pp. 52-86.

14 Both Leith and Hunt have emphasized the centrality of the monarch in old régime cosmology. See also Clifford Geertz, "Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power", in Joseph Ben-David and Terry Nichols Clark, eds., *Culture and its Creators: Essays in Honor of Edward Shils*. Chicago, 1977, pp. 150-71.

Often, on decrees with a specifically legal bearing, these symbols were associated with the allegorical figure of Justice.

The Parlement was very much concerned to represent itself as the defender of the political order defined in royalist iconography. In its remonstrances, it insisted upon the orthodoxy of its viewpoints, and theorists such as Adrien Le Paige emphasized that parliamentary authority was "*the authority of faithful magistrates, devoted... to the safety of the Kingdom and of the King, and of christian magistrates, held to the unvarying observation of all these duties by Religion itself*".¹⁵ Visual propaganda on behalf of the Parlement also insisted upon its loyalty to Church, Nation, and King. In performing its everyday duties, the Parlement was depicted as a staunch upholder of order. The magistrates were often represented presiding over public executions, themselves the ultimate symbol of the law's efficacy. In a print showing the execution of the Marquis Lally de Tollendal, sentenced to death by the Parlement for his role in the siege of Pondicherry, two magistrates, on horseback, can be perceived surveying the scene. A later print, dated 1778, represented the Parlement as the upholder of public morality. It shows a magistrate defending the social order by presiding over the humiliation of Parisian prostitutes. The *filles de joie* are shown having their heads shaved and being carted off to the Hopital Général and the Maison de Forces. (Illustration 2)

If we turn to political matters, and to the conflict fought over *billets de confession* in the 1750's, we can see the Parlement's image as the defender of orthodoxy upheld. Throughout this struggle the Parlement represented itself as the defender of the unity of the Church and characterized the clergy's refusal of sacraments to suspected Jansenists as *actions de schisme* that threatened "to light the torch of

¹⁵ Adrien Le Paige, *Lettres Historiques sur les Fonctions Essentielles du Parlement; sur le Droit des Pairs, et sur les Loix Fondamentales du Royaume*, vol. 1, Amsterdam, 1753, p. 33.

division throughout the kingdom".¹⁶ A biblical allegory to illustrate this theme by representing the Parlement and the ecclesiastical hierarchy as two women competing for the life of a child (itself representing the Gallican Church). One woman (the Parlement) seeks to keep the child whole; the other (the Church hierarchy) insists that he be divided in two. A soldier holds child and sword while awaiting the judgement of Solomon (Louis XV). A second image also insisted upon the Parlement's commitment to the Church while attacking the Church hierarchy. The magistrates, their heads crowned by the flame of the Holy Spirit, receive the blessing of Christ himself. Their arch-enemy, Christophe de Beaumont, receives the approbation only of Ignorance and Discord. A third print celebrated the Parlement's condemnation of

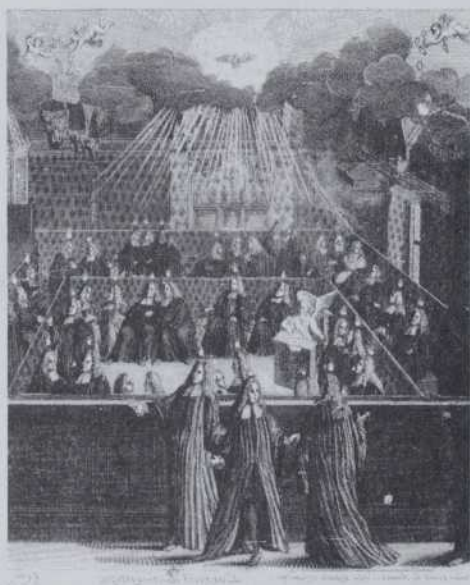


2- *La désolation des filles de joie*. Paris, Bibliothèque nationale, Est., Hennin, 9714.

16 Jules Flammermont, *op.cit.*, vol. 1, p. 305.

the Archbishop's instruction of September 19, 1756, which challenged the court's authority to intervene on matters relating to the giving of the sacraments, also showed the magistrates blessed by the light of the Holy Spirit. The Archbishop's instruction is shown being consigned to the flames of hell, symbolizing its public burning on the Place de Grève.¹⁷ (illustration 3)

Quite clearly, parliamentary propagandists saw no contradiction in simultaneously exalting the magistrates' commitment to the Church and lampooning the ecclesiastical hierarchy. The latter was mercilessly attacked. For example, a caricature representing *Unigenitus* as a false queen (a reference to the assertion that *Unigenitus* was a law of Church and State) shows clerics treasonously bearing the train of this



- 3- *L'orgueil ecclésiastique confondu par le Parlement*. Paris, Bibliothèque nationale, Est., Qb1 1764.

¹⁷ *Ibid.*, p. 149.

allegorical figure, while a Jesuit lays royal crowns at her feet. Another symbolic print, showing bishops supervising the burial of a casket containing the Parlement, refers to the parliamentary exile of 1753-54. One of the bishops is depicted with the ears of a mule; a Jesuit pall-bearer is shown striking the prostrate figure of Justice, and another, shovel-bearing Jesuit tramples a prone oriental (a reference to the Jesuits' oppression of non-European peoples). A caption promises that the Parlement, like the Phoenix, will be reborn. (Illustration 4) A final example of the lack of restraint shown by caricaturists in contrasting perfidious clerics with righteous magistrates, and an extreme assertion of parliamentary claims to rule on ecclesiastical matters, refers to President Maupeou's imposition of an injunction on the Sorbonne's faculty of theology to suppress a number of theses objected to by the Parlement. Referring to a Biblical text, this allegory represents the



- 4- *Mor du Parlemant par souse Cripesion*. Paris, Bibliothèque nationale, Est., Hennin 8747.

clergy as "dead bones" to be moved by the voice of the Parlement, itself approximating (because of the biblical reference) to the voice of God. (Illustration 5)

In addition to being represented as loyal servants of the Church, the magistrates were also identified as servants of the State and as agents of the King's own power. Often, the Parlement was represented by the female allegorical figure of Justice. This in itself identified the Parlement with royal authority. As Adrien Le Paige wrote, the kings of France were *"the heads and the chief source of all the justice handed down in their States"*. The preeminence of this judicial function, he explained, was the reason why *"they have engraved on their seals, with all the attributes of a Prince seated in his Parlement, the long royal cloak, the Sceptre, the Hand of Justice,*



- 5- *Ossa Arida Audite Verbum Domini du 15 May 1755.* Paris. Bibliothèque nationale, Est., Hennin 8766.

etc".¹⁸ The identification of the magistrates with these symbols confirmed their reputation as defenders and agents of royal authority, "as the perpetual and immediate repository of [the King's] sovereign justice".¹⁹ The Parliamentary decree of April 18, 1752, forbidding the denial of sacraments to those with *billets de confession* was supported by a print which associated the figure of Justice not just with the symbols of Religion (the chalice), but also with those of the state (the royal crown, the sceptre, and the crowned allegorical figure of France). A similar print, supporting the Parlement's decree of March 18, 1755 silencing clerics who insisted in regarding *Unigenitus* as a rule of faith, associated Justice with the figures of Religion (bearing the sacred heart) and of France (royal crown in hand). (Illustration 6)



6- *Ob Galliam, Diadema, Fidem. Arrest du Parlement.* Paris, Bibliothèque nationale, Est., Hennin 8765.

¹⁸ Adrien Le Paige, *op.cit.*, pp. 1-2.
¹⁹ Jules Flammermont, *op.cit.*, vol. 1, p. 232.

Images such as these, incorporating symbols that were a mainstay of monarchical iconography, confirmed the image of the Parlement as a legitimate agent of the King's authority.

These images, despite the orthodoxy of their symbolic language, nonetheless conveyed a subversive message. Both images mentioned above were designed to support decrees which set the Parlement at odds with the King. The first of these decrees (April 18, 1752) led to a tiresome struggle whereby the Parlement sought to prosecute sacrament-refusing clerics and the government prevented it from doing so by removing these cases to the jurisdiction of the royal council. The second decree (March 18, 1755) ended a temporary truce over *Unigenitus* and renewed the conflict between court and crown. The images which supported these provocative actions may have been orthodox in terms of their symbolic content, but the political context in which those symbols were placed made their use highly subversive. The Parlement was in fact associating itself with the symbols of political legitimacy in order to justify its opposition to legitimate political authority. It was expropriating the King's symbolic instruments of power and turning them against him.

The association of the Parlement with symbols of Church and State, then, represented a usurpation of power. The symbols depicted in the image on the first page of the *Grand Remonstrances* (Illustration 1) - the globe of France, the crown and chalice of Church and State, the fasces and scales of Justice - were completely conventional; but their arrangement behind a militant winged figure representing the Parlement (clearly, a more youthful and active figure was required for the occasion than the sedate, female figure of Justice) legitimized the latter's defiance of royal authority and implied that the magistrates represented the interests of church and state more effectively than the King himself. The Parlement, represented by the figure of Justice, usurped the central position normally occupied by the King at the heart of the political order. The pre-eminence of Justice (or, in this case, of her surrogate) amidst the symbols of church and state underlined the

idea that the well-being of the political and social order was entirely dependent upon the Parlement. This imagery gave symbolic affirmation to the view of Le Paige that the Monarchy rested upon the "two powerful columns" of Law and Justice, and "can not subsist without them".²⁰ The Abbé Barral insisted upon the primacy of Justice in even more forthright terms: "It is not the Sovereign, it is the Law, Sire, that must reign over the People".²¹

This theme of the primacy of the law over royal authority was well illustrated by two prints justifying the Parlement's position at the time of its long exile from May, 1753 to September, 1754. In the first, Justice is shown marching away, "with an assurance full of dignity". An inscription below affirms her fidelity "to the interests of the King, of the Citizens, and of Religion". (Illustration 7) Clearly, by making Justice the



- 7- *Justitia Relegata Flectinescia* [L'exil du Parlement, 9 et 11 mai 1753]. Paris, Bibliothèque nationale, Est., Hennin 8746.

²⁰ Adrien Le Paige, *op.cit.*, p. 19.

²¹ Abbé Barral, *Maximes Sur le Devoir des Rois, et le Bon Usage de Leur Autorité*, n.p., 1754, p. 23.

arbiter of the kingdom's interests and identifying her with the Parlement at a time when the court had incurred the King's displeasure, this image sanctioned a usurpation of royal power by the Parlement. It is the Parlement's actions, not the King's, that are deemed to be just and legitimate. A second print represents the Parlement as a winged young man in shackles. This youth supports himself upon a book of laws, emblematic of "*the safety of the empire*". Behind him a defoliated olive tree bears the symbols of Justice, "*suspended in inaction*". France, represented by a child, is shown praying for the Parlement's return (Illustration 8). Again, the fate of the state is shown to be dependent upon that of the Parlement.

Within these images we can perceive a subtle transformation or redefinition of the figure of Justice. Traditionally a symbol of royal authority, Justice now became a symbol of the Parlement's defiance of



that authority. She did not, of course, lose her earlier meaning; this had to be preserved if parlementary power were to be recognized as a legitimate emanation of royal power. Thus, Justice came to have a double meaning, identified by Keith Michael Baker, "*as a mode of royal activity, on the one hand, [and] as an agency limiting royal activity, on the other*".²² The ambiguity implicit in the figure of Justice was extraordinarily useful to parlementary propagandists, who could insist simultaneously upon the role of the Parlement as defender and agent of the Kings, and upon its role as servant of a law that ruled even kings. In this way they provided a visual counterpart to the message defined in the *Grand Remonstances*.

*It is in your name, Sire, that your parlement watches over the conservation of the State; its authority is none other than your own, but it is your authority made inaccessible to surprises, employed uniquely for the public good, directed and enlightened by the laws.*²³

An overt challenge to royal authority was, of course, out of the question. Spokesmen for the Parlement vigorously denied that its aim was to usurp royal power: "*It is not to alter or to share your sovereignty, but to affirm it*".²⁴ The imprecise nature of allegorical representation made it an ideal medium for conveying the Parlement's mixed message of orthodoxy and subversion.

The ambiguity in the symbolic message of parlementary imagery was particularly apparent in images celebrating the reconciliation of King and Parlement following their periodic disagreements. Certain images unequivocally celebrated the settling of differences as a triumph for the Parlement. When the Parlement was recalled from its exile on September 4, 1754, its right to prosecute sacrament-refusing clergy recognized by the royal Declaration of Silence, Justice was

22 Keith Michael Baker, "French Political Thought at the Accession of Louis XVI", *Journal of Modern History*, 50, 1978, p. 289.

23 Jules Flammermont, *op.cit.*, vol. 1, p. 528.

24 *Ibid.*

represented enthroned in glory, having vanquished the many-headed beast of discord. Likewise, when the parlements were recalled from the ignominy of Maupeou's reforms in 1774, Justice was represented mounting the steps of the throne while another, warlike, allegorical figure struck down Maupeou and his accomplice, Terray. Usually, however, parliamentary victories were celebrated more circumspectly, with due concern to associate the King with those victories. Again, the effect was ambiguous. On the one hand, the print entitled *Regi Pacatori* celebrates the Parlement's return in 1754 as the work of a virtuous, "pacifying" monarch, and it returns his image to its proper place at the symbolic center. On the other hand, Justice is represented seated stolidly upon the support of the state and its laws (represented by the cube and shield, respectively), steadfastly treading down the torch of schism. (Illustration 9) Clearly, the Parlement has made no concessions; the King is to be congratulated only for seeing the justice of the parliamentary cause. The Parlement's recall after



9 *Regi Pacatori. Le retour du Parlement.* Paris, Bibliothèque nationale, Est., Hennin 8754.

another exile in 1757 was commemorated with the same ambiguity: the King "*with an affable expression*", raises Justice from her powerlessness "*with goodness*" - but Justice is shown supported by a pyramid, "*symbol of immobility*", and by the Book of the Laws; furthermore, her revival alone brings back the sun, "*happy presage of order reestablished, of force returned to the Laws, of Peace and of public tranquility*". The same mixed message prevailed until the end of the old regime. Louis XVI's recall of the parlements in 1774 and in 1788 were occasions for celebrating the glory of the King, but images commemorating those events also implied that royal glory depended upon the parlements' return.

The mixture of orthodoxy and subversion that prevailed in parliamentary imagery is particularly evident in the propaganda that accompanied the parliamentary campaign against the Jesuits. Again, the Parlement was associated with the traditional symbols of Church and State. For example, an allegorical print counselling Jesuits to throw themselves upon the mercy of the Parlement depicts a very regal magistrate, flanked by Justice and Religion, receiving the entreaties of two kneeling Jesuits. The print very effectively identifies the Parlement as the representative or embodiment of royal power. A second print, referring to the presentation to the King of a collection of "*pernicious and dangerous*" extracts culled from Jesuit writings, insists upon parliamentary fidelity to the monarch. The figure of Justice, representing the Parlement, loyally unveils the perfidies of Jesuit doctrine for the King's benefit. A final print, celebrating the Order's expulsion, likewise insists upon the harmony between King and Court. Louis XV and Justice are shown looking to each other as they answer the pleas of a kneeling France to cast out the parricidal Jesuits.

Such imagery provided a completely mythical version of events. King and Court were far from harmonizing over the issue of the Jesuits. True, in 1764 Louis XV did take the initiative in abolishing the Order throughout the kingdom, but that was simply in order to have some say in defining the conditions whereby individual Jesuits might

be able to stay in France. During the previous years, Louis had done everything possible to arrest or stall the parliamentary campaign against the Jesuits. Once more, parliamentary imagery appropriated the symbols and images of royal authority to justify actions that in fact were in opposition to that authority.

Parliamentary imagery during the campaign against the Jesuits was subversive in more subtle ways, too. All the while proclaiming its orthodoxy, parliamentary propaganda quietly insisted upon the Parlement's roles as the defender of the Nation and as the enemy of despotism. The anti-Jesuit campaign provided the Parlement with the perfect opportunity to assert these claims, both of which were calculated to impose limits on royal power, though without directly confronting that power.

The Jesuits were that targets of a wide-ranging propaganda campaign, charging them with a multitude of sins against both Church and State. Above all, they were accused of seeking to undermine the independence of nations and their kings, and of conspiring to establish a "*Universal Monarchy*".²⁵ "*This Society wishes to rule all the Universe and to dominate in the Courts of Princes*",²⁶ wrote one pamphleteer. Another insisted upon the "despotic" authority of the Jesuit General, declaring that the Society demanded an unnatural and slavish obedience of its servants which contradicted the laws of nature and the duties of patriotism.²⁷ These accusations were reflected in a flood of caricatures that sought to evoke the crimes (notably those of illegal commerce and regicide) whereby the Jesuits were supposed to pursue their designs. A typical caricature represented Jesuits being disgorged from the mouth of a monster, already clutching daggers and snakes

25 Christophe Coudrette and L.A. Le Paige, *Histoire générale de la naissance et des progrès de la Compagnie de Jésus*, vol. 4, n.p., 1761, p. 153

26 Anonyme, "Juste Idée que l'on doit se former des Jésuites et leur vrai caractère" in *Recueil de Pièces concernant les Jésuites et l'état de l'Eglise*, n.p., n.d., p.v.

27 Anonyme, *Avis dans l'Affaire des Jésuites, d'un Conseiller du Parlement Séant en Bourgogne*, n.p., 1763, pp.40-45.

(symbols of regicide); others grasp the fruits of their illegal commercial traffic, or assault the symbols of the great powers of Europe. Other prints referred even more explicitly to the political ambitions of the Order. A "geographical tree" illustrated the way the Order's establishments branched out to envelope the entire world. Another allegory satirized the despotic authority of the Jesuit General by representing him usurping the place of Christ, bestowing the blessing of the Holy Spirit. Finally, a print with a similar theme represented the General holding the key of St. Peter and accepting the obeisance of monarchs, while their crowns are spun together by other Jesuits.

The charges made against the Jesuits made a superb foil for the Parlement. Without ever compromising its claim to uphold the authority of Church and King, it could rail against the vices of despotism and uphold its virtue as guardian of the Nation. A representative of the Metz Parlement reminded his listeners that, in contrast to Jesuit despotism, they had the good fortune to live in a state "*where everything is ordered and ruled by wise, public, and immutable laws, where everybody including the Prince..., makes it a duty to observe them religiously*".²⁸ Another writer praised the Paris Parlement for the constant commitment to the *salut de la patrie* that it had demonstrated in opposing the Jesuits.²⁹

This ideological context helps us to discover deeper layers of meaning in the prints that celebrated parliamentary opposition to the Jesuits. For example, an allegorical print by de Montalais representing France imploring Justice for protection against a dagger-wielding Jesuit not only identifies the Parlement as the agent of royal authority but also as the protector of the Nation; finally, it represents France choosing between two governmental principles: between despotic authority

28 Le Goullon de Champel, *Demande en Profit de Défaut de Monsieur le Procureur-Général du Parlement de Metz, Sur l'Appel comme d'abus des Constitutions, etc., de la Société se disant de Jésus*, Metz, 1762, p. 12.

29 Anonyme, *Parallèle de la Conduite du Clergé avec Celle du Parlement, à l'égard des Jésuites*, n.p., 1762, p. 35.

(rejected) and the rule of law (accepted). Unobtrusively, and in the name of legitimate royal authority, the image asserts the parliamentary themes that in France the Law reigns supreme and that the Parlement occupies the vital intermediary position between King and Nation. (Illustration 10)

The representation of the Parlement as the defender or representative of the Nation was one of the more controversial aspects of parliamentary propaganda. The King himself contested such assertion, most famously at the *séance de la flagellation* in 1766, when he asserted "*that public order in its entirety emanates from me, and that the rights and interests of the nation, which some would make a body separate from the monarch, are necessarily joined with mine, and*



- 10 *Recueil de Poésies Françaises Revûes, Corrigées, augmentées et ornées de figures*, La Haye, 1761.
Photographie: University of Minesota Libraries.

rest only in my hands".³⁰ The Parlement did not go so far, however, as to suggest that the interests of King and Nation could ever be separated. Its loyalty to both was constantly affirmed. Parliamentary imagery confirmed this inseparability. Although the figure of France frequently gave the nation's approbation to the Parlement, as she does in a tribute to Henri Chauvelin, who led the parliamentary assault on the Jesuits, she was generally represented as a crowned figure and adorned with royal *fleurs de lys*. The nation could not yet be conceived as being divorced from the monarchy. The Revolution would effect that divorce and necessitate the imagination of the nation in novel pictorial terms (it was the female allegorical figure of Liberty, of course, who was chosen to represent the nation and to replace the King at the sacred center of the cosmos). For all its contribution to the growth of the national idea in France, this was one contribution that the Parlement did not make.

Parlementary imagery did point the way to the transformations of revolutionary symbolism in two important ways. It demonstrated that the place of the King could be taken at the center of the symbolic cosmos by an abstraction. In the Parlement's case that abstraction was Justice, but the Nation was waiting in the wings as a more powerful and arbitrary replacement. Parliamentary imagery also demonstrated that the symbols of political legitimacy, like other instruments of power, can themselves be the focus of a power struggle. In fact, I would suggest that the struggle to control the symbols of legitimacy becomes, in states with an absolutist conception of sovereignty, the essence of politics. During the Revolution, as Furet argues, the various revolutionary factions fought to occupy the symbolic position as spokesman for the sovereign people. But the structure of this contest had already been determined under the old régime, when King and Parlement had struggled for possession of the symbols which, representing Religion, Justice, and the Nation, sanctified and legitimized the exercise of power.

30 Cited in R.R. Palmer, "The National Idea in France Before the Revolution", p. 104.



Vue de la montagne élevée au champ de la Réunion pour la fête qui y a été célébrée en l'honneur de l'Être Suprême le Décadi 20 Prairial de l'an 2.^{me} de la République française. Gravure à l'eau-forte coloriée, anonyme. Montréal, collection particulière.

AUTOUR DE L'IMAGE DE LA LIBERTÉ DANS LA SYMBOLIQUE RÉVOLUTIONNAIRE

Elisabeth Liris

Institut d'histoire de la Révolution française, Paris I

*Telle est la force du penchant qui entraîne l'homme vers la liberté qu'au milieu des fers, il tâche d'en alléger le poids, par le charme des illusions, et dans les objets qui l'entourent il en cherche l'image.*¹

Depuis l'Antiquité, la théologie, la métaphysique, la philosophie, l'art sont interpellés par la question de liberté et si celle-ci se montre bien présente dans la symbolique d'Ancien Régime, elle devient au cours de la décennie révolutionnaire l'enjeu d'un véritable débat.

Liberté polymorphe, sa représentation se traduit essentiellement sous trois visages: l'allégorie féminine de la liberté, le bonnet et l'arbre de la liberté. Pourquoi ces trois images renvoyant à un même signifié, s'agit-il d'une fuite, d'un rêve, d'une utopie, de la quête d'un sens particulièrement difficile à représenter?

Cette hésitation, cette polysémie correspondent-elles à l'engagement de la liberté dans la vie politique comme dans le vécu révolutionnaire, engagement qui confine dès 1789 à un dialogue dramatique avec la mort, faut-il désormais *vivre libre ou mourir* ?

Considérer les différents visages de la liberté, leur superposition, leur surdétermination, c'est sans doute commencer par interroger le

¹ *Essai historique et patriotique sur les arbres de la liberté* par Grégoire, membre de la Convention nationale. Archives Parlementaires (*supra* A. P.), tome 87, pp. 670 à 680, no 27. Séance du 12 Germinal an II (1er avril 1794).

discours sur la liberté pour, dans un second temps, analyser le passage du concept à la représentation ou plutôt aux représentations dans leur spécificité mais aussi dans leurs métamorphoses, dans leurs heurs et leurs malheurs.

L'ENCYCLOPÉDIE À LA RECHERCHE D'UNE DÉFINITION

Au cours du XVIII^e siècle s'élabore progressivement un contenu positif de la liberté dans les oeuvres philosophiques, effort de conceptualisation dont nous rend compte l'*Encyclopédie* puisqu'elle ne consacre pas moins de trois articles au mot liberté.

Le chevalier de Jaucourt en effet distingue "la liberté naturelle", "la liberté civile" et "la liberté politique".²

"La liberté naturelle" ... Le premier état que l'homme acquiert par la nature et qu'on estime le plus précieux de tous les biens qu'il peut posséder est l'état de liberté; il ne peut ni se changer contre un autre, ni se vendre ni se perdre; car naturellement, tous les hommes naissent libres, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas soumis à la puissance d'un maître, et que personne n'a sur eux un droit de propriété.

Cette liberté naturelle, originelle, liée à l'état de nature, s'inscrit dans le "Droit naturel" en opposition avec l'esclavage et, la familiarité avec l'histoire de la Grèce et de Rome permet d'affirmer l'antagonisme liberté-esclavage.

*Chez les Romains, un homme perdait sa liberté naturelle lorsqu'il était pris par l'ennemi dans une guerre ouverte, ou que, pour le punir de quelque crime on le réduisait à la condition d'esclave.*³

² *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, ed. de 1751-1765, article "Liberté".

³ *Ibid.*, article "Liberté naturelle".

Le christianisme lui même récuse l'esclavage,

*toutes les puissances chrétiennes ont jugé qu'une servitude qui donnerait au maître le droit de vie et de mort sur ses esclaves, était incompatible avec la perfection à laquelle la religion chrétienne appelle les hommes.*⁴

Cette première approche rejoint tout à fait l'article "autorité politique" dans lequel Diderot précise:

*Aucun homme n'a reçu de la Nature le droit de commander aux autres. La liberté est un présent du ciel et chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison.*⁵

Présent du ciel la liberté apparaît donc comme le bienfait de tout homme doué de raison, et Rousseau d'ajouter "que tout homme est juge des soins propres à la conserver devenant par là son propre maître".

Mais cette liberté naturelle qui faisait "l'indépendance des particuliers" doit être insérée dans la communauté, elle devient alors la "liberté civile" (Droit des Nations).⁶

Cette liberté civile consiste en même temps à ne pouvoir être forcé de faire une chose que la loi n'ordonne pas, et l'on ne se trouve dans cet état, que parce qu'on est gouverné par des lois civiles; ainsi plus les lois sont bonnes, plus la liberté est heureuse [...] il n'y a point de mots, comme le dit M. de Montesquieu, qui ait frappé les esprits de tant de manières différentes que celui de liberté [...] Les uns l'ont pris pour la facilité de déposer celui à qui ils avaient donné un pouvoir tyrannique; les autres pour la facilité d'élire celui à qui ils devaient obéir, tels ont pris ce

4 Le chevalier de Jaucourt déplore que cette religion ne dise mot de "l'esclavage des nègres".

5 *Ibid.*, article "Autorité politique".

6 *Ibid.*, article "Liberté civile" (Droit des Nations).

mot pour le droit d'être armés, et de pouvoir exercer la violence [...] chacun a appelé liberté le gouvernement qui était conforme à ses coutumes et à ses inclinaisons [...] Mais [...] il n'y a point de liberté dans les Etats où la puissance législative et la puissance exécutive sont dans la même main.

Alors apparaît la nécessité soulignée par "le citoyen de Genève"⁷ du *Contrat Social*: "l'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite est liberté". Dans ces conditions force est bien d'admettre que le débat s'engage donc dans le champ du politique.

"Liberté politique" (Droit politique)⁸

La liberté politique d'un état est formée par les lois fondamentales qui y établissent la distribution de la puissance exécutive de celles qui dépendent du droit civil, de manière que ces trois pouvoirs sont liés les uns aux autres.

Où trouver un modèle à cette division des pouvoirs?

L'Angleterre est proposée comme représentante de ce bon équilibre. "On reconnaît les avantages de la nation des Anglais, il me suffit de dire avec M. de Montesquieu, qu'elle est établie par leurs lois, et qu'après tout, cette liberté politique extrême ne doit point modifier ceux qui n'en ont qu'une modérée". Nous ne sommes pas loin encore de l'idéal rousseauiste avec "le droit absolu de n'obéir qu'aux puissances légitimes".⁹

La liberté dans cette première approche apparaît bien comme un droit naturel, droit qui ne peut donc "ni se vendre, ni se perdre", et en ce sens elle s'oppose complètement à l'esclavage.

⁷ J.-J. Rousseau, *Du Contrat Social ou Principes du droit politique*.

⁸ *Encyclopédie*, *op.cit.*, article "liberté politique" (Droit politique).

⁹ J.-J. Rousseau, *op.cit.*, livre 1, chapitre IV.

Mais l'état de nature ayant vécu, force est bien d'envisager "une liberté civile". L'idée apparaît comme profondément ancrée dans l'utopie d'une législation idéale, capable, au sein d'un *Contrat Social* volontairement consenti, de transformer l'homme en un citoyen responsable, raisonnable, apte à exercer une véritable liberté politique. Tout se passe comme si la loi pouvait redonner l'équivalent de l'indépendance naturelle, transformant "*les relations d'homme à homme en relation de citoyen à la loi*". A la limite "*il n'y a donc que la force de l'Etat qui fasse la liberté de ses membres*".¹⁰

A la question qu'est-ce que la liberté, l'*Encyclopédie* loin de nous proposer des images, oriente plutôt la réflexion sur le concept et la réalité d'une liberté envisagée comme une anticipation, une espérance, une "*vérité de demain*".

DU DISCOURS À LA REPRÉSENTATION

"Notre mémoire ne repose que sur des images".¹¹

Sans être complètement en rupture, la symbolique révolutionnaire cherche à renouveler le discours des signes et des images, elle se doit de plus d'affirmer les valeurs nouvelles. A propos de la liberté, les circonstances incitent à la représenter rapidement, mais quel message transmettre? Doit-on insister sur une liberté combative, une liberté qui s'oppose à l'esclavage, à la servitude, avec en arrière-plan la violence révolutionnaire, ou bien est-il préférable de montrer cette figure sous un visage plus rassurant? Dès 1789, les discours disent la liberté mais le plus souvent occultent la violence ou ne l'évoquent qu'en demi-teinte. De toutes façons, elle reste toujours montrée comme un acquis à la fois précieux et fragile et, dans la mesure où l'idée n'est pas vraiment neuve, les représentations et les modèles existent également et particulièrement dans l'allégorie.

¹⁰ J.-J. Rousseau, *op.cit.*, livre II, chapitre IX, cité par André Ughetto, *"Les droits de l'homme". "Liberté-Egalité-Fraternité", problématique d'une formule. Analyse et réflexion sur la liberté*, Paris, Ellipses, 1982, p. 14.

¹¹ Fabre d'Eglantine, *Discours à la Convention*.

L'allégorie "un langage d'antiquaire"? (Diderot)

*L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure [...] c'est l'art de mêler des circonstances communes dans les choses les meilleures et des circonstances les meilleures dans les sujets les plus communs.*¹²

En réalité, le XVIII^e siècle a vu naître tout un débat d'idées autour du genre allégorique. Winckelman, Court de Gebelin¹³ s'interrogent sur l'opportunité de maintenir l'allégorie à qui on reproche à la fois d'être le langage de l'aristocratie et celui de l'obscurité, voire de l'obscurantisme. Mais ne peut-on pas transformer ce genre artistique et lui donner une valeur pédagogique? Gebelin précise que l'allégorie "peut dire des choses", il faudra alors codifier un "rapport entre l'image et l'objet aussi clair que possible".¹⁴ Eviter le merveilleux, l'excès du décor, l'obscurité de la représentation, Winckelman propose de "régénérer l'allégorie". Or, notre représentation de la liberté antérieure à la Révolution se trouve être précisément une allégorie féminine.

De la déesse à la femme liberté

Le traité d'iconologie de Gravelot et Cochin¹⁵ définit une image de la liberté, la première dans les années 1770, la seconde en 1791; l'évolution de ces deux représentations ne manque pas d'intérêt pour notre propos.

Première description: *la liberté est une divinité à laquelle les anciens avaient élevé un temple et érigé des statues; jeune femme vêtue de blanc tenant d'une main un sceptre*

¹² Diderot, *Pensées détachées*, Paris, Garnier, 1973, p. 766.

¹³ Court de Gebelin, *Le monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne considéré dans son génie de l'allégorie et dans les allégories auxquelles conduisit ce génie*, Paris, 1973 [1776].

¹⁴ Encyclopédie, *op. cit.*, article "Allégorie".

¹⁵ Gravelot et Cochin, *Iconologie ou traité des allégories et emblèmes à l'usage des artistes*, chez Latre, graveur rue St-Jacques, 1765, réédité en 1790.

et de l'autre un bonnet, le sceptre exprime le pouvoir que par elle l'homme a sur lui-même, quant au bonnet qu'on lui voit dans l'autre main, c'était le signe de l'affranchissement chez les Romains [...] le chat, ennemi de la contrainte achève de caractériser la liberté; c'était l'emblème de la déesse.

Dans la deuxième version (1791), *"la liberté est une femme tenant une pique surmontée d'un bonnet et foulant aux pieds un joug, tel est l'emblème que les anciens ont donné à la liberté acquise par la valeur"*.

On ne peut manquer de remarquer le chemin parcouru d'un modèle à l'autre: de l'image d'une antique déesse munie de deux attributs assez ambigus puisqu'il s'agit du sceptre et du bonnet, à une femme tenant le bonnet à l'extrémité d'une pique. Cette dernière remplace-t-elle le sceptre; y a-t-il transposition d'un attribut de la monarchie vers l'arme du peuple dans le même symbolisme de la verticalité et de la transcendance?

Manifestement la seconde image s'inscrit dans le cadre du politique, il serait sans doute très hasardeux d'y voir l'écho d'une de ces figures féminines qui ont participé aux journées insurrectionnelles de 1789, l'allégorie ne s'est pas moins métamorphosée. Si la Révolution n'a pas créé cette figure féminine, elle n'en a pas moins transformé le modèle en le recentrant dans une actualité politique précise; notons que pour l'une et l'autre de ces représentations, le bonnet reste présent.

Le bonnet simple *"Oripeau de Romains"* ou *"attribut test"* ?

Dans l'iconographie comme dans la symbolique, le bonnet occupe une place tout à fait prédominante et, dans une large mesure, il constitue *"un attribut test"*.¹⁶ Sa présence ou son absence ne peuvent être innocentes. Le Gravelot et Cochin nous le présente comme un signe de l'affranchissement chez les Romains puisqu'il constituait la

¹⁶ Maurice Agulhon, *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789-1880*, Paris, Flammarion, 1979, p.33.

coiffure des affranchis. Le troyen Enée aurait le premier porté le bonnet en débarquant sur le territoire latin. On sait que sous l'Ancien Régime les bagnards portaient également le bonnet. Au cours de la décennie révolutionnaire, il serait apparu en 1790:

le bonnet phrygien, appelé plus communément bonnet de la liberté ou bonnet rouge, apparaît à la Fédération de Lyon où il est porté à la pointe d'une lance par une déesse liberté (30 mai 1790), à la Fédération de Troyes (8 et 9 mai 1790) où il coiffe une statue de la nation.¹⁷

Par son aspect concret, le bonnet appartient rapidement à un univers que l'on peut qualifier de familier. A partir de là, la démarche de l'objet à l'idée s'effectue de façon assez simple, et le processus d'identification se fait presque directement.

De par sa position haute, parce qu'il recouvre la tête, il présente un rôle protecteur à la fois défensif et agressif et rapidement il perd son caractère de référence historique à l'Antiquité pour devenir un "mythe à caractère symbolique [...] il est à considérer comme exprimant le sacré par rapport au profane, ou le spirituel par rapport au matériel".¹⁸

On doit souligner cependant que le bonnet est l'objet de nombreuses transformations:

entre juillet 1789 et mars 1792 je vois fusionner quatre bonnets. Le premier héritier du pileus romain, coiffure des esclaves affranchis, est un élément classique de la symbolique figurative. De l'apposition explicative emblème, symbole de la liberté, on passe très vite de la lexie figée au bonnet de la liberté.¹⁹

Ainsi dans les *Révolutions de Paris*,²⁰ La Neuville annonce un

-
- 17 Albert Mathiez, *Les Origines des cultes révolutionnaires*, Slatkine, 1977, p. 34.
 - 18 Raoul Bertaux, *La voie symbolique*, Paris, 1984, p. 49.
 - 19 Annie Geoffroy, *Cahier de lexicologie*, 1987.
 - 20 *Révolutions de Paris*, N° 6, août 1789, p. 25.

projet d'enseigne pour la garde nationale *"une enseigne en relief faite en cuivre battu doré, représentant un coq symbole de la France, surmonté d'un bonnet, emblème de la liberté, parsemé de fleurs de lys"*. Ici l'ancienne et la nouvelle symbolique se juxtaposent dans une harmonie apparente.

En 1790, sur le drapeau du district des Carmes²¹ *"la ville de Paris est assise sur une proue de Vaisseau, tenant de sa main droite une pique surmontée du bonnet de la liberté qui est rouge et vert"*. Le drapeau du district des Feuillants quant à lui, montre un drapeau *"peint en gris et blanc"*.

Par contre, lors de la panthéonisation de Voltaire, le drapeau du Faubourg Saint-Antoine est surmonté d'un bonnet rouge. *"Melle Bas s'empresse de le saisir [le sarcophage de Voltaire] et mille têtes parées du bonnet de la liberté s'empressent pour le porter"*.²² Ainsi ni la place, ni la couleur, ni le port du bonnet ne sont fixés avant 1792, un réel flou subsiste, symbolique ancienne et nouvelle se rencontrent, sans conflit apparent et on peut se demander s'il n'en est pas de même pour l'arbre de la liberté.

Du mai à l'arbre de la liberté

Continuité ou rupture?, l'apparition de l'arbre de la liberté s'inscrit dans cette même problématique. L'arbre de la liberté est-il l'héritier du mai paysan? *"Le mai est l'arbre que l'on plante le premier jour du mois de mai devant la porte de quelqu'un en signe d'honneur. Planter le mai, chanter le mai"*.²³ L'abbé Grégoire y voit *"un hommage traditionnel rendu à la nature qui au retour du printemps s'embellit de tous ses charmes et déploie toutes ses grâces"*.²⁴ Cette fonction est

²¹ Description des drapeaux de la Fédération, B.N. 8° LB 39.

²² Courrier des 83 départements, 13 juillet 1791.

²³ Littré, Dictionnaire de la langue française, article "mai".

²⁴ Grégoire, Essai historique et patriotique sur l'arbre de la liberté par Grégoire, membre de la Convention nationale, A. P. Tome 87, pp. 670-680, no 27, Scéance du 12 Germinal an II, (11 avril 94).

également attestée par Varagnac²⁵ *"la jeunesse masculine des villages qui dans la nuit du 30 avril au 1er mai s'en va dans la forêt choisir un arbre, le coupe, le ramène pour le dresser sur la place centrale, devant les grilles du château ou devant la maison des notables", l'auteur y voit "un sens communal de l'emblème".*

Cependant ce mai galant n'exclut pas la contestation et la critique et au cours de l'hiver 1789, particulièrement dans le sud-ouest on assiste à une plantation de "mais sauvages" de "mais séditieux"; l'arbre devient alors un signal de l'émeute, une manifestation de la révolte. Les rapports des commissaires du roi, Godard et Robin²⁶ envoyés dans le département du Lot se montrent assez riches d'événements dans leur double mission *"d'information et de pacification"*.

A Morlat, *"ils plantent des mais qui sont des signaux de la désobéissance aux lois".*²⁷ Des mais, les rapports nous disent qu'ils sont érigés en forme de "potence", on attache ici des demi-boisdeaux, des picotins, des radoires, là, au pied des mais, on brûle les bancs d'église.²⁸ Il s'agit bien d'une menace. Pourtant *"lorsque nous faisons quelques questions à ce sujet les mots de liberté comme signe de réjouissance étaient proposés par tous [...] en général l'idée qu'on attachait aux mais lorsque nous avons paru dans le district de Gourdon, c'est celle de la conquête de la liberté".*²⁹ Près de Cahors un écriteau placé près d'un château indique sur un mai *"le présent poteau est pour rétablir la liberté en France et le bonheur de tous les bons citoyens et pour pendre cet aristocrate"*.

Conscients des difficultés d'interprétations, Godard et Robin

-
- 25 André Varagnac, *Civilisations traditionnelles et genres de vie*, Paris, A. Michel, 1948, 402 pages.
 - 26 *Rapports de Godard et Robin*, Imprimerie Nationale, 1791.
 - 27 Arch. Nat. DXXIX, cité par Mona Ozouf, *La fête Révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 280-294.
 - 28 *Rapport de Godard et Robin à Saint-Mesme en Dordogne*.
 - 29 *Rapport de Godard et Robin*, op. cit.

distinguent à la fin de leurs rapports: "*des mais insurrectionnaires*" et "*des mais élevés à la liberté*".

Si "*les contemporains eux-mêmes tiennent pour acquise la filiation des arbres de la liberté aux traditions populaires du mai*",³⁰ on ne peut s'empêcher de signaler que le mai est toujours un bois mort, voire une potence alors que planter un arbre de la liberté, c'est "*planter un individu vivant*", même si la violence ne disparaît pas avec la plantation officielle des arbres de la liberté en avril 1792, la représentation devient cependant plus sereine.

Au terme de cette première approche, que constatons-nous? Manifestement la représentation de la liberté embarrasse, et les difficultés que nous avons pu signaler dans la définition du concept se retrouvent largement lorsqu'il s'agit de fixer les images. L'allégorie, comme le bonnet, comme l'arbre manifestent une difficulté certaine à imposer leur spécificité; il est vrai que la symbolique révolutionnaire s'inscrit dans le discours politique. Le symbole prend valeur d'engagement ou de refus, il présente aussi rapidement une valeur juridique, dans un passage narratif à l'emblématique; le symbole à partir de 1792 dit le politique.³¹

HEURS ET MALHEURS DE LA LIBERTE

De l'efficacité au visuel

A partir de la chute de la royauté et de l'établissement de la République qu'il faut bien considérer comme une rupture majeure dans la séquence révolutionnaire, nous assistons à de profondes mutations dans la symbolique révolutionnaire. On ne peut en effet considérer le logos symbolique comme un discours neutre ni le réduire à une expression simple et univoque. Admettre la puissance du langage des

³⁰ M. Vovelle, *Les métamorphoses de la fête en Provence 1750-1870*, Paris, Flammarion, 1976, pp. 114-115.

³¹ Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1984.

symboles, c'est précisément une des tâches délicates mais incontournables à laquelle doit se livrer le pouvoir politique. Médiateur entre le monde des idées et le temporel, le symbole débouche sur des mondes ouverts en amont et en aval, et même si cela peut apparaître comme une gageure il faut sans doute rappeler que la compréhension et l'interprétation obéissent à des lois.³² Par la "loi de Correspondance", on transporte une réalité d'ordre métaphysique, ici la liberté, dans un ordre inférieur à savoir le domaine du récit et du vécu. En vertu de la loi de Correspondance le symbole devient multivalent. Comme le souligne M. Eliade *"la fonction du symbole est de révéler une réalité totale, inaccessible aux autres moyens de connaissances"*. De la loi de correspondance découle la "loi de corrélation" qui fait que plusieurs images peuvent révéler un même signifié et c'est bien le cas pour le symbole de la liberté. Ces représentations multiples peuvent d'ailleurs se superposer, bonnet plus allégorie, arbre plus bonnet, dans ce cas le bonnet doit-il être considéré comme un simple élément du décor ou bien comme une surdétermination de la liberté? Enfin "la loi d'analogie" permet à un seul symbole de signifier plusieurs choses à la fois, si bien *"Que le sens ultime de certains symboles ne se révèle qu'à leur maturité, c'est-à-dire lorsqu'on considère leurs fonctions dans les opérations les plus complexes de l'esprit"*.³³ Ainsi l'arbre au cours de la Révolution française ne symbolise pas seulement la liberté, il est aussi arbre de la fraternité, arbre de l'union, arbre de la raison, arbre de l'unité.

De toutes façons, le symbolique, parce qu'il engage l'imaginaire politique, l'imaginaire social et celui de l'individu, *"unit les contradictions et réduit les oppositions"*.³⁴ Mais le symbole dans une certaine mesure définit aussi une civilisation et une politique, situé entre le jour

32 René Alleau, *La science des symboles: contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Payot, 1977, 292p.

33 *Ibid.*, chapitre I.

34 Luc Benoist, *Signes, Symboles et Mythes*, Paris, PUF., coll. "Que sais-je", 1975, p. 5.

et la nuit, il donne un sens, il engage.

Tout pouvoir religieux, politique, est donc plus ou moins tenté d'utiliser, sans aller jusqu'au terme de manipulation, la puissance du langage des signes et des images.

Les Révolutionnaires ne se cachent pas d'intervenir à partir de 1790 en légiférant dans un premier temps sur la destruction des symboles de la féodalité puis de la royauté avant que de tenter d'anéantir les signes du fanatisme et de la superstition. En contrepoint ils cherchent à maîtriser la symbolique nouvelle.

L'*Essai historique et patriotique* de Grégoire sur les arbres de la liberté mérite dans ce domaine toute notre attention.

Il ne faut pas moins de six chapitres au député de Nancy pour justifier le choix de l'arbre qui est le meilleur symbole pour incarner la liberté; document publié en l'an II dans un contexte particulièrement difficile de lutte entre les deux symboliques, le message est particulièrement riche. Après avoir rappelé le caractère sacré de l'arbre dans l'Antiquité, l'auteur l'intègre dans une véritable cosmogonie, l'arbre non seulement "*nourrit l'homme, le désaltère*" mais il aurait aussi présidé à la création de l'homme, "*il y a entre l'arbre et l'espèce humaine une parenté bien établie*". L'arbre est lui-même humanisé, "*il souffre, gémit, saigne*". Allusion à peine voilée et menace contre ceux qui abattent les arbres de la liberté, devenant de véritables criminels. Lorsqu'il s'agit des emblèmes de la liberté, il faut rappeler que "*la liberté fut révérée chez les Grecs sous le nom d'Eleuthérie, Tibérius Gracchus lui bâtit sur le mont Aventin un temple magnifique*". Bacchus ou liber, dieu du vin incarnait alors la liberté que l'on pouvait également trouver sur les médailles comme les allégories féminines. Le bonnet de la liberté considéré comme "*le symbole le plus généralement admis de la liberté*" mais il n'en a pas toujours été fait bon usage, car les "*peuples manquent de jugement*" et "*César, Caligula, Néron, personnages éminemment négatifs ont pu ternir cette représentation*".

Quant à la tradition du mai, elle renvoie à l'hommage à la nature avec une référence à Rome *"où les citoyens confondus ne formaient qu'une famille"*. Comment ne pas penser au rôle de l'arbre de la liberté dans l'organisation des fêtes révolutionnaires? Mais le mai offre également un signe de ralliement contre les tyrans *"devenant un arbre patriotique"*. Aussi en mai 1792, *"nos ennemis redoublaient d'efforts, on vit dans toutes les communes des arbres magnifiques élever leurs têtes majestueuses et défier les tyrans; le nombre de ces arbres monte à 60 mille"*. Assimilé au drapeau, comme *"tiges républicaines"*, il devient le symbole de *"ralliement contre les fédérations du midi"* et *"il lancera la foudre sur tous les trônes"*. Il n'est plus question du mai séditieux, il faut faire face aux ennemis extérieurs et intérieurs fixer cet arbre qui devient un véritable monument sous lequel *"se rassembleront les extrémités de la vie"*.

Au terme de ce débat théorique, reflet des enjeux politiques, Grégoire fixe donc un visage de la liberté, visage qui se veut officiel et qui transparaît dans la loi du 3 Pluviôse an II.

La convention Nationale décrète que dans toutes les communes de la République française où l'arbre aura péri, il en sera planté un d'ici au premier Germinal. Elle confie cette plantation et son entretien aux soins de bons citoyens afin que dans chaque commune l'arbre de la liberté fleurisse sous l'égide de la liberté française.

Nous assistons donc à une véritable législation des images, à une prise en main par le politique du domaine de l'imaginaire. Comment se traduit cette initiative?

Des décrets au vécu

À partir de 1792, on constate que les différentes images de la liberté se structurent de façon assez étroite avec les séquences politiques et que les symboles se métamorphosent.

Vers une figures emblématique de la liberté

Plusieurs corpus démontrent la prépondérance d'une allégorie féminine de la liberté mais la fréquence des représentations coïncide toujours avec le politique.

La collection Hennin:³⁵ sur 62 représentations de la liberté entre 1780 et 1800 on en trouve: 3 en 1789; 3 en 1790; 7 en 1791; 6 en 1792; 16 en 1793; 12 en 1794; 10 en 1795; 2 en 1796; 2 en 1797.

Il est manifeste que la séquence 1793-1794 a besoin d'affirmer cette présence. On peut faire la même constatation pour les salons de peintures de 1781 à l'an VII avec le décompte par année: 7 en 1781; 7 en 1783; 4 en 1785; 5 en 1787; 3 en 1789; 6 en 1791; 20 en 1793; 12 en l'an IV; 15 en l'an V; 19 en l'an VI; 16 en l'an VII.

On retrouve la même pointe en l'an II et en l'an VI. L'an VI connaît également une recrudescence de la plantation des arbres de la liberté.

Enfin, considérons les en-têtes de papier administratif de l'an II à l'an XII.³⁶ Sur 573 en-têtes recensées, les libertés représentent 383 figures, 70% sont des libertés debout.

Cette importance, cette omniprésence de la liberté et sa coïncidence étroite avec la chronologie politique s'inscrit en opposition absolue avec le rôle parfaitement effacé de la femme à qui on refuse à la fois une action spécifique et un quelconque statut juridique. La liberté: quelle image de la femme?

Faut-il voir dans cette allégorie féminine une valeur refuge, l'image d'une mère protectrice, envahissant l'univers affectif à un moment où le roi père a disparu et où le visage de Dieu est occulté? Notons d'ailleurs que l'iconographie nous offre une femme possédant toujours

35 Collection Hennin, Bibliothèque nationale, d'après une étude d'Antoine de Baecque.

36 En-têtes de papiers administratifs dans le corpus de la Bibliothèque nationale d'après une étude d'Antoine de Baecque.

des attributs masculins, la pique, le bonnet, voire la massue d'hercule en 1793, dans une subtile dialectique féminin-masculin.

A toutes les époques et dans toutes les cultures les hommes ont imaginé une Grande Mère, une femme maternelle vers laquelle regresse toute l'humanité .³⁷

Femme mythifiée, femme mystifiée la rhétorique révolutionnaire semble en quête de palier consciemment ou inconsciemment l'angoisse provoquée par la tension vécue au quotidien.

"Muse et madone"³⁸

Progressivement ce stéréotype de la liberté nous présente une femme sans consistance, son corps même semble quelque peu irréel, vierge diaphane, drapée dans son antique peplum. Même sur les champs de bataille dans les vignettes militaires la liberté paraît assez terne,³⁹ qu'elle soit flanquée de l'arbre, de la pique, debout près des canons, elle se montre rarement menaçante.

Impassible, elle préside au destin de la guerre, elle exhorte au patriotisme, liberté en extension, cette femme apparaît en positif ou en négatif de la femme réelle: celle à qui la Révolution demande avant tout d'être une mère, une épouse, celle pour qui la maternité fait office de citoyenneté, celle à qui on refuse en 1793 le port du bonnet rouge, l'entrée dans les assemblées, cette femme dont le sang est considéré comme impur.⁴⁰ Tout se passe comme si l'utopie de la liberté tenait un discours d'image en rupture avec la femme réelle, qui, lorsqu'elle paraît dans les fêtes, en représentation, revêt une robe blanche

³⁷ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1969, 549 p.

³⁸ Stéphane Michaud, *"Muse et Madone", visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 242 p.

³⁹ A. Boppe & R. Bonnet, *Les vignettes militaires sous la Révolution française*, Paris, Berger Levrault, 1911.

⁴⁰ Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987.

ceinturée aux trois couleurs.

Cette représentation de moins en moins dramatisée nous conduit sous le Directoire vers une liberté assise telle une antique Minerve, coiffée d'un bonnet qui ressemble fort à un bonnet phrygien.⁴¹

Du bonnet au casque phrygien

A partir des années 1792, le bonnet de la liberté entre dans le quotidien comme un signe extérieur du vêtement, exalté par le père Duchêne:⁴² *"Tandis que quelques singes de cour portent un crêpe, on voit tous les jeunes patriotes adopter le bonnet rouge symbole de la liberté, le bonnet rouge, commence à prendre et bientôt, toutes les têtes en seront ornées"*. Mais cet enthousiasme pour le signe de la liberté ne tarde pas à être considéré comme un élément dangereux; il devient l'objet d'un véritable débat dans lequel les ténors s'engagent avec violence. Au club des Jacobins Robespierre⁴³ de s'écrier *"s'il faut un signe évident qui parle en même temps au coeur et aux yeux, nous l'avons ce signe (il montre la cocarde) [...] En déposant le bonnet rouge, les citoyens qui l'avaient pris pour un patriote louable, ne perdront rien, ce signe de la liberté sera dans leurs coeurs"*.

Du bon et du mauvais usage du bonnet rouge

"Déjà le ruban tricolore flotte sur les montagnes qui vous séparent de vos oppresseurs, vous arborrez religieusement le bonnet rouge et la cocarde tyrannifuge".⁴⁴ Symbole de la liberté engagée jusqu'en 1793, le bonnet ne tarde pas à être contesté car il interpelle la violence incontrôlée, celle que l'on redoute, il évoque le sang, le drapeau de la loi martiale et lorsqu'il devient l'attribut de la déesse Raison c'en est trop!

"Cette liberté ne serait-ce qu'un vain nom? n'est-ce

41 Vignette du Directoire exécutif (an VII).

42 *Le père Duchêne* de Lemaire, 15 mars 1792.

43 Scéance des Jacobins du 19 mars 1792.

44 29 septembre 1792, Cloots à la Convention nationale (*Moniteur* 14.80).

*qu'une actrice de l'Opéra, la Candeille ou la Maillard, promenée avec un bonnet rouge, ou bien cette statue de 46 pieds que propose David? Non cette liberté descendue du ciel, ce n'est point un bonnet rouge, une chemise sale ou des haillons.*⁴⁵

Ainsi il apparaît aussi inconvenant d'incarner la Liberté ou la République ou la Raison dans une femme vivante que de porter ce bonnet qui rappelle une certaine violence, celle du "sang impur".

Le bonnet en image: une représentation sereine

Et pourtant, l'iconographie véhicule parallèlement, inlassablement, l'image du bonnet.⁴⁶

Dessiné sur les sceaux de l'Etat par Gatteaux, le bonnet participe de l'image officielle de la Liberté/République. On le retrouve sur les assignats au-dessus du faisceau entouré du serpent de l'Éternité, tandis que la devise fait dialoguer la Liberté avec la Mort. Juché sur la pique, sur l'arbre, sur le drapeau au milieu des champs de bataille, le bonnet est représenté au coeur des combats jusqu'à s'intégrer complètement au corps de l'aigle dans la vignette de la Régie Générale des poudres. Gravées à l'initiative du Comité de Salut Public, les vignettes militaires confient au bonnet une place de choix. Illustrant la formule "Liberté Egalité Fraternité",⁴⁷ le bonnet entre dans des compositions abstraites, au milieu du fléau de la balance de l'Égalité, à l'aplomb de deux mains unies en signe de fraternité. Fréquemment le bonnet vient coiffer la Loi placée sur le livre de la Constitution⁴⁸ avant de devenir comme nous l'avons noté un véritable casque guerrier. Comme pour l'allégorie féminine, force est bien de constater

⁴⁵ *Le Vieux Cordelier*, no 4, 30 Frimaire an II (20 décembre 1793).

⁴⁶ Le corpus est ici surtout constitué d'après les en-têtes de papier administratif répertoriées par R. Boppe et A. Bonnet. Voir E. Liris, "Autour des vignettes révolutionnaires (la symbolique du bonnet phrygien)", in *Les images de la Révolution*, Paris, 1988.

⁴⁷ Vignettes des représentants du peuple.

⁴⁸ Moulins le 16 Frimaire an VI de la République, en-tête du département de l'Allier.

l'existence de deux discours parallèles, l'image finissant par agir par elle-même dans sa propre rhétorique politique. Si l'allégorie et l'emblème sont, comme le prétend Hegel, des symboles refroidis qu'en est-il de notre arbre de la liberté?

Les arbres de la liberté symboles et réalité ⁴⁹

Appartenant au moins dans certaines régions à la tradition populaire, l'arbre devient le symbole officiel de la liberté pour s'imposer véritablement à partir de juin 1793.

Dès juin 1792, avec l'affrontement du roi et de l'Assemblée, on assiste à une plantation massive d'arbres et il est significatif que les départements les plus menacés en plantent davantage que les autres⁵⁰ (par contre on ne constate pas de correspondances étroites entre l'engagement politique des départements et le nombre d'arbres!).

Parfaitement codifiée, la plantation est l'objet de soins toujours attentifs précisés par François de Neufchâteau. Tutoyé dans les discours, l'arbre dont nous parle les textes est bien "*l'individu vivant*" évoqué par Grégoire. "*Sa tête altière*", "*son tronc*", "*ses bras protecteurs*" lui confèrent une image sécurisante. Vers lui on se rassemble dans les fêtes au cours desquelles il symbolise également l'égalité dans la mesure où il constitue le centre d'un cercle autour duquel on se dispose. Arbre témoin, c'est devant lui que l'on prête le serment. Arbre de la Connaissance, on convoque sous sa ramée les enfants de la patrie pour entendre les discours "édifiants". Arbre de l'unité "*nous allons former autour de lui par notre union un rocher indestructible*" affirme un orateur des tribunes à la Convention le 23 juin 1793. Pourtant cette image sereine n'exclut pas toute violence.

⁴⁹ Erik Fechner: *Les arbres de la liberté, symbole et réalité à travers les Archives Parlementaires*, mémoire de maîtrise, Paris, I.H.R.F.

⁵⁰ *Ibid.*, page 80.

Arbre et violence

Au sommet de la montagne édiflée par David pour la fête à l'Etre Suprême (Illustration en frontiscipe), l'arbre apparaît aussi comme une cible pour les ennemis de la liberté. *"Les efforts incroyables que firent les soldats de la République ne purent les empêcher [les troupes ennemies] d'entrer dans Sierck, où ils ne restèrent qu'un quart d'heure, mais qu'ils employèrent à piller, à faire abattre à coup de sabre l'arbre de la liberté".*⁵¹

Ces mutilations sont ressenties comme de véritables actes de barbarie:

*Renverser l'arbre de la liberté objet du culte non seulement des bons Français mais encore de tout homme qui pense, couper les pieds, les mains, arracher la langue, tirer un malade de son lit. [...] ne sont des cruautés qui ne peuvent être tolérées que chez un peuple de cannibales et qui révoltent l'humanité.*⁵²

Aussi l'arbre est-il défendu de façon presque quotidienne parfois protégé par des grilles, on veille sur lui, qui se montre à son tour aussi menaçant *"l'arbre de la liberté étouffera de son ombre tous les genres impurs du fanatisme"*, au pied de l'arbre on brûle les titres féodaux, les vêtements sacerdotaux: *"hier à mon arrivée l'on fit un autodafé des idoles du fanatisme, elles furent brûlées au pied de l'arbre de la liberté"*⁵³ et dans cet esprit vengeur l'arbre grandira arrosé *"au sang des ennemis de la liberté"*.

Une polysémie toujours renouvelée

Mai à l'origine, l'arbre de la liberté se transforme ou se surdétermine en arbre de la Fraternité, arbre de la Raison, arbre de l'Egalité, arbre de la Réunion, de la Montagne. Pourtant, E. Fechner

⁵¹ A. P. *Lettres du représentant Gillet*, 30 août 1793.

⁵² A. P. *Lettres du citoyen Casset Représentant près de l'armée de Moselle*.

⁵³ A.P. *Délégation des patriotes de Liège à la Convention*, 6 août 1793.

remarque qu'il n'est jamais arbre de la Révolution; il est donc l'objet de constantes mutations auxquelles paraît associée la communauté toute entière.

Jusque, et y compris dans les fêtes décadaires, l'arbre ne semble jamais prendre l'aspect d'une quelconque rectitude, même s'il est sacralisé, l'arbre reste bien un être vivant qui vit avec la révolution et c'est bien une des images de la liberté qui saura lui survivre.

*"Chaque fois que l'on a tenté d'imaginer une humanité heureuse, on a commencé par proposer le principe de la liberté des hommes".*⁵⁴ L'utopie de la liberté, liberté de l'utopie? La Révolution française s'est attachée à donner corps à cette liberté qui s'inscrit dans une dialectique angoissante avec la mort.

Rapidement les trois images de la liberté participent de la rhétorique révolutionnaire en tant qu'images fondatrices: tandis que l'allégorie féminine se réfugie dans le visage d'une muse à la fois sereine et inconsistante, tandis que le bonnet rouge devient un emblème contesté, l'arbre de la liberté, parce qu'il est parfaitement humanisé, parce qu'il appartient à la communauté, parce qu'il est vivant, semble le mieux adapté pour illustrer la liberté. En réalité participant du temps cyclique de la nature qui renaît chaque année, inscrit dans la grande Régénération rêvée par les révolutionnaires, il est capable de s'opposer au temps linéaire qui est celui de la tyrannie et de la mort.

⁵⁴ Yves Stalloni, *Utopie et liberté*, Paris, Ellipses, 1982.



- 1- *Le Joli Moine Profitant de l'occasion*, Gravure à l'eau-forte coloriée, anonyme.
Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 3362

MAKING HISTORY: ILLUSTRATING THE *JOURNÉE* IN THE REVOLUTION

Patricia H. Sands

Ph.D., Pratt Institute of Arts, New York

In the first years of the Revolution, before Robespierre solidified his dominant position in 1793, effective power to govern was a fluid and unpredictable pursuit among the competing factions that sought to control the Revolution. As the old sources of authority, the King and ministers lost credibility, public opinion became the key to power and a succession of ambitious leaders appealed directly to the people. For the first time in history, images, in the form of cheap, rapidly made and widely disseminated prints became part of the polemic, and, in conjunction with speeches and the press, transformed a people accustomed to centuries of hereditary monarchy into a politically aware public. The prints therefore should not be seen merely as an illustrated history of the Revolution but as active components in the struggles and shifts of power that made up the revolutionary process.

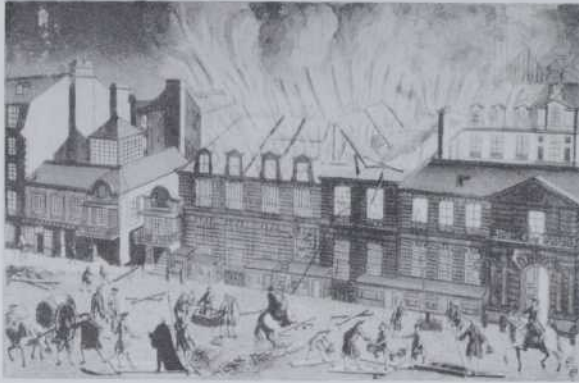
Freedom of expression and elimination of censorship were high on the agenda of the delegates in Versailles, but journalists did not wait for a formal declaration. Rather, as the perceived weakness of the monarchy emerged, especially after the fall of the Bastille, printmakers followed the press to exploit the vacuum and indeed create the new freedoms. The prints reflected all shades of opinion - there were royalist and counter-revolutionary prints - but by far the great majority were attentive to the broader configurations of the Revolution, the popular movements, and these give us a sense of the rapidly shifting sympathies, from early optimism and harmony to increasing suspicion and hardening of lines among factions. Analysis and elucidation of the

images has rested primarily on specific symbolic images. The competing ideologies spurred a wealth of these charged icons; some of the best known such as the red cap or the pike, were signs of sans-culotte ascendancy. Standard forms of art historical analysis, such as pictorial sources, the use of space, figural style, are also useful interpretative methods. After a brief introduction to the makers and techniques used, and using these traditional methods, I plan to focus on documentary prints after two revolutionary events or *journées*, the assaults on the Bastille and the Tuileries.

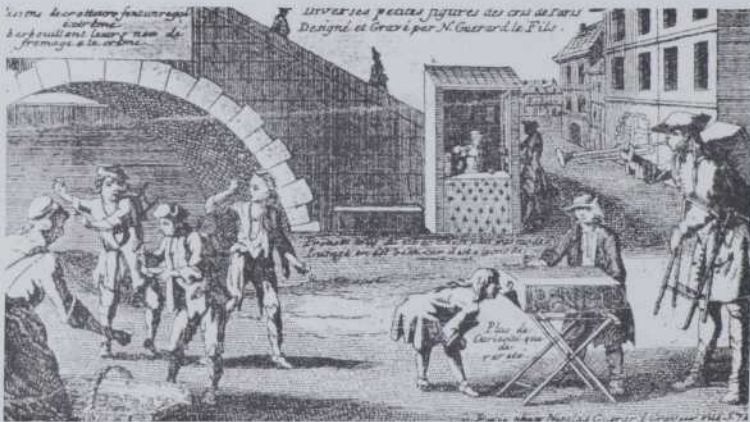
The men who made the prints may have been patriots, but it's more accurate to see them as entrepreneurs - quick to seize on the popularity of the new subject matter, *Le Joli Moine* (Illustration 1), made in the late winter of 1790 advertises Basset's print shop with one of his best selling images, the monk who is happily secularized. It refers of course to the Constituent Assembly's suppression of the religious orders in February, 1790, that received wide support. It can also serve as an introduction to the market in popular prints. André Basset's shop, established in Paris by his father at mid-century, was typical of the print sellers or *marchands* who had established a broad market for popular images throughout France in the eighteenth century. These men saw their goods not as high art but as commodities. Accordingly, their production and marketing practices were geared to speed and economy, a practice that allowed them to make a quick switch to revolutionary subject matter and then, keep up to date with the twists of revolutionary sentiment. Prints might appear within two weeks of an event, a sensation in context of the month or years required to complete and market engravings by artists recognized by the Academy. (For example, J. M. Moreau le Jeune's engraving, *Les États Généraux* was shown two years after the event at the 1791 Salon). In a shop like Basset's, the entire process, from drawing to finished print was concentrated under one roof, usually within the shop. The draftsmen and engravers were anonymous artisans - ordinarily the sole identification on the print is that of the shop - and the prints, hand-colored over soft ground etching and

aquatint techniques depended to a great extent on older images. The re-use of old plates whether by selling or pirating from one printer to another was routine. The shops were clustered near the rue Saint-Jacques within a few streets of one another which made this exchange of plates convenient. Note the inscription over the door on the print that advertises Basset's shop - *magasin de mauvaises copies* - a tongue in cheek reference to his reputation for pirating and re-using other's plates. The vendor just leaving the shop carries an allegory of the three Estates, one of several versions of this popular image. Prints were sold from the shops or, as we see here, on the streets, usually in a well frequented place the vendor had claimed as his own.

Basset's shop turned out *Feu de l'Opéra* (Illustration 2), that recreates a well known event of 1769. The illustration of a real disaster, or *actualité*, was a staple subject in the popular print trade and we will see how the formal conventions for these urban disasters will be re-used for the urban uprisings that marked the Revolution. The horizontal format, with a birds eye view of the scene, the locale, the Opéra, dominating the field, with small, active figures before the building, the spectacular drama of smoke and flames, reappear in a revolutionary context. The reverse writing above tells us that the print was intended as a *vue optique*, meant to be viewed in the mirrored boxes that reversed and seemed to lend three dimensionality to the image. A means to deepen and intensify the illusion of a scenic view, the simple boxes were used by all classes. Louis Boilly's well known *L'Optique* shows the device in a bourgeois setting. Street vendors used an earlier version of the *optique* as seen in Nicolas Guérard fils' series of the *Cris de Paris* (Illustration 3). In order to maximize his return, the printer reversed the legend above for those who use the *optique*, for those who did not, the legend below could be read directly. The same reversed legends appear above prints of the *journées*.



2- *Vue du Feu de l'Opéra*, Gravure anonyme. Paris, Bibliothèque nationale, Est.



3- *Diverses petites figures des cris de Paris*, Eau-forte par Nicolas Guérard fils. Paris, Bibliothèque nationale, Est.

I define the prints illustrating the *journée* as documentary images - that is, those that purport to record the great events realistically. I want to distinguish them from the better known caricatures - where in the satiric purposes had important consequences in denigrating once respected icons of authority. These prints may be angry and are certainly propagandistic, but are meant to be accepted as history. This is who was there. This is what they did. Credibility, accuracy to the event involved was essential. The French historian, François Furet, has argued that the *journée* was a new mode of political action that distinguished the French Revolution from all previous uprisings. If political power has been transferred to the people, the *journée* became the means to consolidate and demonstrate that authority. In the prints, the people, simultaneously actors and spectators, can see themselves as making their own history. Predictably, the images of a single event differ. Shifting political priorities, or more mundane market forces will produce changes in the way the event is presented - down to the essentials of who participated and in what capacity. Despite such inconsistencies, overwhelming democratic sentiments freed by the Revolution will force more permanent changes in pictorial form of historical events, specifically in Napoleonic battle paintings by Antoine Gros.

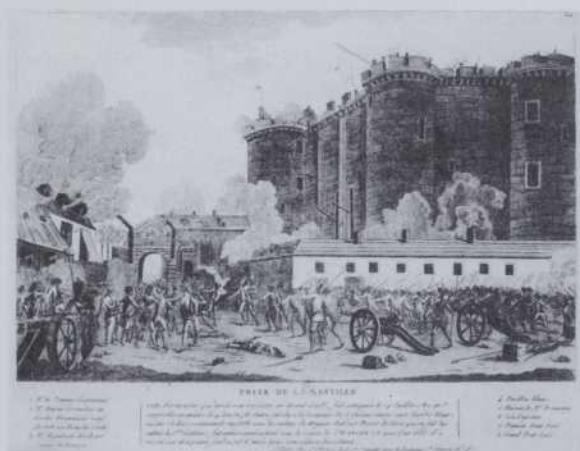
The two events under consideration, the assault on the Bastille, July 14, 1789, and on the Château des Tuileries, the King's residence in Paris, August 10, 1792, share certain attributes. Each was an armed invasion by a combination of militia and popular forces into a royal precinct, *i.e.*, forbidden or privileged space and each ushered in a new and distinct phase of the Revolution defining a clear "before and after", from which there was no turning back. The Bastille uprising, more important as a symbol of royal impotence than as a tactical victory, validated the assumptions of power made by the newly constituted Assembly in Versailles. It forced the King to return to Paris and set off the first aristocratic emigration. The assault on the Tuileries heralded the end of the monarchy and made the Republic inevitable, a more cataclysmic break with the past than the onset of the Revolution.

The assault on the Bastille began as a search for arms for defensive purposes. It was a drama played out against the growing tensions of waiting for news from Versailles where the delegates continued in session, making their stand against royal absolutism. On July 12, following news of the King's dismissal of a popular minister, Parisians reacted by burning the *barrières*, the hated toll gates. Rumors of royal troops surrounding the city inspired the rush to arsenals for guns, cannon. Word was passed that the Bastille, the old medieval prison at the eastern edge of the city held such stores. Crowds, a mixture of the bourgeoisie, and working classes, the artisans and wage earners, armed with such guns as could be found, supplemented by pikes, scythes and pitchforks, began to gather in the unguarded outer courtyard. Every account agrees that this was a spontaneous gathering, without a leader. A demand for surrender, sent to the Marquis De Launay, governor of the fortress, was rejected. (In fact, a hastily formed delegation from the Hôtel de Ville was inside negotiating with him, all hoping to avoid bloodshed). De Launay raised a white flag, perhaps to deflect hostility. In the anxiety and confusion, exacerbated by the wait for information, some of the milling crowd managed to lower the first drawbridge. A group penetrated the first inner court, manned by defending guards who instantly opened fire, encouraging a belief that the white flag was designed as a trap. The Garde Française, defected from royal command, arrived with cannon and arms and the attack began in earnest. The cannon proved decisive. De Launay surrendered, ordered the second drawbridge lowered, allowing free access to the crowd. A uniformed grenadier and a civilian watchmaker found and arrested De Launay. The battle lasted barely three hours.

We don't know what the first popular print of the taking of the Bastille looked like. Relying on the *actualité*, a visual construct was invented that established the format, setting and general distribution of figures. *Prise de la Bastille*, must have satisfied printers and public alike, for the major print shops, Basset, Chereau, Bance, Mondhare, published almost identical prints. The *Prise de la Bastille* from

Chéreau's shop is a good example (Illustration 4). Minor variations from other shops are limited to reversal of the image, size and color. Colors added to the finished print might differ, even to those from within one shop.

The attackers are identified by dress as bourgeois (in coat, breeches and tricorne), as working men or artisans (in sabot and vest or smock), and the uniformed Garde Française. Weaponry included bayonets, pikes, and scythes - the first carried by the Garde, the latter two signified artisans and laborers. The cannons, brought in by the Garde, that assured victory, are prominent. The insurgents occupy the inner court, identified by the open drawbridge behind, ground that belongs to the state and the King's representative, the Marquis De Launay, governor of the Bastille, his decorations torn from his chest, is seized within this government precinct. Red tongues of fire and black



4- *Prise de la Bastille*, Gravure anonyme, chez J. Chéreau. Paris, Bibliothèque nationale, Est. Qb1 juillet 1789, M98650.

smoke pour from the buildings - in the *actualité*, fire was a sign of catastrophe. Three of the eight great towers of the fortress dominate the scene, reminding us that this 400 year old fortress has fallen to the French people. Finally, a white flag flies from one of the towers.

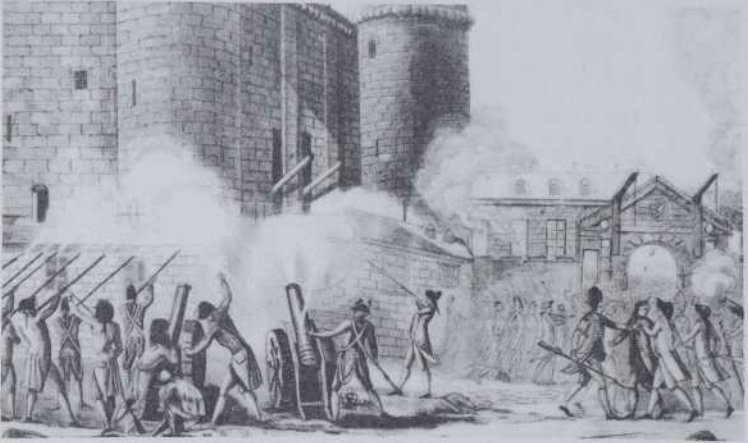
The inclusion of bourgeois, artisans and Guard signify the unity of all classes against despotic government. The crowd, too numerous to be described individually, is suggested by the repeated strokes of pikes and bayonets. The large size reinforces belief in the broad-based, popular support of the uprising. The invasion of privileged space is a sign that power resides in the people of the nation and they have a right to take action to keep it. The chosen locale, the Cour du Gouverneur, was not where De Launay was arrested, but it allowed the artist to include critical aspects of the battle, such as the two supposedly impregnable drawbridges, the cannon and the buildings afire. De Launay's humiliation represents that of the aristocracy and the white flag tells us of the attempts of this aristocracy to deceive and trap the people. This iconography, repeated over and over, became the history of the attack on the Bastille.

The image uses a technique common to naive art - it encapsulates a series of event into one time frame. In fact, De Launay was found and seized after the victory, not at the height of the battle as the blazing guns and cannon suggest. The print is not dated, but two external facts place it at least within 1789. The title, a brief *Prise de la Bastille* will later be elaborated into the long, justifying legends that are evidence of the developing revolutionary consciousness. Beneath the title, the numbered key that identifies the persons and buildings was a common device of the popular printers that continued to be used in the early revolutionary period.

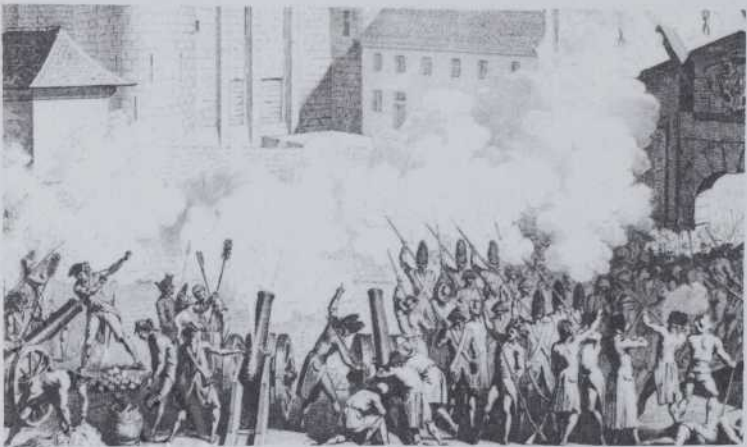
Variations of this basic image were more likely inspired by a desire to market a novelty than from political considerations. On December 1, 1789, Bance placed a notice in the *Gazette de France* offering *Prise de la Bastille par les Bourgeois et les Braves Gardes Françaises de la*

bonne ville de Paris (Illustration 5). It is clearly based on the Basset/Chereau image, but has a new title and completely new cast of characters. Replacing the crowd to the left of De Launay's arrest, a clumsily inserted line of uniformed *Gardes Françaises* directs cannon fire at the fortress. Bance has exhibited more ingenuity than originality, for this group is lifted directly from an earlier signed etching by the well known engraver, Abraham Girardet (Illustration 6). Bance, both in his changed title, and the image, in which the lower class presence is limited to a single subservient figure, dressed in the artisans smock and sabots, who assists the cannoneer, has shifted the social balance. In place of the more democratic Basset/Chereau versions, Bance has limited the insurgents to a far smaller group dominated by the bourgeoisie who made up the Garde. We may postulate an effort here to appeal to a higher class clientele. The notice in *Gazette de France* tends to bear this theory out for the vast majority of popular prints were made and sold as rapidly as possible, without bothering with the more prestigious announcement in the press. In any case, this curious insert demonstrates the practices of the *marchands* that complicate the establishment of a chronology or stylistic identity. It tells us nothing about Bance's political sympathies, for simultaneously, he was publishing the first version of the Basset/Chereau image with the familiar, socially mixed crowd.

At this point it is worth noting that conventional eighteenth-century battle iconography, an option for images of the *journée* was discarded. *Vue de Tournay* (Illustration 7), published around 1745, depicts one of Louis XV's battles. Notables are individually portrayed on a foreground rise. In the far background, hundreds of troops are mechanically lined up. In our images of revolutionary uprisings, the sharp division of foreground and background that defined social status has been eliminated. The two men who arrest De Launay are featured, but occupy the same middle ground and are the same size as the other anonymous combattants. In short, relying on the *actualité*, the engravers have created a new, democratic image of battle that featured fighting men, not commanders. In this context, the Bance



5.- *Prise de la Bastille par les Bourgeois et les Braves Gardes Françaises de la bonne ville de Paris, le 14 juillet 1789*, gravure à l'eau-forte anonyme, chez Bance. Paris, Bibliothèque nationale, Est. Qb1 juillet 1789, M98672.



6.- *Siège de la Bastille du 14 juillet 1789*, gravure à l'eau-forte par Girardet. Paris, Bibliothèque nationale, Est. Qb1 juillet 1789, M98634.



7- *Vue de Tournay*, Gravure anonyme. Paris, Bibliothèque nationale, Est.

print seems to hold an insecure middle position. The *Garde Française* and those who arrest De Launay are large and prominent while a hazy, undefined, smaller scale group may be made out behind.

Three years elapsed between the taking of the Bastille and the 1792 assault on the Château des Tuileries. In the spring and summer of that year, the European war, begun by France, was going badly. Austrian troops were nearing the capital and an ultimatum issued by their commander promising swift punishment if the King was harmed did nothing to reassure the citizens of the loyalty of the monarch to his nation. The main players in the August 10 attack were the urban *sans-culottes* and the federated troops from the provinces. These *Fédérés*, called to Paris by the Assembly to protect the city from threatened Austrian invasion, came bearing arms and in uniform. They were propertied citizens and as such, counted among the bourgeoisie. They were also patriots and deeply mistrustful of the King's motives. The *Fédérés* arrived throughout July. The largest contingent, the

Marseillais, arrived last, on July 30. Celebrated for their reputation as patriots, they reinforced this by marching into the city singing their newly composed battle march. As for the *sans-culottes*, the term, referring to artisans and working people, had only assumed political meaning in 1792. Once nearly invisible, they had received a political education and were now an identifiable force. The Bastille showed them their strength. This time their anger and fear were effectively organized in their local sections, the new municipal divisions of Paris. The *journée* proved to be the weapon of the *sans-culotte*. In 1789 the Bastille had acquired its revolutionary symbolism spontaneously, out of an uprising that had begun as a search for arms. By 1792 the *journée*, directed by recognized leaders, was a seasoned tactical response to a passive or paralyzed government.

No uprising was less secretive. If the Bastille had no one leader, this time several had to agree on timing and tactics. Two early initiatives were aborted (the signal for uprising, the tocsin, had actually rung from the churches on July 27). By the night of August 9, every faction was ready. At the Tuileries, remaining royalists gathered in support of the King's Swiss guard, who while outnumbered, were highly trained professionals. In the early morning, Louis and the royal family had been persuaded to take shelter in the nearby Assembly, the removal of the King was meant to defuse the uprising. But the crowds were gathering. Shortly after the King's departure, the first group of *Fédérés* arrived at the forecourts. Contemporary accounts agree that the insurgents advanced without obstacle up to the Château where they fraternized with the Swiss who, in a sign of good will, threw cartridges down from the windows. From here, confusion arises. Shots came from the Château, whether from Swiss or royalist sources is not known, and a number of Marseillais, caught in the open court, fell or ran for shelter. Shortly, the *sans-culotte* volunteers from the sections arrived, bringing arms and reinforcements. More important, the cannoneers from the Paris National Guard turned their weapons against the Château. Outnumbered and outgunned, the Swiss held out until 1 PM, when the King ordered them to surrender.

The battle was not much longer than that at the Bastille.

Journée du 10 Août 1792 (Illustration 8) is one of many similar prints of the assault, revealing, as in the Bastille prints, that several printers used the same early version of the event as a model. The image is an adaptation of an earlier eighteenth century topographic view such as the one by Perelle (Illustration 9) comparable in size, format, panoramic birds eye view, strict, frontal approach to the Château with pavilions and three forecourts that fill the pictorial space from edge to edge. Even the curiously relaxed, unaggressive arrangement of the figures before the courts may be explained by the earlier view. The long, curving processions varied by sociable interludes has been taken over by our anonymous engraver. He has brought dress up to date, provided the men with bayonets, added cannon and eliminated carriages. To the right, some *sans-culottes* are visible, identified by knit cap, trousers and the ubiquitous pike. Once inside the courts, the engraver has turned to familiar signs of catastrophe. The smoke and flames of *actualités* are added to existing buildings, the destruction emphasized by cutouts in the walls. Left where they were shot by Swiss fire, the dreadful evidence of treachery, bodies of the dead and wounded lie in front of the Château. The supposed plot to fraternize and so lure the Marseillais into an indefensible position bears an interesting parallel to the perceived treachery of De Launay's white flag at the Bastille. The so-called aristocratic plot provided justification for much of the popular action in the Revolution. These instances, the white flag, the fraternization, were repeatedly depicted as additional evidence of attempts to betray the Revolution.

We may assign the print to a period very shortly after the battle. The extreme dependance on the topographical source suggests that it is one of the first images made. External evidence from the legend reinforces this theory, for there is only a title and the name and address of the shop, *Esnauts et Rapilly*. The rhetoric that justified the *Journée* had not yet been created.



- 8- *Journée du 10 Août 1792*, Gravure anonyme, chez Esnauts et Rapilly. Paris, Bibliothèque nationale, Est.



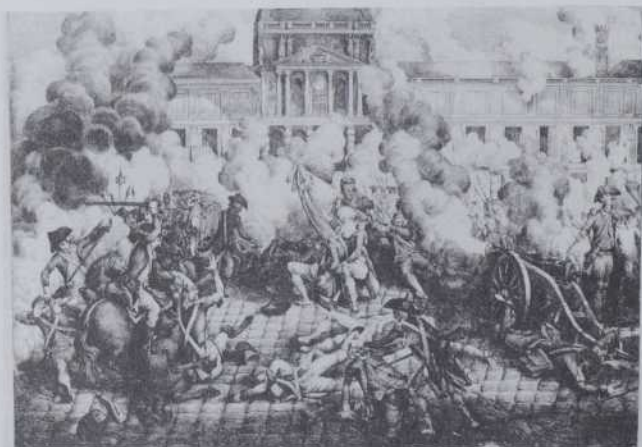
- 9- *Veüe et Perspective du Palais des Thuilleries*, Gravure à l'eau-forte par A.D. Perelle. Paris, Bibliothèque nationale, Est.

Siège du Chateau des Tuileries (Illustration 10), was published by Chereau. It bears striking similarities to *Journée du 10 Août 1792*. But the aggressive positions of the attackers tell us that the engraver has had time to construct a credible appearance of hostile action. Battle lines are drawn up, men marching in ranks signal aggressive intent even without the extra puffs of smoke rising from the Château. Even more conclusive in assigning a later date is the language in the long legend which rationalizes and justifies the action as a response to the treachery of the King both in regard to the Austrian enemy and the massacre by the Swiss. To paraphrase: Louis is described as the despot whose cowardly behavior delivered French towns to the enemy. Finally, on the point of annihilation, at the sound of the tocsin, patriots gathered to at the Tuileries to save the nation. The vocabulary was developed over the months following the event.

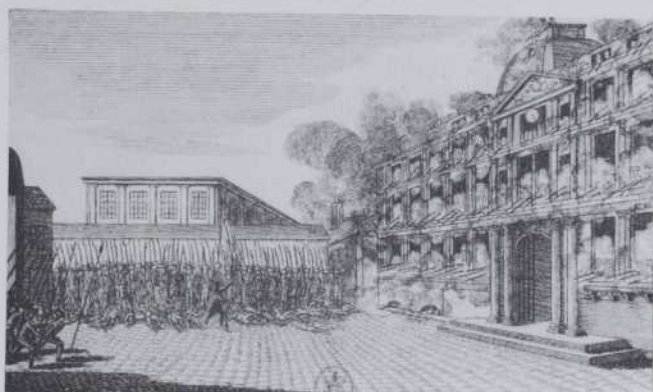
Fondation de la République le 10 Août (Illustration 11), published by Basset, is a curious throwback to the traditional eighteenth century battle form. The main action, now brought into close focus, is confined to a few, large scale figures. The casualties share the foreground space with violently fighting men, middle ground has been eliminated, and behind, tiny, mechanically rendered columns of soldiers fill the spaces visible at left and center. The social justification for the discrepancy in scale was no longer applicable. With other evidence, *i.e.*; the obsession with precised detail of architecture, clothing, down to facial hair, the showy, acrobatic postures of men and horses, it is reasonable to conjecture that the artist had some rather conservative academic training, perhaps in a provincial academy. The prominent *sans-culotte* who holds the flag in the center points to a relatively late date, some months after the event. Even more clearly, the word Republic of the title tells us the print had to be made after the declaration of the Republic by the newly elected Convention the following September 21. The term was not used before that date.



- 10- *Siège du Château des Tuilleries*, Gravure anonyme, chez J. Chéreau. Paris, Bibliothèque nationale, Est.



- 11- *Fondation de la République le 10 Août 1792*, Gravure à l'eau-forte coloriée, anonyme, chez Basset. Paris, Bibliothèque nationale, Est. Hennin 11213.



- 12- *Fusillade du Château des Tuileries*, eau-forte extraite des *Révolutions de Paris*, N° 161, p. 230. Paris, Bibliothèque nationale, Est. Qb1 juillet-10 août 1792, M101338.



- 13- *Incendie de la Caserne des Suisses au carrousel*, le 10 août, eau-forte extraite des *Révolutions de Paris*, N° 161, p. 238. Paris, Bibliothèque nationale, Est., Qb1 juillet-10 août 1792, M101380.

Fusillade du Chateau des Tuileries and *Incendie de la Caserne des Suisses* (Illustrations 12, 13) are from the weekly journal, *Révolutions de Paris*. This journal actually managed to print an account of the attack and defeat of the royal forces on August, 12, two days after the event. These prints that illustrated events were not attached to the news sheets, but delivered separately in sets of four. The numbers at upper right told the subscribers where, among the back issues, to insert the Illustrations. The numbers on these prints indicate that both belong to issue n°161, on pages 230 and 238. There is no way of knowing how soon after the event the prints were made, or even if they were done at the same time. *Fusillade* (Illustration 12) is specific and concise. We approach from the right, an empty court before us, and just three elements to consider, fire from the Château at the right, center, the Marseillais who hold bayonets high despite the casualties and from the left, *sans-culottes* with pikes and scythes charge in aggressively. The role of each is made explicit by the separation of the groups. The Swiss, represented by gun fire only are invisible, thereby transferring the blame for the killing to the monarchy, as represented by the Château. Intended as an adjunct to the newspaper text, the images did not have to offer the pictorially richer narratives of the conventional Tuileries print with their repertoire of pavilions, barracks, cannon and varied grouping. In about as minimal an image as can be imagined the print sent the readers of *Révolutions de Paris* an unambiguous message about the attack on the Tuileries: treachery, massacre, bravery. The short legend below tells how the Swiss lured the Marseillais in to the trap and massacre. *Incendie de la Caserne des Suisses* (Illustration 13), offers an interesting commentary on the ambivalent feelings of the French towards the increasing brutality that marked the Revolution from 1792 on. After the Swiss surrendered, their barracks were burned and they were stripped and massacred by the insurgents, furious at the deception of the early hours. Not a word of this appeared in issue n° 161 or any other issue of *Révolutions de Paris*. The legend below only mentions the heat of the burning barracks and that the corpses were as warm. In fact, the perceived treachery followed by punishment became a pattern of revolutionary

behavior. After this capture at the Bastille, De Launay suffered a comparable fate. In their anger at his use of the white flag, the crowd seized and killed him shortly after his arrest.

The attack on the Tuileries cost 324 dead and wounded, more than three times the number of casualties at the Bastille. The latter remained a symbol of unity and triumph. The images invariably show the people victorious and the capture of the commander. Prints of the Tuileries *journée* however, just as consistently, display anonymous gunfire from windows and numberless bodies before the Château. The lasting message is betrayal and death. In the years immediately following, the funeral for the victims was intimately connected to the memory of the day.

Finally, a comparaison of the illustration 6 with Antoine Gros' *Sketch for the Battle of Nazareth*, demonstrates that the democratization of battle imagery affected, if temporarily, battle painting in France. The eighteenth century mode in which social distinctions governed the disposition of figures and use of space was challenged in post-revolutionary battle painting. Gros' *Sketch...* with its overall tumult of battle, with fighting men dominating the scene, the commander in the far distance, picked out by the white horse, would not have been possible without the intervening prints of the revolutionary *journée*.



Les loups ne se mangent point. Les jacobins lavent leurs confrères Galériens, soldats de Chateau Vieux, aquatinte anonyme. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 3572.

**L'INVENTION DE LA LIBERTÉ
LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DE LA FÊTE PARISIENNE
DES SUISSES DE CHATEAUVIEUX (15 avril 1792)**

Claude Langlois

Histoire, Université de Rouen (France)

La fête de la Liberté en l'honneur des Suisses de Châteauneuf est habituellement présentée en même temps que celle de la Loi, décrétée après l'assassinat de Siméon, pour en faire apparaître, en ce printemps 1792, soit les différences soit au contraire les similitudes: opposition des inspirations politiques, doublée d'une différence des conceptions esthétiques, réalisme davidien contre allégorisme de Quatremère de Quincy;¹ ou au contraire "fête [s] au dessus des partis", marquées par la volonté de chaque camp de faire "des concessions à l'autre"² Cette fête, proposée à l'initiative de Collot d'Herbois, l'homme de la réhabilitation des Suisses de Châteauneuf, qui a trouvé l'appui des Jacobins et le soutien de la municipalité de Paris, et réalisée par David, Hubert, Gerbet et Meunier,³ marque en fait le terme d'un long processus de réinterprétation du passé révolutionnaire (septembre 1790 - avril 1792), centré sur l'affaire de Nancy;⁴ elle est

1 R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts, 1788-1830*, Paris, Hachette, 1910.

2 Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976. Titre du chapitre 3 consacré à ces deux fêtes: "1792: la fête au-dessus des partis".

3 *Le Courrier des 83 départements*, 19 avril 1792, p. 281: "Les dessins, l'architecture et la sculpture sont de MM. David, Hubert, Gerbet et Meunier". Selon le *Thermomètre du jour* du 15 avril 1792, "MM. David et Hubert seraient chargés des dessins et de la composition tant du char que des divers trophées et emblèmes. M. Perla est chargé de l'exécution".

4 Sur le dossier iconographique qui l'accompagne, François Pupil, "Le dévouement du chevalier Desilles et l'affaire de Nancy en 1790: essai de catalogue iconographique", in *Le pays lorrain*, 1976, pp. 73-110.

destinée aussi à donner le coup d'envoi d'une nouvelle mobilisation populaire en vue d'une radicalisation souhaitée du cours des événements.

La réhabilitation des soldats condamnés par Bouillé - devenu entre temps le traître de Varennes - doit être de plus l'occasion d'imposer, pour la première fois depuis la fête en l'honneur de Voltaire (11 juillet 1791),⁵ une mise en scène festive susceptible de mobiliser les hommes, de réinterpréter le passé, mais aussi de faire apparaître au grand jour, avec la nouvelle figure de la Liberté, une image emblématique susceptible de cristalliser les sentiments et les volontés des divers éléments qui se rassemblent autour du projet esquissé de nouvelle Révolution.

En effet la grande nouveauté de cette fête est constituée par la présence d'une statue géante de la Liberté,⁶ placée seule - avec une Renommée de taille plus humaine, tournée vers elle - sur l'immense char qui avait servi lors de la fête de Voltaire, apparaissant au terme du cortège festif déroulé à travers tout Paris, de la Bastille au Champ de Mars. Cette statue propose en effet une figuration nouvelle, insolite, inconnue au regard des représentations traditionnelles de la Liberté, multipliées depuis 1789 (femme debout appuyée sur une pique surmontée du bonnet rouge). Celle-ci au contraire est assise, une de ses mains tient un bonnet qu'elle tend à la foule et l'autre repose sur

5 J.-A. Leith, "Les trois apothéoses de Voltaire", in *A.H.R.F.*, avril-juin 1979, pp. 161-209. - M. Ozouf, "Le cortège et la ville. Les itinéraires parisiens des fêtes révolutionnaires", in *Annales, E.S.C.*, sept.-oct. 1971, pp. 889-916.

6 On a vu, lors des fêtes de la Fédération, notamment à Lyon, des statues de la Liberté, mais elles faisaient partie du décor fixe.

une massue ostensiblement montrée,⁷ tandis que ses pieds reposent sur un joug brisé (Illustration 1).



- 1- *Fête de la liberté, à Paris, le 15 avril 1792, à l'occasion des quarante soldats de Château-Vieux, arrachés des galères de Brest*, gravure à l'eau-forte anonyme, planche extraite des *Révolutions de Paris*. Cliché de l'auteur.

⁷ La seule représentation, sommaire mais exacte, du char se trouve dans les *Révolutions de Paris*. Ce journal avait interrompu sa livraison de gravures d'événements d'actualité depuis le milieu de 1790 pour diffuser une à une les cartes des 83 nouveaux départements. La fête de Châteaueux est le premier fait marquant retenu depuis le début de la Législative. Le récit de la fête de Châteaueux est relaté dans le numéro du 21 avril 1792; la gravure correspondante, livrée plus tard avec un délai qui peut aller de quinze jours à six mois, devait être placée en tête de ce numéro dans les collections reliées du journal. Quant à la gravure consacrée à cette fête par les *Tableaux historiques*, elle montre une statue de la Liberté qui ne correspond pas à la réalité mais qui s'inspire visiblement de la statue de Lemot dressée pour la fête du 10 août 1793 sur le socle de la statue de Louis XV, ce qui offre un indice que les dessins de Prieur étaient sans doute tardifs pour cette série mal connue et dont la publication a été souvent interrompue.

Cette nouvelle image de la liberté visiblement fit forte impression sur les spectateurs massés tout au long du cortège. D'abord par sa haute stature, elle ne passait pas inaperçue: "*Cette figure de 18 pieds de proportion au moins, de couleur d'airain et du plus beau style, [était] assise sur un point très élevé de l'énorme char triomphal; cette figure colossale atteignait la hauteur des seconds étages des maisons. Et sur les boulevards, on a ôté les réverbères qui auraient gêné son passage*"⁸ Mais surtout, si l'on en croit le *Courrier* de Gorsas, au passage de la statue, les gestes communionnels avec la foule se multiplient. Les spectateurs arrêtent le cortège par des danses, offrent des fleurs, brûlent des parfums. En réponse la Liberté, selon le journaliste enthousiaste, *sourit* en tendant son bonnet. Des jeunes filles lui font-elles des offrandes?: "*La divinité reconnaissante ne leur parla point mais elle les pénétra de ces sons que le coeur seul entend et qui sont imperceptibles pour les oreilles profanes*".⁹

Cette nouvelle figure de la Liberté, au visage et aux mains de plâtre bronzé, au corps constitué d'une carcasse de bois habillée d'un voile qui la drape habilement,¹⁰ inspirera son homologue, celle de la Loi, lors de la fête de Simoneau; elle figurera elle-même plus tard dans au moins deux autres fêtes, celle en l'honneur des victimes du 10 août 1792¹¹ et plus tard celle de l'Etre suprême.¹² Mais les spectateurs, qui avait repéré sa silhouette imposante, sans en reconnaître toujours

8 *Le Thermomètre du jour*, 16 avril 1792.

9 Numéro du 17 et surtout du 19 avril 1792.

10 A.N.F. 4, 1968, Note détaillée du "menuisier".

11 Voir notamment *Description générale et historique...* (BN Lb39 10862) de la fête du 26 août et aussi *Révolutions de Paris*, 1er septembre 1792. Les deux statues se voient, bien que difficilement, sur la gravure des *Révolutions de Paris* et sur celle d'Helman et Monnet qui s'en inspire.

12 Pour cette fête, elle retrouva sa place sur le char initial, mais divers "objets" y furent adjoints pour figurer le char de l'agriculture. La liberté est nettement perceptible sur plusieurs gravures de cette fête. Voir par exemple, Claudette Hould, *L'Image de la Révolution française*, Musée du Québec, 1989, pp. 380-382.

les emblèmes,¹³ eurent bientôt à leur disposition une belle gravure de Janinet,¹⁴ (Illustration 2) d'après Moitte, le sculpteur du fronton du Panthéon,¹⁵ qui, à une exception près, en reproduisait fidèlement les traits. Le succès d'une telle gravure, disponible dans les mois suivants, peut se mesurer aux copies nombreuses dont elle fut l'objet à Paris et en province (Illustration 3),¹⁶ aux divers supports qui popularisèrent ce modèle (des en-têtes administratifs aux papiers peints), et enfin aux reprises de cette nouvelle figure dans l'oeuvre de peintres de la période, de Lesueur, pour son *Triomphe de Marat*,¹⁷ tardivement connu, à Regnault pour son chef-d'oeuvre célèbre, *La Liberté ou la Mort*.¹⁸

En fait l'apparition de cette représentation nouvelle de la Liberté pose un certain nombre de problèmes que cet exposé voudrait tenter

13 Rosalie Jullien, témoin oculaire, décrit le lendemain avec précision une fête qui l'a enthousiasmée; cependant elle n'a pu lire les inscriptions du char et n'a pas repéré correctement les emblèmes: "*La fière statue de la Liberté se trouvait sur la plate-forme qui somrait le char, avec la corne d'abondance et tous les attributs de la gloire et du bonheur*", cité par Marie-Louise Biver, *Fêtes révolutionnaires à Paris*, Paris, PUF, 1979, p. 49.

14 C. Hould, *Op. cit.*, pp. 360-1.

15 Richard James Campbell, *Jean-Guillaume Moitte: The Sculpture and graphic Art, 1785-1799*, thèse inédite, Brown University, 1982. Voir aussi Marie-Louise Biver, *Le panthéon à l'époque révolutionnaire*, Paris, PUF, 1982 pour la documentation reproduite, et surtout le *Panthéon symbole des Révolutions*, Centre canadien d'architecture et Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Picard ed., Paris, 1989.

16 Nos 86 et 88 de la production de Jean-Baptiste Letourmy, in Auguste Martin, *L'imagerie orléanaise*, Paris, 1928. Comme à l'accoutumée, Letourmy réinterprète son modèle original. Si l'essentiel demeure, on notera néanmoins la modification de la forme du bonnet, la disparition de la chaise à l'antique, le cadrage plus étroit et enfin le remplacement du fond noir par un décor floral. Il est probable d'ailleurs que Letourmy ait travaillé sur une gravure coloriée, elle-même inspirée de celle de Janinet.

17 *La Révolution française, le premier Empire. Dessins du Musée Carnavalet*, Paris, Musée Carnavalet, 1983, no 79, p. 94. Marat tient d'une main le bonnet et de l'autre le niveau de l'égalité.

18 Dans l'oeuvre bien connue de Regnault, la Liberté, qui est plutôt une République, tient dans chaque main les deux emblèmes de la liberté (bonnet phrygien) et de l'égalité (niveau). Cette figure visiblement s'inspire, en les amalgamant des deux gravures de Janinet la *Liberté* et l'*Égalité*.



- 2- *Liberté*, Gravure à l'aquatinte par Jean-François Janinet, d'après Jean-Guillaume Moitte, 1792. Paris, Musée Carnavalet, Est. GC Allégories.



- 3- *La Liberté*, gravure sur bois de Jean-Baptiste Letourmy, in Auguste Martin, *L'imagerie orléanaise*, Paris, 1928, n° 86.

de repérer et essayer de résoudre. Ceux-ci concernent d'abord l'élaboration du programme festif et en second lieu la création du nouveau modèle de Liberté, soit, plus concrètement, le char - point contesté de ce programme - et la statue.

On a peine à croire que l'élaboration de cette fête suscita une si longue et si violente polémique dans la presse et surtout comment celle-ci se cristallisa sur la mise en scène festive et principalement sur la composition du char. Au départ en effet, le plateau, placé en queue de cortège, devait primitivement juxtaposer plusieurs groupes: deux femmes¹⁹ s'embrassant, censées figurer les allégories des villes de Brest et de Paris, point de départ et terme du parcours triomphal des "galériens" de Châteaueux; 83 jeunes filles²⁰ représentant les 83 départements; et enfin les quarante soldats de Châteaueux avec une galère miniature et des rames. C'est, on s'en doute, ce groupe qui fit scandale: l'exhibition de soldats condamnés, ainsi portés en triomphe, fut jugée par les modérés et par les royalistes comme une provocation intolérable.²¹ On en trouverait un écho dans cette caricature contre-révolutionnaire, qui n'est pas parvenue jusqu'à nous mais que décrit sommairement le *Journal de la Cour et de la Ville* du 3 avril, au moment donc où la polémique est à son comble: la caricature "du jour représente un pouvoir exécutif constitutionnel, c'est-à-dire un roi couvert d'un bonnet rouge et soutenant sa couronne qui est suspendue à son bras comme un panier; il porte aussi une énorme croix et il est suivi de ses ministres qui portent chacun une rame de galérien".²²

19 *Thermomètre du jour*, 27 mars 1792. Selon les *Révolutions de Paris* du 31 mars, "on parle déjà de trois villes, Brest, Orléans et Paris qui doivent y figurer sous leur costume respectif".

20 *Ibid.*

21 David Llyod Dowd, *Pageant-master of the Republic, J.-L. David and the French Revolution*, 1948, p. 59. Indication de la presse hostile.

22 Claude Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, p. 187. A défaut de la gravure annoncée, paraît deux semaines plus tard, une caricature contre-révolutionnaire faisant allusion à la réception des soldats au Club des Jacobins. (Illustration en frontispice)

Les organisateurs durent en fait transiger, peut-être sur les conseils de Robespierre, plus soucieux de la tenue de la fête, occasion d'une mobilisation des forces populaires contre "l'aristocratie" que de la rigueur de son programme iconographique.²³ Les villes s'embrassant disparurent; les jeunes filles entrèrent dans le cortège et furent chargées d'y porter les chaînes des galériens; elles étaient précédées par des porteurs de rame et "*d'un modèle de galère orné de fleur et de guirlande*". Quant aux héros du jour, ils furent discrètement noyés dans la masse des gardes françaises, des volontaires nationaux et des soldats de ligne: "*On ne distinguait nos quarante martyrs qu'à leurs épaulettes jaunes*", constate les *Révolutions de Paris*,²⁴ nostalgique.

Mais du coup l'immense char était vide. Il fallait trouver rapidement une solution de remplacement. La fête avait été placée sous le signe de La Liberté. Elle avait commencé, sur l'emplacement de la Bastille: Palloy, le célèbre démolisseur patriote, y avait disposé diverses statues de plâtre à l'emplacement des tours disparues, et particulièrement celle de la Liberté là où Latude, la plus célèbre victime du despotisme, avait séjourné longuement.²⁵ Mais c'est surtout la décoration du char qui avait fait l'objet d'un programme iconographique complexe que David avait élaboré pour célébrer la Liberté; en plus de diverses allégories en rapport avec le sujet - inspirées et de la frise de l'Arc de triomphe de la fête de la Fédération et du programme du fronton du Panthéon - on pouvait remarquer les deux figures emblématiques fournies par l'histoire antique et moderne: Brutus, le Consul romain qui sacrifie ses fils pour que Rome soit libre et

23 M. Ozouf, *Op. cit.*, p. 88. A la société des Jacobins, le 6 avril, Robespierre intervient pour faire hâter la fête même si les décors ne sont pas prêts. Les prises de positions critiques des *Révolutions de Paris* du 31 mars laissent entrevoir d'autres tensions entre patriotes: on perçoit notamment une tendance dure et "populiste" qui était prête à se confier à Palloy pour mettre en scène sobrement une fête où l'on insisterait sur les méfaits dont les patriotes ont été récemment les victimes et qui par ailleurs craignait de voir l'allégorie davidienne atténuer la vigueur de la dénonciation politique.

24 *Ibid.*, p. 83, long extrait des *Révolutions de Paris* du 21 avril 1792.

25 B.N. Dép. manuscrits, *Niles acq. Fr.* 308 (fonds Palloy) et *Courrier des 83 départements* du 17 avril 1792.

Guillaume Tell à qui "l'atroce Grisler" ordonne la barbare épreuve qui l'oblige à menacer son propre fils. Mais on peut se reposer les yeux sur un plus tendre spectacle: *"sur le dossier du char, la liberté et l'égalité s'embrassent affectueusement. Au dessus de leurs têtes brille une auréole formée par les lettres isolées de ces deux mots constitution, liberté".*²⁶

Il suffisait de rendre visible à tous cette liberté partout exaltée. Sans doute s'inspira-t-on, pour cela, des statues colossales qui se préparaient pour la décoration du Panthéon,²⁷ le seul grand chantier iconographique nouvellement ouvert. Ainsi prit place sur le char, en queue de cortège, comme dans une procession religieuse traditionnelle *"une fort belle statue colossale dont les extrémités sont en plâtre et le corps drapé en toile"*, monté sur un châssis de bois²⁸ dont le devis, avec un descriptif précis de l'appareillage a été heureusement conservé.²⁹

On peut toutefois se demander si le débat aussi passionné autour du programme de la fête n'avait pas un autre enjeu que la seule réhabilitation de soldats insurgés, coupables pour les uns, innocents pour les autres. En effet la mise en scène initialement envisagée utilisait, en plus des soldats réhabilités, des personnages vivants, selon les principes d'un réalisme didactique qui en lui-même pouvait choquer par sa théâtralité manifeste. Et finalement les "vivants" se retrouvèrent dans le cortège, spectateurs autant qu'acteurs. La mise en scène du char revenait au primat du langage allégorique traditionnel, mais d'une allégorie emblématique, beaucoup plus accessible et donc plus

26 *Détail de la fête de la Liberté...*, (B.N. Lb39 10530), p. 6.

27 cf. *supra* note 15.

28 Les deux statues de la Liberté et de la Loi, laissées, après la cérémonie du 26 août auprès de la pyramide dans le jardin des Tuileries, se trouvèrent dénudées par de mauvais plaisants, ce qui fit fort mauvais effet.

29 A.N. F 4 ,1968, Mémoire des travaux et dépenses pour la fête de Châteaueux.

populaire dans sa simplicité, au détriment de l'allégorie narrative,³⁰ voulue par David, mais malaisée à comprendre par le public et, de toute façon, vu son emplacement sur le pourtour du char, peu visible par l'ensemble des spectateurs.

L'"invention" de cette nouvelle *Liberté* conduit à nous poser trois questions qui, plus largement, concernent la pratique iconographique de la période révolutionnaire: quel est le poids des modèles savants? selon quelles modalités ceux-ci parviennent-ils à se populariser? quel rôle enfin joue la conjoncture politique pour les susciter? Chacune de ces interrogations pourrait, sans trop d'arbitraire, trouver un début de réponse dans l'examen des trois attributs qui ornent la statue de la Liberté et plus encore la gravure de Janinet: la massue, le joug brisé - remplacé dans l'estampe de Janinet par l'hydre écrasée - et enfin le bonnet rouge. Certes on pourrait contester la dissociation de chacun de ces éléments en rappelant qu'un tel modèle - approché il est vrai - figurait sur une pièce de monnaie antique.³¹ Mais il ne faut pas oublier qu'une telle caution, nécessaire pour les contemporains, sert le plus souvent à masquer un travail complexe de création, par une appropriation des virtualités de l'imagerie politique et de sa symbolique.

Commençons par le plus simple, apparemment: la massue est l'attribut de la Force et plus encore de celui qui par excellence la personnifie, Hercule.³² L'un et l'autre en fait souvent se confondent. Hercule, on le sait, a longtemps été utilisé dans l'iconographie politique classique pour donner figure au pouvoir royal. Et ce Héros antique, comme on l'a montré récemment,³³ n'est point absent, tant s'en faut, des débuts de la Révolution. L'émergence d'une liberté "herculisée",

30 Philippe Bordes, "Le recours à l'allégorie dans l'art de la Révolution française", in Michel Vovelle, *Les images de la Révolution française*, Paris, 1988, pp. 243-249.

31 C. Hould, *Op. cit.* pp. 360-1.

32 Sans pouvoir les citer tous nous renvoyons aux articles de J.A. Leith, L. Hunt, et J.-C. Benzaken.

33 J.A. Leith, "Allégorie et symbole dans la Révolution française", in C. Hould, *Op. cit.*, pp. 95-113.

androgyn, est à situer précisément dans le contexte de la fête de Châteaueux. Le remplacement d'une mise en scène jugée trop réaliste par une allégorie plus apaisante s'accompagne, par mode de compensation, d'un déplacement au niveau de la symbolique: l'attribut traditionnel de la force, mis habituellement au service du pouvoir royal, est maintenant placé au côté du peuple, ce qui permet, au-delà du cas ponctuel des soldats de Châteaueux, de suggérer à celui-ci qu'il doit prendre conscience de toutes les virtualités du transfert de souveraineté qui s'est opéré: "*N'oublions pas de faire remarquer, souligne à plaisir le journal patriote, les Révolutions de Paris, "que le sceptre de la liberté est une massue".*³⁴ On en trouvera l'illustration dans une gravure populaire, sans doute antérieure à la chute du roi ou contemporaine du 10 août, où l'on voit une liberté armée de la massue détruire le buste de Louis XVI.³⁵

En remplaçant, dans la gravure destinée à populariser cette représentation nouvelle de la Liberté, le joug brisé de la statue - de toute manière quasiment invisible des spectateurs - par l'hydre à plusieurs têtes, on serait porté à croire que Moitte et Janinet - deux gloires³⁶ et de la sculpture et de la gravure révolutionnaires maintenant associés - ont surtout souhaité accentuer l'impression d'une liberté plus virile, par la redondance allégorique: Hercule n'a-t-il pas également tranché les têtes multiples de l'hydre de Lerne? Mais en fait cette substitution de l'hydre au joug brisé permet d'abord une meilleure adéquation entre signifiant et signifié: ce dernier symbole implique une victoire brutale, mais définitivement acquise; l'hydre, serpent dont les têtes multiples repoussent sans cesse, sauf à être toutes tranchées ensemble, correspond beaucoup mieux à l'imaginaire politique de la Révolution qui voit se dresser devant elle un adversaire

34 Numéro du 21 avril 1792.

35 B.N. coll. de Vinck, no 4919.

36 Si Moitte se voit confier les sculptures les plus importantes du Panthéon, celles du fronton, Janinet s'était fait connaître, pour avoir publié dès le début de 1790, les *Gravures historiques des Principaux Evénements depuis l'Ouverture des Etats généraux* le premier grand recueil gravé présentant le déroulement de la Révolution de 1789.

unique, l'aristocratie dont les complots sans cesse renaissent.

Mais surtout la présence de cette hydre-serpent permet avant tout de faciliter la popularisation de la nouvelle figure de la Liberté. Dans le cortège, on voyait Liberté et Sottise s'affronter non seulement comme valeurs opposées, mais, ce qui pouvait parasiter la compréhension, comme deux expressions antagonistes: représentation savante pour la première, inspiration populaire pour la seconde qui revêt l'apparence d'un personnage grotesque monté sur un âne.³⁷ Dans la gravure au contraire l'hydre à plusieurs têtes, placée sous les pieds de la Liberté, permet une conjonction plus aisée, sur cette nouvelle "divinité" portée à la vénération des fidèles, de deux imaginaires dissemblables mais également populaires: le premier, traditionnel et religieux, qui suggère l'assimilation entre la liberté triomphante et la Vierge (nouvelle Eve) écrasant le serpent sous son pied; le second, politique et tout récent, qui a fait surgir sur les gravures antérieures et postérieures au 14 juillet 1789 maints monstres à plusieurs têtes, du serpent tentaculaire des impôts que deux paysans clouent au sol pour mieux l'exterminer au monstre à plusieurs têtes que le vainqueur de la Bastille détruit pendant que les représentants des deux autres prennent la fuite sans oublier le monstre tricéphale, inspiré de la Chimère de Desprez, qui dévore tout cru le pauvre peuple (Illustration 4).³⁸

Mais c'est sans aucun doute le bonnet rouge, montré ostensiblement au peuple, qui constitue l'élément symbolique le plus intéressant de cette nouvelle mise en scène de la Liberté. Certes, il n'est pas absent, sous des formes diverses de l'univers familier dans lequel se meut la caricature des débuts de la Révolution, et à ce titre, il peut aussi faciliter la popularisation de la nouvelle image, malgré tout savante, de la Liberté. Mais sa présence sert avant tout, aussi

37 *"Derrière le char, un coursier à longues oreilles, monté par un plaisant ridiculement costumé, figurait la sottise..."* Est-ce souci de ne pas trop accentuer l'écart entre les genres ou la crainte de voir le public méconnaître l'allusion? en tout cas l'on renonça à placer le dit personnage à l'envers sur sa monture comme il se devait pour figurer sottise ou folie.

38 C. Hould, *Op. cit.*, pp. 220-221.



- 4- *Un monstre a trois têtes désignant les trois Etats de l'Aristocratie s'occupe a devorer le reste du cadavre du peuple qu'il a englouti impitoyablement dans ses entrailles carnivores, gravure à l'eau-forte coloriée, anonyme. Montréal, collection particulière.*

paradoxal que cela paraisse pour un symbole que chacun se plaît à faire remonter à l'Antiquité, à actualiser véritablement cette figure allégorique traditionnelle. En réalité l'ostension du bonnet rouge en un geste que reprendront maints graveurs et peintres - en un geste qui inspirera peut-être aussi Villeneuve montrant au peuple la tête du roi décapité³⁹ - renvoie à deux événements récents différents, et comme souvent en pareil cas, le plus important n'est pas celui qui paraît le plus évident.

Le premier, et le plus obvie, concerne les héros du jour, les soldats de Châteaueux, qui, lors de leur détention à Brest, étaient coiffés du bonnet du bagnard, de couleur verte ou rouge selon les cas. Cette transformation du bonnet d'infamie en signe de la liberté permet de

³⁹ B.N. de Vinck 5206.

réactualiser la symbolique antique du bonnet phrygien porté par l'esclave affranchi. Le second est beaucoup plus important et à ce titre nous retiendra davantage: il s'agit en effet de la toute récente "querelle" des bonnets rouges⁴⁰ qui a secoué le milieu des patriotes parisiens. Dans la seconde quinzaine de mars ceux-ci soudain s'en recouvrent. On en coiffe, au théâtre, le buste de Voltaire;⁴¹ Dumouriez, avec un brin de démagogie, s'en revêt lors de sa venue aux Jacobins après sa nomination le 15 mars comme ministre de la guerre du nouveau gouvernement girondin. L'engouement gagne bientôt comme une traînée de poudre.

Mais Pétion, le maire de Paris, jacobin encore respecté, stoppe le mouvement et condamne la promotion d'une nouvelle symbolique populaire: *"le peuple, rétorque-t-il, beaucoup plus sérieux, beaucoup plus raisonnable qu'on ne le pense vulgairement, ne se contente plus des images stériles de la liberté, il veut la liberté même, il ne veut plus de hochets mais des lois sages et des institutions satisfaisantes"*.⁴² Robespierre surenchérit: c'est "dégrader" le peuple que *"de croire qu'il est sensible à des marques extérieures"*. Et de plus le bonnet rouge fait double emploi avec la cocarde tricolore; son usage immodéré risque de diviser les patriotes qu'il faut au contraire unir pour le combat futur.⁴³ On se gaussa, dans le camp adverse, de la disparition des bonnets rouges, aussi rapide que leur apparition.

En réalité l'affaire manifestait une sensibilité de certains milieux sans-culottes parisiens, prompts à manifester leur existence et leur singularité en s'armant d'abord de piques, en se coiffant du fameux bonnet. On peut en trouver, outre les irrécusables échos dans la presse, deux témoignages iconographiques particulièrement

40 Le dossier, à reprendre, est évoqué par A. Soboul, *Les sans-culotte parisiens de l'an II*, Paris, Clavreuil, 1958. Voir aussi les *Révolutions de Paris* et le *Journal du peuple* de Boyer de Nîmes, contre-révolutionnaire très attentif aux problèmes de la symbolique.

41 Le 20 mars lors d'une représentation de *La mort de César*.

42 Alphonse Aulard, *La société des jacobins*, T. III, p. 443.

43 *Ibid.* pp. 443-5.

significatifs: d'abord celui de Le Sueur qui dans trois gouaches (Illustration 5)⁴⁴ au moins revient sur l'affaire du bonnet rouge; en second lieu celui de la caricature contre-révolutionnaire qui, du célèbre *Ca n'ira pas, ça ira* de février 1792 (Illustration 6) au *Dégel de la nation*, paru au début d'avril, en pleine "querelle" du bonnet rouge, fait sans cesse allusion à ce symbole menaçant du pouvoir populaire.⁴⁵

L'adversaire royaliste avait bien senti, beaucoup mieux que les responsables Jacobins, combien le bonnet rouge, en ce printemps



- 5- *Jacobin vociférant une Motion à la Tribune. Le Bonnet Rouge. Invention du Bonnet rouge.* Gouaches de Lesueur. Paris, Musée Carnavalet, Feuilles n° 40 et 61.

44 Musée Carnavalet, Feuille no 40. Cette planche comprend trois scènes différentes juxtaposées, deux se rattachent à notre sujet: *Jacobin vociférant une Motion à la Tribune* - en fait sans doute Dumouriez à la tribune des Jacobins - et *Le bonnet rouge* (une femme se moque de son mari qui a adopté la nouvelle coiffure). Feuille no 61, trois scènes encore, dont une nous concerne. Elle est intitulée *Invention du Bonnet rouge*. La scène représente le couronnement du buste de Voltaire. Le texte d'accompagnement, souvent fautif, est ici exact puisqu'il parle de "mars" 1792.

45 Claude Langlois, *Op. cit.*, no 69 et 99. Voir aussi no 112.



- 6- *Ca n'ira pas. Ca ira.* Caricature royaliste publiée chez Webert, annoncée le 17 février 1792 dans le *Journal du peuple*. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 5006.

1792, avait une valeur beaucoup plus subversive que la cocarde: il était le symbole, face à la couronne représentant la monarchie restaurée, de la nouvelle légitimité populaire. Présenter l'affaire, comme Pétion et Robespierre l'avaient fait, c'était ne rien comprendre à la force subversive de ce "signal" qui, sans être véritablement nouveau, avait acquis une vigueur toute particulière, ainsi que le traduisait le besoin soudain de s'en coiffer collectivement. Or, le bonnet rouge, objet du litige, n'est certes pas posé sur la tête de la Liberté mais il est montré de façon si ostensible que tous les spectateurs le remarquent. Il n'a pas en effet regagné l'espace figé de l'allégorie traditionnelle: tenu directement dans la main, il acquiert la familiarité des objets quotidiens tout en conservant sa vigueur symbolique originelle. Et d'ailleurs sa "zone d'influence" dépasse la seule statue de la Liberté: non

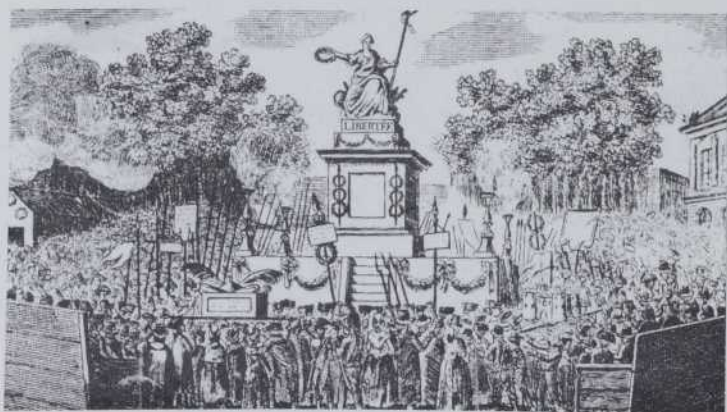
seulement il sert de couvre-chef aux cochers qui conduisent son char mais surtout il est finalement placé aussi sur la statue de Louis XV devant laquelle passe le cortège.⁴⁶ Peut-être comprend-t-on mieux alors toute la force du geste auquel Louis XVI consent au 20 juin, en se coiffant justement du bonnet rouge: en tout cas les patriotes en ont été immédiatement conscients qui répandent sur-le-champ des gravures représentant ce "sacre-populaire" qui vaut abdication anticipée.

Ainsi de manière surprenante, dans la hâte enfiévrée de ce début d'avril, prend naissance une nouvelle Liberté, symbole moins d'un passé, dont l'évocation a finalement fait l'objet d'un véritable compromis pour que son évocation ne soit pas considérée comme une provocation inutile au moment où la guerre allait éclater, que de l'avenir lourd, sans qu'on puisse encore préciser les modalités précises, d'une nouvelle Révolution. Et cette nouvelle statue de la Liberté, hâtivement mise en place, va immédiatement s'imposer: la statue portée sur le char sera relayée par les Libertés⁴⁷ (Illustration 7) dressées au lendemain du 10 août, sur le socle des statues royales abattues par la foule; elle sera surtout popularisée, à partir de l'estampe de Moitte et Janinet, par une prolifération de gravures qui la rendront durablement familière. Certes la chute du roi créera une indéniable rupture, mais il n'y eut point, contrairement à ce que l'on a pu dire, "vacance" de la représentation dans la mesure où cette figure de la Liberté a pu, sans dommage, accompagner le changement politique préparé dès avril 1792.

46 Après le char, c'est sur cette statue que la polémique s'est concentrée. Il s'agissait primitivement de la voiler.

47 Pour la fête en l'honneur de la prise de la Savoie, le 14 octobre 1792, une figure de la Liberté est placée à la place de la statue de Louis XV. D'après le seul document iconographique qui la représente, une gravure des *Révolutions de Paris*, intitulée *Fête de la Liberté*, on pourrait penser que la statue de la fête de Châteaueux a été de nouveau utilisée. Il aurait suffi de substituer une couronne au bonnet rouge et de remplacer la massue par une pique enrubannée. La statue ne demeura sans doute pas longtemps en place. Le socle en tout cas est nu lors de l'exécution de Louis XVI. C'est le 10 août 1793 que la statue en plâtre de Lemot est mise en place. Elle restera durant la Révolution mais le plâtre se désagrège vite et la statue vieillira mal.

Tel est le paradoxe de la fête des soldats de Châteaueux où naît une nouvelle espérance, qui aurait pu se cristalliser sur le "bonnet rouge", mais qui va trouver sa représentation la meilleure dans cette Liberté, véritable "mère des sans-culotte"⁴⁸ puisqu'elle porte le bonnet qu'ils ont voulu adopter, la massue qui symbolise leur force et qu'enfin elle écrase l'hydre à plusieurs têtes, marque d'un combat qui, commencé au 14 juillet 1789, doit bientôt prendre fin. Ce 15 avril 1792 constitue bien un de ces moments singuliers où le passé longtemps mis en avant s'abolit dans l'apothéose destinée à le glorifier et où au même moment l'avenir prend figure mais non encore signification.



7- *Fête de la Liberté*, eau-forte extraite des *Révolutions de Paris*, No 171, p. 166. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.

48 On rapprochera cette première incarnation, fort claire, de la Liberté de l'autre, plus tardive et aussi plus cryptée qui peut se lire à travers *L'héroïne de Saint Milhier*, Voir Claude Langlois, "Les dérives vendéennes de l'imaginaire révolutionnaire", *Annales ESC*, mai-juin 1988, p. 771-797.





- 1- *Le porte-drapeau de la Fête civique.* Paris, Bibliothèque nationale, Est. Ef 103 rés. in fol., p. 16.

IMAGES OF THE *SANS-CULOTTE*

James Leith

History, Queen's University

The *sans-culottes* got their name from the fact that they usually wore trousers rather than the breeches and hose worn by upper-class males in eighteenth-century France. Sometimes in the imagery of the period they do wear breeches, but they are ragged and ill-fitted. The fact that they got their name from the way they dressed, reminds us of the role of clothing in history. Humans have been called "*the naked apes*"¹ because they are not covered with fur, but if they are born naked they do not remain so. They cover themselves with clothing to cover certain parts of their bodies and to protect themselves from the elements. The use of clothing, however, goes far beyond modesty and protection: clothing also provides a visual code to convey messages to our fellow humans. Some of these messages are aimed at arousing the interest of the opposite sex - the cod-pieces flaunted by males in early modern times, the low-cut necklines which have reappeared from time to time in women's fashions, the tight blue-jeans favoured by modern young people, to cite only a few examples.

The code of clothing has also been employed throughout history to signify status. An extreme example is the ceremonial attire worn by French Kings. This can be seen in the engraving of Louis XVI by Charles-Clément Balvay (Bervic) after Callet which was presented to the King as "*Restorer of Liberty*" early in the Revolution when he was still popular with many Frenchmen.² There he is depicted wearing a

¹ Dennis Morris, *The Naked Ape: a Zoologist's Study of the Human Animal*, London, 1967.

² Claudette Hould, *L'Image de la Révolution française*, Musée du Québec et les Publications du Québec, 1989, fig. 38, a print made from reuniting the plate which was broken after the overthrow of the monarchy.

luxurious gown, covered with fleur-de-lys and trimmed with ermine, and holding a sceptre in his right hand and a plumed hat in his left hand. Beside him on a table, similarly covered in rich drapery, are his crown and hand of justice. In a medallion behind we glimpse Justice with her scales, and behind the medallion the fasces, the awesome symbol of state power. At a glance we realize that this is the monarch at the apex of society. In the procession marking the opening of the Estates-General we see how the status of other groups was conveyed by their attire - the upper clergy in their capes and violet robes; the nobles with their plumed hats, lace collars and cuffs, and gold-trimmed jackets and breeches, and the commoners from the Third Estate in their simple black attire.³ There were, of course, no representatives of the lower classes in this procession, one of the last in which the social distinctions of the Old Regime were clearly displayed.

At the same time clothing has frequently become a sign of political affiliation. In seventeenth-century England the two sides were called Cavaliers and Roundheads because of the different appearance of aristocrats and Puritans. In eighteenth-century Sweden the two groups which competed for power were known as the Hats and Caps, names originally derived from the different attire of nobles and burghers.⁴ Then at the time of the American Revolution some Frenchmen sympathetic to the rebels in the thirteen colonies adopted costumes *à la Philadelphie*⁵ while some French-women chose hairdos which showed their support for the American cause.⁶ Also wearing a fur cap or collar became a political statement. This derived from the fur cap which Franklin wore on his trans-Atlantic voyage to France in 1776

³ *L'Image de la Révolution française*, pl. 5.

⁴ R.R. Palmer, *The Age of the Democratic Revolution*, 2 vols., Princeton, 1959-1964, vol. I, pp. 100-102.

⁵ Anon., *Petit maître... avec chapeau à la Pensilvanie. Benjamin Franklin*. Exposition organisée à l'occasion du 250^e anniversaire de sa naissance, Musée national de la coopération Franco-Américaine (Château de Bérancourt) juin-septembre 1956, no 52.

⁶ There are numerous examples in the Bibliothèque nationale, Estampes, Qb¹ 1776 and the series O.

as a representative of the colonies which had recently declared independence. Franklin wore the cap, which he had acquired on a mission to Canada, to keep his head warm on the cold North-Atlantic voyage in late autumn, but when he discovered that it was viewed as a symbol of the more natural life in the New World he continued to wear it.⁷ When the Revolution broke out in France the Liberty Bonnet and the tricolour cockade became emblems of support for the revolutionary cause. Then as the Revolution became more radical, the simple dress of the *sans-culottes* became a sign of all the social and civic virtues.

The rise of the term *sans-culotte* also illustrates how a nickname, even a pejorative one, can be transformed into badge of honour. Again there are many examples of such a transformation in history. Many of the political terms we still use today were originally nicknames. The term "Whig" was originally a disparaging adjective used to describe those who opposed the succession of the Duke of York to the English throne in the later seventeenth century, principally because he was a Catholic, but the term survived to become a label for Liberals. Similarly the term "Tory" originated as a label for those who supported the Stuarts in the seventeenth century, and later supported the monarchy and the Anglican church, but again the term endured as an synonym for Conservatives. During the Revolution the nickname "Mountain", used to describe the radical Jacobins who sat on high benches in the Convention, became an almost religious term which gave birth to symbolic Mountains on engravings and on festival grounds, the most famous being the huge one erected on the Champ de Mars for the Festival of the Supreme Being. Originally *sans-culotte* was a term of disdain for the males of the lower classes who usually wore trousers because they could not afford the breeches and hose worn by upper-class males, but it became a badge of honour, appropriated at times by members of the upper classes anxious to prove their revolutionary zeal.

⁷ James A. Leith, "Le Culte de Franklin en France", *Annales historiques de la Révolution française*, no 226, Octobre-Décembre 1976, pp. 543-571, with numerous plates showing Franklin with a fur cap or fur collar.

Historians have continued to use the term *sans-culottes* for want of a better term to describe a social group which cannot be described accurately as working-class or proletariat, terms more appropriate to the urban factory workers of the nineteenth century.⁸ If classes are defined in terms of their relationship to the means of production, then the *sans-culottes* did not constitute a social class because some of them were craftsmen who owned the means of production while others worked for them as day labourers or apprentices. Also some of them were petty officials or professional men. They were, however, tied together by a common way of life and common ambitions. They lived in similar austere quarters, ate the same simple food, and shared the same desire to remain or to become small proprietors. They were further bound together in their concern over the scarcity of food and the rising prices exacerbated by the revolutionary upheaval. Moreover, as the Revolution became more radical they embraced a radical ideology which combined deep distrust for authority of all kinds with a demand for direct democracy at the local level. They clamoured for equality with those previously considered their betters, including rough economic equality. And they demanded more extreme democracy, direct elections, the right to restrict deputies by mandates, the right to recall deputies who did not perform to their liking, and the right to reject legislation enacted by the national legislature.

The *sans-culottes* emerged as a powerful political force in the last half of 1791 and the first seven months of 1792 as Louis XVI became increasingly unpopular. In this period the locus of radical agitation shifted from the popular clubs to the sections of Paris. The capital at the time was divided into forty-eight sections or wards which became the power base for radicals outside the legislature. On the eve of the overthrow of the monarchy on August 10, 1792 the sections made

⁸ The most authoritative study of the *sans-culottes* is Albert Soboul, *Les Sans-Culottes parisiens en l'an II*, Paris, Librairie Clavreuil, 1958 of which there are several abridged versions in English. Also very good is R.B. Rose, *The Making of the Sans-Culottes*, Manchester, Dover, 1983, which analyzes the development of their ideology.

three main demands - that the sectional assemblies be allowed to meet permanently, that the King be removed, and that the distinction be abolished between active male citizens who could vote and the passive citizens who could not vote because they did not pay enough taxes. In May and June some sections began to meet permanently. This was approved by the Legislative Assembly on July 25. Also some sections began to admit passive citizens. It was difficult to exclude citizens bearing arms. Following the overthrow of the monarchy the Legislative Assembly abolished the distinction between active and passive citizens. Also by the autumn of 1792 the *sans-culotte* ideology, with its emphasis on equality and direct democracy, was in place.

It was as the *sans-culottes* were emerging as a powerful political force that they became conspicuous in revolutionary imagery. One of the first rituals expressing the ideals of the new republic was the civic festival staged on October 9 1792 to celebrate the "liberation" of Savoy and to honour those who had lost their lives in the insurrection against the monarchy two months earlier. For this civic festival a huge statue of Liberty was placed atop the pedestal where an equestrian statue of Louis XV had stood until recently, anticipating the more permanent goddess erected for the Festival of Unity and Indivisibility ten months later.⁹ The painter Louis-Léopold Boilly portrayed the singer Simon Chenard who had acted as a *sans-culotte* standard-bearer on this occasion.¹⁰ (Illustration 1) Some art historians have argued that the Revolution did not represent a rupture in art because it did not create a new style. It did, however, produce new subject matter treated in an unprecedented fashion. This image of a standard-bearer in simple clothes rather than a uniform, standing proudly atop the crest of a hill, and with a far-seeing look in his eyes, would have been inconceivable a few years earlier.

⁹ See an engraving of the scene, taken from the *Revolutions de Paris*, 13-20 October 1792, n° 171, p. 166, Paris, B.N., Est. Collection de Vinck, n° 3571.

¹⁰ *Le porte-drapeau de la fête civique*, Bib. Nat. Est. Ef 103 rés. in fol., pl. 16. In *L'Image de la Révolution*, pl. 150a.

Soon after August 10 a poster, featuring a *sans-culotte* armed with a scythe, proclaimed that it was the likes of him who had annihilated royalism. (Illustration 2) This *sans-culotte* exclaims

*I overthrow everything, I mow down everything.
I am the son of a sans-culotte. I carry engraved on my
heart Liberty, Equality, and the hatred of kings.
France is in my care, my heart knows only her.
Father or son, I would sacrifice all that I hold most dear for
the welfare of my Fatherland, and would say like Brutus
after such a sacrifice:
"France is free, that's enough, let us give thanks to the
Gods".*

The quotation at the end of his declaration is, of course, the last line from Voltaire's *Brutus* in which the Roman patriot declares his satisfaction that Rome has been saved despite the fact that he has had



- 2 *La Royauté anéantie par les sans-culottes du 10.* Paris, Musée Carnavalet, Est.

to order that his two sons be put to death for having conspired against the Republic. The self-sacrifice of Brutus was well-known to the educated public because of their classical education and because David a few years earlier had depicted the Roman patriot at the moment when lictors arrived in his home bearing the bodies of his sons.

In 1793 the *sans-culottes* reached the pinnacle of their power. Their pressure contributed greatly to the enactment of a series of radical measures by the Convention in the spring of that year - the creation of the Revolutionary Tribunal, the decree on Public Relief, the ceiling placed on the price of grain, and restrictions on profiteering. Then in September it was their pressure which induced the Convention to enact the measures which inaugurated the Terror - the Law of Suspects, the Compulsory Loan, overall price and wage controls, and the creation of a Revolutionary Army, a sort of vigilante force to hunt down hoarders and counterrevolutionaries. It was at this time that images of *sans-culottes* proliferated. They appear in scenes of the attack on the Tuileries Palace on August 10 in a way which they had not appeared in engravings of the storming of the Bastille three years earlier.¹¹ They were shown at home, the husband wearing a tricolour cockade, eating soup, and giving his dog a bone, but with his pike ready on the wall. (Illustration 3) Meanwhile his wife knits a red Liberty Bonnet while the cat plays with the wool. (Illustration 4) The cat here may suggest more than domesticity because cats since classical antiquity had been used to represent freedom.¹²

Most often the *sans-culottes* appear outdoors, both male and female attired in tricolour costumes and armed to do battle for the Republic (Illustrations 5, 6) Even the very young *sans-culotte* is depicted laden with weapons.¹³ Sometimes he is shown in action,

¹¹ *L'Image de la Révolution française*, pl. 58.

¹² Note the cat atop the vacant pedestal of the former statue of Louis XV to the right of the guillotine in the engraving showing the execution of Louis XVI, *L'Image de la Révolution française*, pl. 75. The artist may have been aware of the ancient symbolic use of cats.

¹³ *Sans culotte Parisien*, Musée Carnavalet.



3 *Le bon sans Culotte.* Paris, Bibliothèque nationale, Est. , de Vinck6111.



4 *Madame sans Culotte.* Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck, 6112.



5 *Sans-Culottes du 10 août, l'an 1er de la République Française.* Paris, Bibliothèque nationale, Est. Qb1 1792.



6 *La Femme du Sans Culotte.* Paris, Bibliothèque nationale, Est. Qb1 1792.

fearlessly finishing off a counterrevolutionary. (Illustration 7) A militant *sans-culotte* even appeared on a set of revolutionary playing cards published during the Terror.¹⁴ (Illustration 8) And although the *sans-culotte* was an urban phenomenon, occasionally we find him in the countryside, as in the engraving which shows a young lad sitting fishing on the banks of a brook. (Illustration 9) He was exercising the rights which the Revolution had brought commoners, since under the Old Regime only the seigneur had the right to hunt and fish. All these images are highly favourable. The *sans-culotte* is ready to fight for his or her rights, but he or she is no anarchist, no menace to social order.



7 *Le Sans Culotte intrépide.*
Paris, Musée Carnavalet,
Est.



8 *Républicain, Jeu des philosophes de l'an II,* Paris, Bibliothèque nationale, Est. Reproduced by the Services Commerciaux de la Réunion des Musées Nationaux.

¹⁴ From a set of playing cards *Jeu des philosophes de l'an II*, in the bib. Nat. Estampes reproduced by the Services Commerciaux de la Réunion des Musées Nationaux.



- 9 *Un jeune sans culotte républicain rentré dans ses droits naturels, les met en pratique, Vive l'Egalité!* Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck, 6109.

In fact the *sans-culotte* became the archetype of the good citizen. This is how he was presented in Sylvain Maréchal's prophetic one-act play, entitled *Le Jugement dernier des Rois*, which opened at the Théâtre de la République just two days after the execution of Marie-Antoinette.¹⁵ The setting is a desolate volcanic isle where *sans-culottes* from various European nations have brought their former

¹⁵ P. Sylvain Maréchal, *Jugement dernier des rois, prophétie en un acte, en prose - joué sur le théâtre de la République, au mois Vendémiaire et jours suivants*, Paris, L'an second de la République française, une et indivisible.

rulers to abandon them forever. The leader is a Frenchman, although he has no king to deposit. On the island the *sans-culottes* come across a motto scrawled on a rock:

BETTER A VOLCANO THAN A KING AS A NEIGHBOUR

The *sans-culottes* applaud this slogan which they discover is the work of an old Frenchman exiled on this island twenty years before for protesting too vigorously against the abduction of his daughter by the king. After hearing the old man's story the French *sans-culotte* brings him up to date on changes in France and his German colleague tells how these changes have spread to the rest of Europe.

But the old man is puzzled by the repetition of the term *sans-culotte*, and asks what this striking expression means.

FRENCH SANS-CULOTTE: That's for me to tell you. A sans-culotte is a free man. A patriot above all. The mass of real people, always good, always wholesome, is made of sans-culottes. They are all unblemished citizens, all close to poverty, who eat bread earned by the sweat of their brow, who love work, who are good sons, good fathers, good husbands, good kinsfolk, good friends and good neighbours, but as jealous of their rights as of their duties. Until now, for failing to act in unison, they have been no more than blind and passive tools in the hands of wicked men, that is kings, nobles, priests, self-seekers, aristocrats, statesmen... The sans-culottes, responsible for providing all the needs of the hive, no longer want to tolerate such sluggish and injurious hornets, proud and parasitic, either above us or among us.

OLD MAN: My brother, my children, I too am a sans-culotte! ¹⁶

At the end of the play as the *sans-culottes* leave the island, the volcano begins to erupt violently. "Good Virgin help me", pleads the King of Spain, "If I escape I'll become a *sans-culotte* [...] and I'll take a

¹⁶ *Ibid.*, pp. 11-12.

wife", cries the pope. "As for me", exclaims Catherine the Great, "I'll join the Jacobin and the Cordelier Clubs"! The curtain closes as the volcano erupts and engulfs the former monarchs in flames.

At the time this play was staged animosity toward former nobles was at its peak. A few ex-nobles managed to survive in public life, but most of them were expelled and persecuted. The *sans-culotte* was portrayed as the antithesis of nobles who had enjoyed ascendancy before the Revolution. The noble emphasized honour, the *sans-culotte* embodied virtue; the noble was selfish, the *sans-culotte* was generous; the noble was a playboy, the *sans-culotte* was a devoted husband; the noble was a bad father, the *sans-culotte* was an ideal one; the noble was proud, the *sans-culotte* was humble; the noble dressed luxuriously, the *sans-culotte* wore simple clothes; the noble had artificial manners, the *sans-culotte* acted naturally; the noble had a "feminine" comportment, the male *sans-culotte* was virile; above all, the noble was inactive, the *sans-culotte* was hardworking.

What is most remarkable is that the *sans-culotte*, who had occupied one of the lowest levels of society, was now repeatedly shown in ascendancy. For example, we find him astride the apex of the equilateral triangle.¹⁷ This triangle had a mystical aura about it since ancient times. Christians had adopted it as the symbol of the Trinity, the three equal sides representing the three Persons who formed one God. The Masons too had used it to represent the Eternal, the three sides standing for Past, Present, and Future which for Him were one. The French revolutionaries used this triangle to represent their ideals which proved less than eternal.¹⁸ Early in the Revolution it stood for the three good kings, Louis XII, Henry IV, and

¹⁷ *Trinité Conventionele*, Bib. Nat. Estampes, Qb¹ 1792 26 december. There is another engraving showing a *sans-culotte* on the apex of the triangle under Qb¹ 1793 août. (Illustration 10).

¹⁸ James A. Leith, "Symbols in the French Revolution: The Strange Metamorphoses of the Triangle" in James A. Leith (ed.), *Symbols in life and Art/Les Symboles dans la Vie et dans l'Art*, McGill-Queen's University press for the Royal Society of Canada, 1987, pp. 105-117.

Louis XVI (note the mysticism here, twelve plus four equalling XVI). Also early on it framed another ephemeral trinity, the Nation, the Law, and the King. Above all the equilateral triangle was used to frame representatives of the three former orders, the Clergy, the Nobility, and the Third Estate, now united into one Nation. What is significant in all these cases the three entities are all equal, whereas when the *sans-culotte* is shown on the apex the triangle crushes the clergy and the monarchy. This transference of power to the representative of the common man is underscored in one such engraving with the inscription "*Nous voulons que les trois ne fassent qu'un*" - "*we hope that they will make only one*". (Illustration 10)

Equally revolutionary is the image of the *sans-culotte* atop a mountain. We have already mentioned that the Mountain was the



10 *Trinité conventionelle*, Paris, Bibliothèque nationale, Est., Qb1 1792 26 December.

nickname for the radicals who sat on the high benches of the Convention, but that this name gave birth to symbolic Mountains throughout France. Not only do mountains dominate the horizon and soar up into heaven, but they have played an important role in both the classical and Judeo-Christian traditions: Zeus lived atop Mount Olympus; Apollo dwelt on Mount Parnassus along with his nine daughters, the Muses who preside over the various arts; Moses brought the Ten Commandments down from Mount Sinai; and Christ preached a Sermon on the Mount, to mention only a few examples. It is therefore startling to find the *sans-culotte*, wearing a Liberty Bonnet and carrying a tricolour standard, hurling thunderbolts down on counterrevolutionaries represented by various repugnant reptiles. (Illustration 11) We find a similar theme in a caricature commissioned by the revolutionary government which shows all the monarchs of Europe, represented as grotesque animals, gathered together in a sort of menagerie.¹⁹ Atop a mountain in the background overlooking the scene we find a group of *sans-culottes* led by a figure representing Liberty. One of them brandishes a club just like the demi-God Hercules.

Another striking example of the *sans-culotte* in ascendancy is the proposal by the newspaper *Révolutions de Paris* for a series of colossal statues along the frontier where he was to represent the People as "the Devourer of Kings". (Illustration 12) Here we find him not only depicted atop a pedestal, a position previously reserved for kings and other potentates, but acting in a way which evokes memories of some of the rituals surrounding the killing of a tyrant in early modern times.²⁰ In such cases the populace often acted out a reversal of the coronation ritual. The tyrant was killed, then stripped of his clothing before being presented to the people at the window of his palace. Then he was

19 *La Coalition des rois*, Bib. Nat., Estampes, Coll. de Vinck, vol. 26, no 4359; Brit. Mus., 8674.

20 I am indebted to Sergio Bertelli of Florence for his richly documented paper "The Lynching of the Tyrant" presented at the colloquium *Revolutions in Comparison* held at U.C.L.A. on June 18-19, 1988.



- 11 *Sans union point de force. Sans force point de liberté*, Paris, Bibliothèque nationale, Est. Qb1 1793 août. M 102200.



- 12 *Le peuple mangeur des Rois*, Planche extraite des *Révolutions de Paris*, n° 217, 10-18 Frimaire an II, p. 290. Paris, Bibliothèque nationale, Est. Hennin, 117006.

dragged through the streets where he had once ridden in majesty. Subsequently his body was dismembered. The Italian word was *boccarare*, to cut into bite-sized pieces. Sometimes the crowd ate bits of the corpse, turning the consecrated body of the ruler into mere meat. Finally the remnants were turned over to children or Jews, that is to groups not fully members of society, to be thrown in a river or burned. There seem to be some echoes of such rituals in this proposal for statues showing the People as a *sans-culotte* holding a king over a fire. Pieces of another king can be glimpsed in flames, and another ruler appears stripped and upside down on the pedestal beside the injunction DEATH TO TYRANTS.

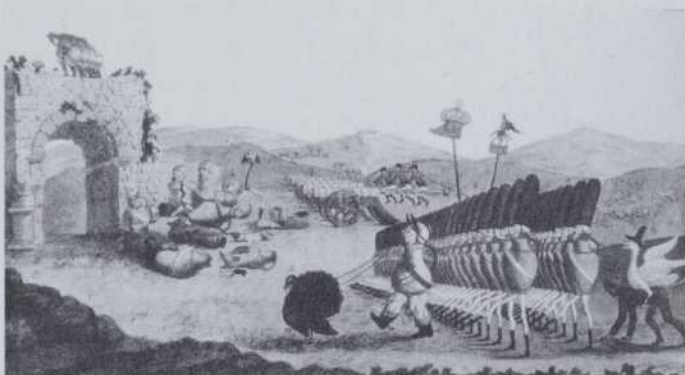
Sometimes French artists played with the fact that *sans-culotte* means "without breeches". One amusing engraving shows a naked cupid crowning a carpenter's level, the principal symbol of equality at the peak of the Revolution, which sets atop a classical altar. (Illustration 13) His pants are atop a pike, forming a sort of standard. The inscription says "*quand l'amour en Bonnet se trouve sans culotte la liberté lui plait il en fait sa marotte*" - "when Cupid finds himself without breeches, liberty pleases him and he makes her his baby-doll". We should remember that *Liberté*, which is a feminine noun in French derived from the Latin *Libertas*, was invariably depicted as a female figure. Also in a caricature commissioned by the Committee of Public



13 *L'Amour sans culotte*. Paris, Bibliothèque nationale., Est. Qb1 1793, 10 novembre.

Safety, by David or one of his students, the soldiers of the English army are depicted as having bodies composed of fragile earthenware pots. (Illustration 14) In front of the army a Turkey, representing the English Prime Minister William Pitt, leads George III by the nose. For our purpose what is significant is that, atop the entrance to a town, a group of *sans-culottes* with their pants down bombard the English soldiers with turds. Under this bombardment their earthenware bodies break open, releasing a horde of venomous reptiles, representing the alleged motives of the English.

At the peak of the Revolution artists within France almost exclusively produced favourable images of the *sans-culottes*. English artists, however, produced very different images of them. At first informed upper-class Englishmen had greeted the Revolution sympathetically, but as it grew more radical they split, the majority turning against it. These aristocrats, gentry, and merchants felt that



14 *L'armée royal-cruche*, gravure à l'eau-forte d'après Jacques-Louis David [?] Paris, Bibliothèque nationale, Est. Qb1 1794 juin-juillet; Brit. Mus., 8462.

the Revolution threatened their monarchy, their control of parliament, their religion, and the whole social order. Since it was these groups which could afford copper-plate engravings, it is not surprising that English caricaturists poured out a flood of counterrevolutionary images. Above all they liked to lampoon the *sans-culottes* as the embodiment of all that they felt was dangerous about the French Revolution. Pretending that the term *sans-culottes* meant that they were literally naked from the waist down, English caricaturists showed them in shirt tails, a technique used in vaudeville to make men look ridiculous. Also they gave the *sans-culottes* sunken eyes and enlarged jaws to make them appear more ape-like than human, turning them into a pictorial stereotype.²¹

In addition to portraying the *sans-culotte* as a half-nude, physically regressive specimen of humanity, English caricaturists depicted him and his family violating the most ingrained taboos of modern man. Following the September massacres in 1792, the slaughter of hundreds of suspected counterrevolutionaries held in Paris prisons, James Gillray depicted a *sans-culotte* family devouring cadavers, breaking the ban on cannibalism among civilized people, in *Un petit soupèr, à la Parisienne*, or, *A Family of Sans-Culotts refreshing, after the fatigues of the day* (Gillray and some other English artists never mastered French accents or spelling). (Illustration 15) In the centre a man, wearing a Liberty Bonnet decorated with a tricolour cockade but no pants, is shown sitting on a sack full of looted national property. He is about to put in his mouth an eye which he has just gouged out of a severed head. To the left children are shown squatting like animals on the floor while they devour human entrails. In order to exploit the viewers revulsion for the violation of the weak and the beautiful, a female member of the group bastes a child who is roasting on a spit in the background, evoking memory of the Massacre of the Innocents depicted so often in western art. Another *sans-culotte* is seen with his

²¹ Michel Jouve, 'L'Image du sans-culotte dans la caricature politique anglaise: création d'un stéréotype pictural', *Gazette des Beaux-Arts*, Novembre 1978, pp. 187-196.

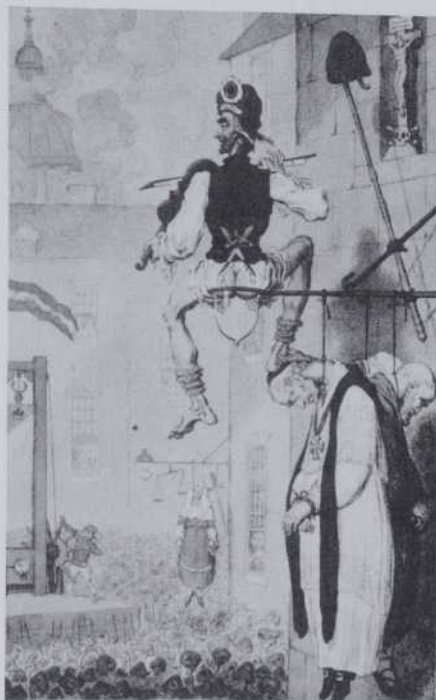
buttocks resting on the breast of a pretty young woman. Moreover, to exploit the male fear of castration, a woman can be seen on the right consuming a pair of testicles. Among the graffiti on the wall is one showing Pétion, the mayor of Paris (who in fact was shocked by the September Massacres), holding an axe and a severed head. It is a scene of utter depravity.



- 15 *Un petit souper à la Parisienne - or - A Family of Sans Culotts refreshing, after the fatigues of the day.* September 20, 1792, Brit. Mus., 8122. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck, 6117.

Almost as scathing was Gillray's *The Zenith of French Glory* done just three weeks after Louis XVI was executed on the Place de la Révolution, the square now known as the Place de la Concorde. (Illustration 16) This caricature shows a bare-bottomed *sans-culotte* atop a street light, fiddling while he watches the blade of the guillotine about to fall on the King's neck. He is positioned over the bowl of the lamp so as to make it appear that he is sitting on a chamber pot. A priest and two monks hang from the same lamp support. A judge,

along with the scales and sword of Justice, hangs from another street light in the background. Over the guillotine a tricolour banner proclaims "Long live Equality". In the background on the upper left a church dome, which resembles that of Saint Paul's in London, is in flames. Obviously this was intended to underline for Englishmen the menace which the Revolution posed to Christianity, even though the de-Christianization movement in France was nearly ten months away. "Religion Loyalty, and all the Bugbears of Unenlightened Minds, Farewell", the artist wrote underneath.



16 *The Zenith of French Glory: - The Pinnacle of Liberty.* Brit. Mus., 8300.

Other English caricaturists also depicted the *sans-culottes* as anarchists. In the engraving *A Republican Beau* Isaac Cruikshank pictured a *sans-culotte* with a ferocious expression, wearing a tattered

tricolour suit, fastened on his chest with a dagger. (Illustration 17) From his side pocket protrudes the body of a child labelled "*for a stew*". He is armed with a spiked club, two pistols and a bloody dagger. In the background is an altar from which a crucifix has been thrown down and replaced by a guillotine. It is inscribed "*This is our God*". This ruffian's female counterpart, *A Republican Belle*, also with a violent expression, uses daggers to hold her hair partly under control. (Illustration 18) Entwined in her hair is a ribbon proclaiming "*War War Eternal War*". A model of a guillotine hangs from her neck, and another tiny one hangs from her ear (such jewellery actually existed at the time). Over a short ragged petticoat she wears a piece of fringed drapery decorated with skulls and cross-bones. Without paying attention, she discharges her pistol in the direction of her child who is reaching up towards her. Her angular lines, her weapons, and her lack of concern for her child make her the opposite of the traditional image of the woman as loved-one and mother. In the background is an inn with a sign bearing an image of the bleeding head of Louis XVI. A corpse hangs from the sign. In front of the inn men play bowls with skulls.

The caricaturist Robert Newton joined in this effort to ridicule and debase the *sans-culottes*. In a piece entitled *A Party of the Sans-Culotte Army Marching to the Frontier* he depicted twenty-four of them, all grotesquely caricatured, progressing along in an unsoldierly fashion. To one side are two men brandishing blood-stained axes. (Illustration 19) All are naked from the waist down and wear Liberty Bonnets which the artist has enlarged to make them look like dunces'hats. Most of them have their hair in long pigtails and wear wooden clogs or go in their barefeet. One of them wears jackboots stuffed with knives and other weapons. The leading pair is accompanied by a tiny dog, wearing a fool's cap, and marching unnaturally on his hind legs. One of this pair holds a blunderbuss and musket and wears an ammunition box at his waist on a belt into which are stuck pistols and a dagger. His companion carries a banner on which are depicted two *sans-culotte* soldiers kicking a severed head



17 *A Republican Beau*, Brit. Mus., 8435; Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck, 6113.



18 *A Republican Belle*, Brit. Mus., 8463; Paris, Bibliothèque nationale Est. de Vinck, 6114.



19 *A Party of the Sans Calotte Army marching to the Frontier*, Brit. Mus., 8123; Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck, 4486.

like a football. The men are armed with knives and pitchforks, but a few carry blunderbusses. One fires angrily at a bird that has flown off with his cap. Other birds hover menacingly overhead. Two men drag along a small cannon. Near the rear a man beats on a drum decorated with a grotesque head of Liberty. Two men eat as they go along, one of them consuming a frog.

Early in 1793, when France had overrun the Austrian Netherlands (present-day Belgium), had occupied Savoy, was threatening Holland, and was menacing the Pope, Gillray produced a coloured impression entitled *Sans-culottes, Feeding Europe with the Bread of Liberty* which lampooned, not only the French, but French sympathizers in England. (Illustration 20) The print shows five groups, one in each corner plus a centre group which represents John Bull, standing full-face between Fox and Sheridan, who are forcing him to eat the bread of Liberty. Both are depicted as ragged, bare-legged *sans-culottes*, wearing Liberty Bonnets. Each tries to force a small loaf, inscribed *liberty* on the point of a dagger into John Bull's gaping mouth. At the same time



20 *Sans-culottes, Feeding Europe with the Bread of Liberty*. Brit. Mus., 8290.

they dip into his pocket. In the background on a barren plain we glimpse a gallows and the Temple Bar. The other groups represent *sans-culottes* despoiling Holland, Savoy, Germany, and Italy as they force so-called liberty on them. In the lower right a *sans-culotte* fires a loaf of *Liberty* from his blunderbuss into the mouth of the terrified Pope, who leans back in his papal chair. This *sans-culotte* tramples on the Pope's naked foot which rests on a stool. A second Frenchman, clutching the Keys of Saint Peter, snatches the Pope's triple crown. A radiating dove, the traditional symbol of the Holy Spirit, flies away.

In a more light-hearted vein, English artists depicted *sans-culottes* acquiring by force the breeches they allegedly lacked. For example, in January 1795 Cruikshank produced *The First Articles of the Requisitions at Amsterdam or the Sans-Culottes become Touts Sans Culotts*.²² A Frenchman holds up against himself the breeches, from which coins pour out, which he has taken from a Dutchman. The latter, standing with his bare thighs exposed, scratches his head in dismay and complains "Oh my Dollars and Ducats D...n their Citizenship; a fellow here calls me Frere Citizen and takes away all my Property". His hat and broken pipe lie on the ground. Another ragged Frenchman, in Dutch breeches and wearing a Liberty Bonnet, capers about drinking gin. Money tumbles from his breeches. In the foreground a dwarf-like Frenchman sits on a sack of money earmarked for the Convention, from which he fills his coat-pocket. In the background on the left an almost naked Frenchman cavorts about, waving a hat full of coins, and praises the fruits of liberty and Equality. On the extreme right a *sans-culotte* embraces a delighted fat Dutchwoman. Three bare-legged Dutchmen are in the rear, one of whom says "I don't like this Equality business I wish we had not invited these plundering Fellows here, I suppose they'll make use of my Frow next". Nearby a Frenchman tries what it is like to smoke a pipe. Another anonymous caricature showed *sans-culottes* providing themselves with breeches by pulling them off hanged Dutchmen or

22 *First Articles of the Requisition at Amsterdam*, Brit. Mus., 8613.

cutting them off with a guillotine. (Illustration 21)

Meanwhile inside France the heyday of the *sans-culottes* was over. The revolutionary government, which could not tolerate forty-eight rival republics in the capital, absorbed some of the sectional committees into its bureaucracy, purged some of the *sans-culotte* leaders, and closed many of their clubs. Then it attempted to enforce the wage controls by rolling back wages. On 9 Thermidor the Sections did not rise to save Robespierre. During the Thermidorian Reaction which followed two desperate uprisings by the *sans-culottes* were crushed by the government. In the wake of these events French artists were able, like their English counterparts, to satirize the *sans-culottes*. For example, an anonymous engraving showed a *sans-culotte* who has come to outrage a figure representing Humanity by dancing on the scene of his crimes and waving a tricolour banner inscribed with "Fête du 21 janvier", the festival commemorating the execution of the



21 *Sans Culottes Fundamentally Supplied in Dutch-Bottoms.* Brit. Mus., 8630.

King.²³ (Illustration 22) The *sans-culotte* has radical newspapers protruding from his pockets and cavorts about on lists of victims of the Terror and acts of vandalism, pillage, and arson. In the background under a banner marked "Liberty" a mob of *sans-culottes* ravage women and children. But the *sans-culottes* in the foreground is halted and thrown back by the spectre of Louis XVI whose profile is choking him.



22 *Un sans-culotte dansant au milieu des horreurs.* Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck, 5223-5226.

Following the Thermidorian Reaction a number of French caricatures exploited the theme that even the Devil could not tolerate *sans-culottes* or their leader, the blood-thirsty Marat who had published the newspaper *L'Ami du peuple* until he was assassinated by Charlotte

²³ *Un sans-culotte dansant au milieu des horreurs*, Bib. Nat., Estampes, Coll. de Vinck, vol. 31, no 5223-26. Also *loc. cit.* Qb¹ 1794 janvier-juin. The dates under which these are classified are very questionable.

Corday. *La Grande Colere du Diable* showed the Devil incensed because his wife had been violated by Marat. (Illustration 23) She is shown in bed giving birth to a series of little *sans-culottes*. One of them extends his arms toward the Devil, who he thinks is his father, and cries out "Good-day my dear little Daddy". Two others are trying to walk, one of whom declares, "We're going to have a hard time living this down, our father has become an aristocrat". Another caricature shows the Devil unable to stomach the *sans-culottes* whom he has tried to ingest, vomiting and defecating them in order to alleviate his indigestion.²⁴ Armed with pikes, torches, and daggers, they hurry off to a revolutionary club. A little guillotine lies overturned at the Devil's feet. Another similar caricature shows *sans-culottes* carrying pieces of legislation from the Terror as the Devil vomits them forth. At the other end documents associated with revolutionary clubs fall into the chamber pot. (Illustration 24)



23 *La Grande Colere du Diable*. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck, 5287.

24 *Indigestion du Diable*, Bib. Nat., Estampes, Coll. de Vinck, vol. 48, no 6474.



24 *L'indigestion du Diable*. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck, 6475.

These contrasting images of the lower-class radicals have been perpetuated by modern historians. Following the Second World War an international group of leftist historians, led by Albert Soboul at the Sorbonne, produced a series of studies which are very favorable to the *sans-culottes*.²⁵ They have been portrayed as the avant-garde of the Revolution, pushing bourgeois leaders further to the left than they would otherwise have gone. According to these historians the bourgeois Montagnards, in order to consolidate their power, made concessions to the *sans-culottes*, but later tamed and disciplined them. For these leftist historians this betrayal of the popular forces was a tragedy for in the end it undermined the support for the Montagnards themselves. For such historians the images showing the *sans-culottes*

²⁵ As well as Albert Soboul and R.B. Rose mentioned in note 8, this group included Victor Daline, François Gendron, Walter Markov, Georges Rudé, Morris Slavin, and Kare Tönnesson.

proudly bearing arms, ascendent over former potentates, or crushing counterrevolutionaries, capture an essential truth.

Recently, however, some historians have emphasized that the politically active *sans-culottes* were a militant minority bent on having their way in disregard of any constitution. They preferred to eradicate their opponents rather than argue with them.²⁶ The way we view the *sans-culottes* depends on the extent to which we think violence was justified at a particular time. Some will argue that the inequalities of the eighteenth century made such violence necessary. Others will argue that once a constitution was in place it would have been better to work within it. For the latter the images of the *sans-culottes* by Gillray, Cruikshank, Newton and their French counterparts will be seen as containing more than a little truth.

²⁶ J.F. Bosher, "The Sans-Culottes and the Constitution", *The Consortium on Revolutionary Europe Proceedings 1988*, pp. 429-450.



- 1- *The Separation of Lewis the Sixteenth From His Family, in the Temple*, gravure au pointillé par Luigi Schiavonetti d'après Carl Benazech. Montréal, collection particulière.

LE SENTIMENTALISME CONTRE-RÉVOLUTIONNAIRE DANS L'ICONOGRAPHIE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Linda Lapointe et Marie Claude Mirandette

Maîtrise en Études des arts, Université du Québec à Montréal

Alors que les révolutionnaires utilisent le mode caricatural comme moyen de propagande dès 1789, les partisans de la contre-révolution n'emboîtent le pas que plus tardivement. Comme le note Claude Langlois dans son ouvrage sur la caricature contre-révolutionnaire, *"Avant 1792, les royalistes, qui sont loin d'être muets, se feraient [...] largement entendre mais répugneraient à se "faire voir". En d'autres termes, ils auraient abandonné à la Révolution le monopole de l'imagerie politique, sans avoir compris toute l'importance de ce nouveau média"*.¹

Bien que l'on remarque en France quelques exemples de caricatures royalistes dès le début de la tourmente, comme en témoignent ces rares estampes publiées dans les *Actes des Apôtres*,² ce n'est qu'à partir de la fin de 1791 que s'affirme momentanément une production d'images satiriques à caractère contre-révolutionnaire. En effet: *"Pendant un temps bref, mais à un moment décisif, dans les dix mois qui ont précédé la chute de la royauté, elle s'est imposée; elle a même été un moment dominante sur le marché, avant de se trouver marginalisée puis complètement bâillonnée après la chute du roi"*.

¹ Claude Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 7.

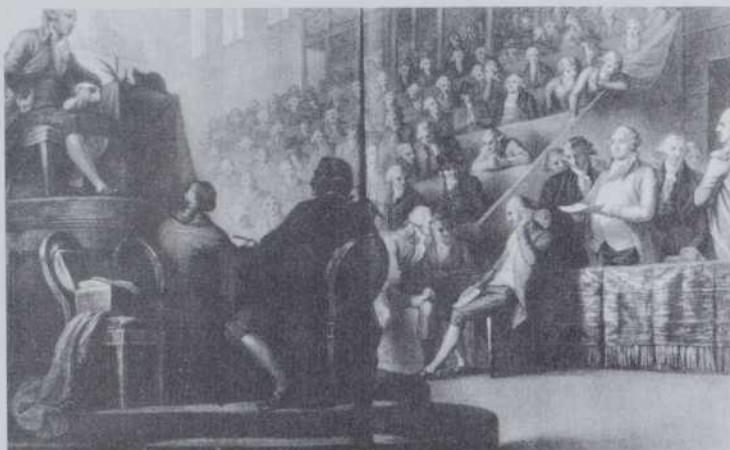
² *Ibidem*, p. 9 & Jules Chamfleury, *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, Paris, E. Dentu, 1874, pp. 91-106.

Circonsrite dans un laps de temps succinct, cette production d'images s'estompe à mesure que la Révolution se radicalise; elle cède bientôt le pas à une iconographie qui traduit un sentimentalisme non dénué de visées politiques.

C'est à partir de 1793, alors que la guillotine envahit le paysage familial de la France et que s'amorce la Terreur, que les contre-révolutionnaires vont penser à récupérer à leur avantage la tradition sentimentale issue de Greuze. Suite à la mort de Louis XVI, le 21 janvier 1793, plusieurs villes européennes verront apparaître à l'étalage des marchands d'estampes une iconographie destinée essentiellement à accroître l'effet de consternation provoqué par l'événement sur l'opinion publique tout en ranimant les passions contre-révolutionnaires. Pour ce faire, ce type d'image insistera particulièrement sur les exemples de vertu, d'innocence et de désintéressement du *filz de saint Louis*, tout en soulignant par la même occasion la sauvagerie usurpatrice des révolutionnaires. On compte désormais sur la fonction salvatrice de la mort du roi pour ressusciter la tradition monarchique déchue: *Le roi est mort, vive le roi!*

La condition d'un retour à l'Ancien Régime est posée par le rétablissement préalable de la mémoire du défunt. Louis XVI ne saurait être le dernier comme l'entendent les révolutionnaires; seul doit compter désormais le jugement *post-mortem* de l'opinion publique, jugement fortement orienté par l'iconographie tant révolutionnaire que contre-révolutionnaire.

Ces images royalistes tracent un itinéraire privilégié à travers la sublimation des derniers moments de la vie de Louis XVI et de son supplice: séparation (Illustration 1), procès (Illustration 2), adieux (Illustration 3), confession et montée à l'échafaud (Illustration 4). Assimilé parfois au Christ (Illustration 5) de qui il a reçu ses pouvoirs terrestres, le roi conserve dans ces images la dignité qui caractérise un saint. *"Le supplice du roi subi avec une résignation sainte a effacé les*



- 2- *The Memorable Address of Lewis the Sixteenth at the Bar of the National Convention*, gravure au pointillé par Luigi Schiavonetti d'après William Miller. Montréal, collection particulière.



- 3- *The Last Interview Between Lewis the Sixteenth and his Family, in the Temple*, gravure au pointillé par Luigi Schiavonetti d'après Carl Benazech, 1794. Montréal, collection particulière.



- 4- *Louis the XVI, Before a Period Was Put to his Existence - Louis XVI en quittant son confesseur un instant avant sa mort*, gravure au pointillé par A. Cardon, d'après Carl Benazech, 1797. Montréal, collection particulière.



- 5- *Ludwig XVI auf dem Schaffot - Louis XVI sur l'échafaud*, gravure en manière noire par Johann Gerhard Huck, 1795. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 5157.

*fautes et les souillures de la monarchie, et la pitié s'exalte en une sorte de religieuse ferveur!"*³

Les *Adieux de Louis XVI à sa famille* (Illustration 6) sont sans conteste l'un des thèmes les plus appréciés de l'hagiographie royale. Ce drame "bourgeois", d'une théâtralité toute greuzienne, sert ici la propagande royale par son caractère émouvant et pathétique. Toutes les douleurs incarnées par une longue détention, par une séparation "inhumaine" et par une mort "injuste" s'y résument. La forte opposition engendrée par les physionomies des membres de l'entourage du Roi et celles des soldats en armes, simplification visuelle du bien et du mal, intensifient à dessein l'effet dramatique de la scène. Ainsi, loin de la représentation antiquisante et idéale en vogue, le thème des derniers adieux est récupéré ici par l'esthétique bourgeoise et moralisante de la scène de genre. L'esthétique néo-classique, absorbée par l'idéologie

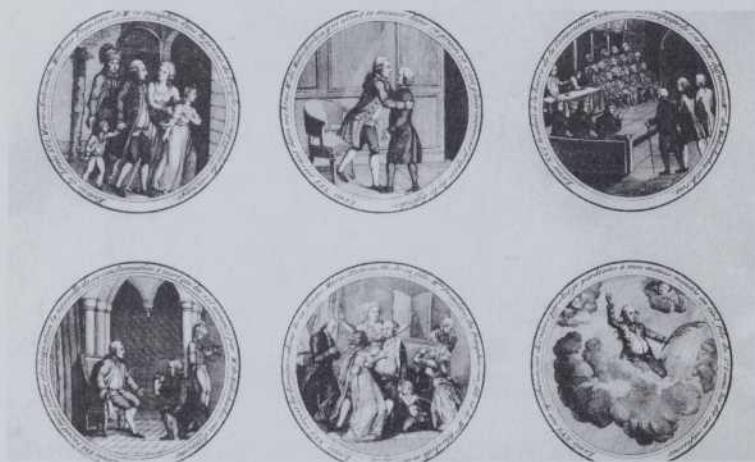


- 6- *The Final Interview of Louis the Sixteenth with his Family*, gravure au pointillé par Peter William Tomkins d'après Mather Brown, 1795. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 5101.

³ Jean Jaurès, *Histoire socialiste de la Révolution française*, Paris, Editions sociales, 1972, tome V, p. 168.

révolutionnaire, ne saurait convenir à l'expression de sentiments royalistes. Le style héroïque et stoïque du néo-classicisme cède donc le pas à la sentimentalité du rococo tardif. La scène des adieux, comme celles de la séparation, de la confession et des derniers instants du roi, s'attache à faire valoir l'image d'une famille unie, d'un père exemplaire et d'un roi innocent, autant de scènes s'opposant à l'image cruelle et sans retour du régicide. En effet, inconcevable aux yeux des royalistes, l'instant fatidique de la décapitation ne fera guère partie du cycle iconographique de Louis XVI.

Destiné à être popularisé par la gravure, le *chemin de croix* de Louis XVI (Illustration 7) et de sa famille servira de prétexte à la mise en place d'une iconographie qui, occultant la réalité au profit d'un sentimentalisme de composition, tentera de rejoindre différents publics et ce, en vue d'une appropriation idéologique.



7- *Procès et mort de Louis Seize*, gravure à l'eau-forte, anonyme. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 5082.

En effet, les milieux contre-révolutionnaires concevaient parfaitement tout le parti qu'ils pouvaient tirer du martyr royal. Apprenant la mort du roi et l'état de santé précaire du dauphin, le futur Louis XVIII écrivait ces quelques mots à son frère le comte d'Artois: *"En donnant des larmes à nos proches, vous n'oublierez pas de quelle utilité pour l'Etat va devenir leur mort. Que cette idée vous console"*.⁴

En bouleversant par l'image l'opinion publique étrangère et en associant émotivement les monarques européens au triste sort de la royauté française, les partisans de la contre-révolution cherchaient des arguments nécessaires à la Coalition. De plus, ce type d'images venait contrebalancer pour un temps l'ascendant indéniable que prenait l'idéologie révolutionnaire dans tous les états d'Europe.

C'est donc en Angleterre et dans les pays limitrophes⁵ de la France, c'est-à-dire là où bon nombre d'émigrés français se sont installés depuis 1789, que vont apparaître les principales manifestations du sentimentalisme contre-révolutionnaire. Chef de file en la matière, l'Angleterre répond très vite aux événements français en proposant de grandes gravures savantes qui vont alimenter pendant longtemps l'imaginaire contre-révolutionnaire. Les artistes Benazech, Pellegrini, Mather Brown, les graveurs Schiavonetti, Tomkins, Bovi pour ne citer qu'eux, illustreront ces drames "bourgeois" dans lesquels la famille royale de France tient la première place.

⁴ Evelyne Lever, "Le testament de Louis XVI et la propagande royaliste par l'image pendant la Révolution et l'Empire", in *Gazette des Beaux-Arts*, T. 94, nov. 1979, p. 172.

⁵ C'est ainsi qu'en 1794 on publia, par exemple, dans la *Gazette d'Amsterdam* une annonce informant "le public et particulièrement MM. les amateurs d'estampes, qu'ils viennent de recevoir la très belle estampe représentant la dernière entrevue de Louis XVI avec sa famille la veille de son exécution, par conséquent la seconde livraison des quatre connues de MM. les souscripteurs. Ils ont aussi celle qui représente l'enlèvement du Dauphin à la Reine sa mère, laquelle n'est pas moins estimée soit par le tableau touchant, soit par la délicatesse du trait..." in Jean Vidalenc, *Les émigrés français 1789-1825*, Caen, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1963, p. 303.

Si la majorité des images sentimentales provenant d'Angleterre sont clairement identifiables (auteur, date, adresse), il en va tout autrement pour les gravures françaises. Les collections de Vinck, Hennin, Qb1 répertorient une grande variété d'estampes sentimentales mais elles ne comportent que très peu d'indications concernant leurs auteurs et encore moins leur date de parution. On sait que le début du XIX^e siècle fut particulièrement fertile en tout ce qui concerne l'hagiographie royale et qu'une grande partie des images n'ont paru qu'à cette époque tardive. Nous nous sommes donc questionnées à savoir si des images royalistes circulaient à Paris dès après la mort de Louis XVI et quelle en était la nature.

PRODUCTION ET DIFFUSION DES IMAGES CONTRE-RÉVOLUTIONNAIRES À PARIS.

Suite aux bouleversements causés par la condamnation et la décapitation du ci-devant roi Louis XVI, la propagande royaliste profita de cet événement riche en émotions contradictoires pour introduire une iconographie propre à ranimer les sentiments filiaux du peuple français envers son défunt roi,⁶ symbole toujours vivace de la tradition monarchique. Sous le couvert de l'information, le testament de Louis XVI (Illustration 8) fut paradoxalement publié dans la plupart des journaux républicains de l'époque.⁷

6 Une gravure populaire, signée A. P. et datée de 1793 (*de Vinck* 5108), fait directement appel au cœur des Français en reprenant, dans les derniers adieux de Louis XVI à sa famille, un commentaire du Roi cité par Necker dans ses *Réflexions présentées à la Nation française, sur le procès intenté à Louis XVI*, Paris, Volland, 1792, p. 29. En voici la lettre: *François Ecoutez Ce bon Roi... Si Ce peuple que j'ai tant aimé est injuste envers moi, vous ne le serez pas, je l'espère... Vous avez lu plus d'une fois dans le fond de mon Cœur & vous Savez Si j'ai voulu le bien... dites le quelque jour, ils vous Croiront peut-Etre quand je ne Serai plus.*

7 Talleyrand aurait en effet relevé le côté paradoxal de la publication à grande échelle du testament du roi. Décidés à tourner le roi en dérision, les ennemis de ce dernier semblent s'être mépris sur la portée réelle d'une pareille publication. En fait, *"la dignité du ton rend le texte et le Roi plus sympathiques"*, in M. de Beaucourt, *Captivité et derniers moments de Louis XVI...*, Paris, 1892, vol.1, p. 327.



- 8- *Testament de Louis XVI*, placard gravé à l'eau-forte et au burin, anonyme. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 5238.

Rapidement, l'intérêt historique de cet écrit devint prétexte à une importante production d'images perpétuant, dans le tout Paris, la physionomie royale.⁸ Moins d'un mois après l'exécution du roi, les marchands et éditeurs d'estampes offraient aux royalistes et aux personnes sensibles au sort de Louis XVI, des éditions de son testament "*toutes avec un portrait, et destinées à être encadrées*".⁹

8 Par exemple, à l'adresse de Michel Webert, bien connu pour ses caricatures contre-révolutionnaires, on retrouve un placard du testament accompagné d'un portrait en buste de *Louis XVI, Roi de France et de Navarre* (De Vinck 5238).

9 Lever, *loc. cit.* p. 161.

Dans un rapport de police daté du 18 mars 1793, il est noté que:

la plupart des marchands d'estampes vendent publiquement le testament de Louis Capet, surmonté de trois figures en médaille, dont celle du milieu représente le ci-devant Roi, décoré du cordon et de la plaque du Saint-Esprit, et les deux autres les enfants du tyran, l'un avec le titre de Prince royal, l'autre avec celui de Madame de France. On observe à ce sujet que, si les marchands ont la liberté de vendre toutes sortes d'images, ils sont cependant astreints à ne pas commettre d'infractions à la loi qui sert de base à la République, en osant accompagner l'effigie des ci-devants de titres qu'ils n'ont plus, infractions qui sont d'une extrême conséquence.¹⁰

Mais soucieux de satisfaire à la demande d'une clientèle¹¹ avide de nouveautés, certains graveurs et marchands prendront le risque de réutiliser d'anciennes planches en éliminant simplement la lettre¹² ou en substituant habilement les titres monarchiques proscrits par celui, injurieux, de Capet.

Afin d'ostraciser toute propagande "séditieuse" contre la République, les Comités de surveillance soumettent dès l'été 1793 journalistes, éditeurs, marchands et graveurs à une impitoyable censure. Mais c'est surtout avec l'application du décret du 18 Vendémiaire an II (9 octobre 1793), condamnant les emblèmes de la féodalité et de la royauté, que de nombreuses perquisitions policières

¹⁰ André Blum, *La caricature révolutionnaire (1789-1795)*, Paris, Jouve, 1916, p. 20.

¹¹ *Les Annales de la République*, dans son numéro du 29 janvier 1793, annonce à ses lecteurs que "l'empressement du public à se procurer le Testament est extrême. On en a fait déjà plusieurs éditions qui sont toutes épuisées." in Lever, *loc. cit.*, p. 161.

¹² Dans un rapport du 23 mars 1794 (3 Germinal an II) d'un agent secret du ministre de l'intérieur, on spécifie qu'il se vend, sur la Place du Louvre, au coin de la rue Fromenteau, des estampes qui paraissent être de première épreuve (il n'y a point de lettres) représentant le dernier tyran dans diverses cérémonies. Je crois que ces estampes devraient être brûlées." in Pierre Caron, *Paris pendant la Terreur; rapports des agents secrets du Ministre de l'intérieur*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964, p. 70.

ont lieu chez les graveurs et marchands d'estampes afin de soustraire à la vue du peuple parisien les nombreuses effigies royales toujours en circulation.

Chez Basset, Esnault, Rapilly,¹³ Dien, Lelong, on a fait perquisition, et chez tous on a trouvé non pas des emblèmes de royauté, mais des malles de rois, reines, dauphins etc.; on n'a pas pensé que quand les statues étaient tombées sous les bras vigoureux d'un peuple libre, on dut respecter comme chefs-d'oeuvre de l'art de petits roitelets bien soigneusement cachés et dont les planches étaient scrupuleusement conservées. Voilà ce que nous avons fait dans la section de Beaurepaire. Pas un paysage, pas une estampe autre que des ci-devant mentionnés n'ont été saisies, nous respectons les arts, mais non les tyrans...¹⁴

Le premier anniversaire de la mort du roi suscite en effet un regain d'activités clandestines qui mèneront à une série de perquisitions chez les marchands; l'agent secret Le Breton note dans un rapport du 21 janvier 1794, jour même de l'anniversaire que, sur *"la prévention qu'il existait dans la rue Saint-Jacques des marchands d'estampes qui débitaient beaucoup de gravures à l'effigie du ci-devant roi et de la reine, on s'y est transporté, et on a brûlé toutes ses images"*.¹⁵ Craignant l'incrimination, le graveur Vérité dissimula entre les murs et le papier tenture de sa maison de campagne certaines épreuves à sujets contre-révolutionnaires.¹⁶ Le marchand-libraire Michel Webert,

¹³ Les locaux d'Esnault et Rapilly, longtemps spécialisés dans l'édition de portraits historiques sous l'Ancien Régime, sont visités en janvier 1794. On y saisit quantités de portraits des membres de la famille royale. Dans Préaud, Casselle, Grivel, Le Bitouzé, *Dictionnaire des Editeurs d'Estampes*, Nantes, Promodis & Editions du Cercle de la Librairie, 1987, pp. 117-118.

¹⁴ Henri Calvet, *Un instrument de la terreur à Paris: Le Comité de Salut public ou de Surveillance du département de Paris (8 juin 1793 - 21 messidor an II)*, thèse de Doctorat ès Lettres, Paris, Librairie Nizet et Bastard, 1941, p. 237.

¹⁵ Caron, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶ F.-L. Bruel, *Un siècle d'Histoire de France par l'Estampe 1770-1871, Collection de Vinck*, Paris, Bibliothèque Nationale, Réimpression de 1970, tome 1, p. 182.

connu pour sa production de caricatures contre-révolutionnaires (1792) est arrêté et condamné à mort le 1er Prairial an II (20 mai 1794) pour avoir mis en vente écrits pornographiques et contre-révolutionnaires¹⁷ tandis que Girouard, éditeur de *L'Ami du roi*, est condamné non seulement pour avoir édité des ouvrages royalistes, mais aussi pour avoir porté sur lui "*le portrait du roi, avec l'inscription : O Louis! O mon roi!*".¹⁸

Non seulement les images et écrits à sujets royalistes sont-ils frappés d'interdits, mais encore toutes gravures licencieuses issues de la tradition grivoise d'Ancien Régime, considérées comme autant de témoins de l'activité contre-révolutionnaire. Ces gravures de mœurs, jugées nuisibles à la République en devenir, sont l'objet d'importantes saisies.¹⁹ Au Tribunal révolutionnaire, en 1793, Lubin s'écrie "*les mœurs [...] qu'elles soient respectées c'est par elles seules que les républiques se fondent et se soutiennent*".²⁰ Il est intéressant de noter que dès 1790, un rédacteur des *Révolutions de Paris* avait pressenti le lien que l'on allait établir entre les iconographies libertine et royaliste. En effet, on peut lire que:

*Ce sont les passions que l'on va charger de la cause de l'aristocratie; et tandis qu'au dehors les gouffres du jeu et les temples de la débauche seront ouverts et protégés, que les théâtres ne nous offriront que la molesse, au-dedans de nos asyles, on fera refouler un torrent de livres corrupteurs, d'ouvrages libertins, de gravures licencieuses.*²¹

Ces journaux et rapports de police attestent de la présence d'une

17 Selon Claude Langlois, "*c'est bien la caricature qui le perdit, même si on se refusa, en dernier ressort, à l'avouer.*" dans Langlois, *op. cit.*, p. 225.

18 Calvet, *op. cit.*, p. 235.

19 Le marchand F.-J.-G. Depeuille établit rue Saint-Denis et au Palais-Royal, subit une perquisition le 6 février 1794 "destinée à saisir dans ses magasins des estampes obscènes ou représentant la famille royale." Préaud, *op. cit.*, p. 101.

20 Blum, *Op. cit.*, p.22.

21 *Les Révolutions de Paris* de Prudhomme, vol.5, n°67, 16 au 23 octobre 1790, p.75.

propagande royaliste par l'image à Paris sous le régime de Terreur.²² Motivés par ce marché clandestin sans doute lucratif,²³ certains graveurs proposeront aux marchands menacés par les perquisitions, des images apparemment inoffensives; on trouve chez Levachez une gravure révolutionnaire qui, une fois pliée d'une certaine manière, acquiert une orientation royaliste.²⁴

Après Thermidor, les espoirs contre-révolutionnaires renaissent; les boutiques d'estampes offrent de plus en plus ouvertement au regard des passants des images royalistes ou incitant à la réaction. Moins de 4 mois après la chute de Robespierre, le graveur Vérité profite de ce moment d'accalmie pour déposer au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale la *Séparation de Louis XVI d'avec sa famille*²⁵ (Illustration 9), dont un rapport de police évaluera la vente à plus de cinquante mille exemplaires.²⁶

Quoique le Directoire se réclame officiellement des principes républicains en maintenant, entre autre, la loi contre les émigrés, une circulaire datée du 19 février 1796 encourageait le retour au pays en permettant à ces derniers d'être radiés sous certaines conditions de la

22 *"Plusieurs personnes assuraient, aujourd'hui, qu'une grande partie des marchands d'estampes, à Paris, conservaient avec soin des planches représentant des signes de féodalité et que l'on devrait les inviter, par un décret, de les faire supprimer, attendu que c'est encore un vice qui, tant qu'il existera, ne peut que nuire au progrès de la République et à son affermisement."* Rapport de Charmont du 9 Germinal an II (29 mars 1794) in Caron, *op. cit.*, tome VI, p. 188.

23 Dans un rapport du 9 Germinal an II (29 mars 1794), l'agent secret Rolin souligne que *"tous les tableaux et les livres, monarchiques et religieux, se vendent des prix fous et ne restent point pour cela aux marchands."* Caron, *ibidem*, p. 180.

24 Lever, *loc. cit.*, p. 162.

25 Cette estampe d'après Bouillon fut déposée le 31 novembre 1794. *de Vinck* 5063.

26 Lever, *loc. cit.*, p. 163. Nous ne mettons ces chiffres, certes exagérés lorsqu'on s'en tient aux possibilités matérielles d'utilisation d'une planche gravée au XVIII^e siècle, qu'à titre informatif. En effet, ce rapport de police témoigne éloquentement de la grande visibilité de cette gravure et de sa profusion dans Paris.



- 9- *La séparation de Louis XVI d'avec sa famille dans la Tour du Temple*, gravure au pointillé par Jean-Baptiste Vêrité. Montréal, collection particulière.

fameuse *liste noire* de l'émigration. "*La mode est maintenant de rentrer, comme jadis de sortir*" note Neuilly dans ses *Souvenirs*.²⁷

Malgré l'échec du coup d'Etat du 13 Vendémiaire an IV mené par les royalistes, ceux-ci ne renonceront pas à leur action. "*La contre-révolution continue à vivre. Elle a ses hommes, ses moyens de propagande, son argent, qui est fourni largement par l'Angleterre*".²⁸ Autour des Salons et des cafés du Palais-Royal, devenu le foyer des activités contre-révolutionnaires, les opposants à la République se rencontrent; pamphlets, libelles,²⁹ gravures (Illustration 10),

27 F. Furet, M. Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1988, p. 352.

28 Jacques Godechot, *La Contre-révolution doctrine et action 1789-1804*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 281.

29 "*Esprit public.*...quelques efforts secrets cependant conjurent contre cette tranquillité; on l'attaque par des écrits qui circulent en assez grand nombre, et dans lesquels on cherche à persuader au peuple que son bonheur dépend du rétablissement de la royauté; dans plusieurs cafés, il courait un libelle, en forme de prospectus, intitulé les Actes des Apôtres et des martyrs." Rapport du bureau central du 11 Nivôse an V (31 décembre 1796) in François-Alphonse Aulard, *Paris pendant la Réaction thermidorienne et sous le Directoire; recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, Paris, Maison Quantin, 1898-1902, tome III, p. 665.

proclamations et chansonnettes à saveur royaliste se répandent peu à peu dans Paris. Dans son édition du 17 Thermidor an III (3 août 1795), la *Gazette française* signale qu'on

*colporte ici, sous le manteau, une gravure très spirituellement exécutée. Elle représente au premier coup d'oeil une urne funéraire qu'un cyprès couvre de ses branches. Quelque attention que vous mettez à examiner cette petite caricature, vous n'y voyez pas autre chose; mais lorsqu'on vous a instruit du mystère, vous y apercevez très distinctement quatre personnages qu'on dit parfaitement ressemblants. L'un est Louis XVI, l'autre Marie-Antoinette, et les deux autres leurs enfants. Ce sont les sinuosités de l'urne qui forment ces quatre figures exécutées à la silhouette. On assure qu'il a été débité ici plus de cinquante mille de cette babiole [...]*³⁰



10- *Saule Pleureur*, gravure à l'eau-forte, anonyme. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 5942.

30 *Ibidem*, tome II, p. 136.

Dans les journaux parisiens, graveurs et marchands d'estampes annoncent plus ouvertement la parution de nouveaux portraits des membres de la famille royale. On trouve dans le *Courrier républicain* du 9 Frimaire an IV (30 novembre 1796) une annonce du graveur Macret proposant aux souscripteurs un portrait gravé d'après un dessin au télescope et "*représentant Marie-Thérèse-Charlotte, fille de Louis XVI, dans le costume qu'elle portait étant dans la prison du Temple: on y reconnaît la beauté de ses traits et cet air de grandeur que ses malheurs n'ont pu altérer*".³¹ Ce même artiste réalisa en pendant un portrait de Louis XVII gravé d'après une miniature faite au Temple et accompagné du commentaire suivant: "*Sa captivité n'altéra en rien la douceur de ses traits; son âme sensible et douce conserva jusqu'au dernier moment, ses mêmes impressions. Plusieurs faits que rapportent ceux qui l'approchèrent, prouvent la vérité de cette assertion*".³²

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la réhabilitation du défunt roi et de sa famille se pose comme la condition *sine qua non* au rétablissement éventuel du système monarchique. Au-delà des divergences de partis au sein de la contre-révolution, la figure de Louis XVI réunit les suffrages et devient un puissant signe de ralliement³³ et d'opposition au régime révolutionnaire. Le *Journal des hommes libres* du 28 janvier 1797 prévient ainsi ses lecteurs qu'

on répand dans les départements, depuis environ un mois, et dans Paris une médaille en argent représentant d'un côté la tête du tyran Capet, avec cette légende: Louis XVI, roi de France immolé par les factieux. Le revers de la médaille représente la France sous la figure d'une femme

31 *Ibidem*, tome III, p. 597. Voir de Vinck 5883.

32 Voir de Vinck 5882.

33 "*Les officiers de paix ont été chargés de s'assurer si l'on ne distribuait pas, comme signe de ralliement, une gravure en forme de médaille, représentant Capet, son épouse et ses enfants, et de ne rien négliger pour découvrir les gravures et les marchands de cette gravure, les recherches à cet égard ont été infructueuses.*" Compte-rendu des opérations du bureau central du canton de Paris, Vendémiaire an VIII in Aulard, *op. cit.*, tome V, p. 767.

*ayant une robe parsemée de fleurs de lis; sa tête est appuyée sur sa main, qui repose sur une urne, sur laquelle on lit ses mots: Louis XVI; plus bas: 21 janvier 1793, et par légende: pleurez et vengez-le.*³⁴

Transformés en talismans, les portraits de Louis XVI et de Marie-Antoinette seront portés par les "honnêtes gens" dans le but avoué "*de préserver ses heureux possesseurs de la rage révolutionnaire, de la peste républicaine et du tonnerre des dieux de la terre*".³⁵ Apparemment anodines, certaines images comme celles représentant le petit chien Coco (Illustration 11), dernier compagnon du jeune Dauphin et de sa soeur, sont pourtant chargées de signification.



- 11- *Le dernier compagnon du jeune Roi Louis XVII et de Son Auguste Soeur dans la tour du Temple*, gravure au burin, anonyme. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 5918.

³⁴ Aulard, *op.cit.*, tome III, p. 706. Il s'agit d'un rarissime exemplaire d'une série de six médailles d'argent réalisée par Daniel Friedrich Loos. voir *de Vinck* 5929.

³⁵ *Gardien de la constitution* du 6 janvier 1796, in Aulard, *op. cit.*, tome II, p. 629.

Symbole de fidélité et de confiance absolue envers la monarchie et ce, malgré les affres de la Révolution, les figures du chien et de l'ancre détachés sur fond d'orage appellent une interprétation transcendant l'anecdote factice du sujet. De la même façon, une myriade d'objets, boutons, éventails, scapulaires, tabatières, pommes de canne³⁶ à effigies royales deviennent donc le lieu d'une reconnaissance entre personnes de même allégeance.

Les estampes contre-révolutionnaires se multiplient au point de susciter un certain malaise chez les républicains; en août 1797, *Le journal des hommes libres* informe la population que "les marchands de nouveautés ne peuvent plus exposer de sujets républicains, sans risque d'être insultés et assassinés par les nobles compagnons de Jésus, qui ne s'extasient que devant le Saule pleureur, l'Urne, Charette, le Portrait de la reine et du roi dont on fait de nouvelles éditions".³⁷ *Le Courrier Républicain* réagit à cette situation en publiant un article dans lequel on tente de faire entendre aux lecteurs que tout est sous contrôle:

Un royaliste, arrivant à Paris, et tout étonné de voir les attributs de son idole sur tous les quais et chez tous les marchands d'estampes, se demandait si le Luxembourg était habité par Louis XVIII. Il n'en doute presque pas; cependant il veut s'informer s'il n'est pas dans l'erreur. Il s'adresse à un clubiste de Montmorency sans le connaître, et lui fait part de son embarras. Le clubiste qui prend l'émotion de notre royaliste pour une sainte indignation patriotique, lui dit: "Rassure-toi, frère et ami, c'est notre

36 Augustin Challamel, dans son *Histoire-musée de la République française depuis l'Assemblée des notables jusqu'à l'Empire avec les estampes, costumes, médailles, caricatures, portraits historiés et autographes les plus remarquables du temps*, Paris, Challamel, 1843, tome 1, p. 391, note à ce sujet: "Les partisans désolés de Louis "le défunt" se créaient entre eux un signe de ralliement. C'était une pomme de canne en ivoire. Regardée au jour et même de près, elle ne présentait rien de remarquable; mais posée sur du papier blanc, devant une bougie, l'ombre offrait la ressemblance parfaite du roi."

37 Aulard, *op. cit.*, tome IV, p. 292.

*ouvrage. C'est nous qui payons des graveurs pour exposer aux regards des sans-culottes les signes de la royauté, afin de leur montrer, pour ainsi dire au doigt, qu'on veut rétablir la royauté. Nous le disons partout, à la tribune, dans les lieux publics, dans les journaux patriotiques. À la porte de chaque marchand où tu as vu ces estampes, nous avons un affilié, qui, dès qu'il voit quelques ouvriers réunis autour d'un image, se glisse parmi eux et leur dit: " Peut-on douter à présent que le royalisme triomphe".*³⁸

En septembre 1799, l'obsession d'un complot royaliste est toujours tenace; on raconte qu'un commissaire de Police fit abattre la tête d'une cheminée dont l'ombre, suivant certaines personnes, traçait la silhouette de Louis XVI.³⁹

Comme on le voit, les figures de Louis XVI et de la famille royale sont au centre de l'iconographie contre-révolutionnaire à Paris dès 1793. C'est surtout par l'entremise de portraits gravés, souvent bien antérieurs à la Révolution, que les royalistes vont tenter "sous le manteau" de perpétuer le souvenir de la tradition monarchique. Vers 1795, urnes, bouquets et saules pleureurs viennent s'ajouter aux images déjà en place en proposant une alternative plus discrète au portrait du roi, *"détestable image dont la République ne pouvait permettre la vulgarisation"*.⁴⁰

Sous le Consulat et l'Empire, la tradition sentimentale anglaise servira de modèle aux artistes français qui en reprendront les principaux fondements stylistiques et thématiques. Ces gravures sentimentales auront pour fonction première de préserver, dans l'imaginaire français, les mythes et symboles d'avant 1789 en opposant à dessein ce *paradis perdu* à l'iconographie virile et sanguinaire issue

³⁸ *Ibidem*, p. 202.

³⁹ *Ibidem*, Tome V, p. 727.

⁴⁰ John Grand-Carteret, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris, Librairie Illustrée, 1888, p. 55.

de la Révolution. Ainsi, traversant patiemment les années de tourmente, l'iconographie contre-révolutionnaire contribuera, au même titre que la littérature⁴¹ à légitimiser pour un temps le retour, en 1815, du système monarchique.

⁴¹ Citons: *Les tombeaux du XVIII^e siècle*; *Ludoviciana*; *Nouvel Emile*; *Les prisonniers du Temple* (1800); *Le Cimetière de la Madeleine* (1801) et *L'Ange des Prison* (1817) de Regnault-Warin; *Mémoires d'une famille d'émigrés*; *La Pitié* de l'abbé Delille (1803); *Procès des Bourbons* (1798); *Maximes de Louis XVI*; la *Correspondance de Louis XVI*.





La famille des cochons ramenée dans l'étable, gravure à l'aquatinte, tirée de l'Histoire des caricatures de la révolte des Français par Boyer de Nîmes, d'après une gravure anonyme, 1792, p. 334. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 3986.

LA RÉVOLUTION FRANÇAISE ET LA CARICATURE

Michel Melot

Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, Paris

La France passe pour être le pays de la caricature et les artistes français pour les maîtres du genre. Mais on pense essentiellement à Daumier et à une histoire relativement récente. Thomas Wright, le vieil historien anglais de la caricature écrivait pourtant déjà que c'est en France que la caricature politique avait pris ses racines, au XVI^e siècle et il avait en grande partie raison. Cependant aux XVII^e et XVIII^e siècles, il n'y eut pour ainsi dire pas de caricatures politiques en France pour une raison bien simple: la monarchie absolue faisait régner un régime de répression et de censure tout aussi absolue qui interdisait toute satire politique. C'est peut-être à cause de cet élan contrarié que, sous la Révolution de 1789, la caricature connut en France une soudaine explosion qui ne devait ensuite plus se ralentir.

Les circonstances dans lesquelles la caricature explose ainsi et celles dans lesquelles éclatent les révolutions ont évidemment des rapports étroits. La caricature est une révolte graphique contre les règles du dessin académique, et, à travers ce mode de représentation, contre les modèles qu'il représente. La norme académique est en effet identifiée à la mode politique et à l'ordre social que fait régner la classe dominante. Le détournement de la règle canonique du dessin est donc assimilé par l'artiste à une attaque contre l'autorité dont il prétend faire le portrait. Ce mécanisme est bien connu depuis les études de Kris, Gombrich, Hoffmann, et l'explication tout-à-fait convaincante.

Comment alors expliquer que beaucoup de révolutions se passent sans aucune caricature, et, réciproquement que l'art de la caricature se prolonge bien au-delà des situations proprement révolutionnaires?

La Révolution soviétique de 1917 ne s'est pas accompagnée d'une grande production de caricatures, sinon dans un cercle restreint d'intellectuels qui se sont appliqués à faire des dessins de propagande plus que de la caricature politique à proprement parler. On en imagine facilement la raison. Pour que la définition que nous avons donnée de la caricature fonctionne, cela suppose que la tradition d'une norme académique soit largement répandue dans une couche suffisamment large de la population. Si la tradition artistique classique n'y existe que pour un tout petit nombre de privilégiés auxquels s'attaque la révolution mais n'est pas partagée par les révolutionnaires, l'agression esthétique que constitue la caricature perd toute sa force.

Par ailleurs la caricature est un marché: il faut à ce marché une clientèle suffisamment nombreuse pour justifier le tirage des gravures. Si la population révoltée est à ce point misérable qu'elle ne comporte pas suffisamment de clients potentiels pour des estampes, aucune caricature ne pourra être vendue. Pour exister, la caricature doit donc avoir un public qui l'apprécie. Ce public existe dans certaines révolutions et ce fut le cas d'une façon très brutale et très particulière en France. Mais il peut aussi ne pas exister dans des Révolution plus populaires que bourgeoises. La caricature, même si elle nous apparaît aujourd'hui comme une oeuvre grossière, s'adresse toujours à un public qui, relativement aux masses, à ceux que l'on appelait pendant la Révolution française, les "bras nus", est aisé ou, au moins "un peu" aisé; et instruit, ou "au moins" un peu instruit.

Même en supposant que ce public existe et qu'il achète des gravures révolutionnaires: il n'est pas forcément sensible à la caricature si la violence l'emporte sur l'envie de rire de ses ennemis. Le comique comme arme politique nécessite déjà un certain détachement. Dans la colère et la révolte nul n'a envie de rire et les

gravures politiques des révolutions peuvent demeurer graves.

Regardons cette estampe de la révolution chinoise. C'est une gravure sur bois d'un artiste nommé Gu Yan et elle date de 1949. On y voit des paysans en train de faire brûler des titres de propriétés dans un grand mouvement d'exaltation qui est traduit par le mouvement vertical des flammes, l'éclairage dramatique qu'elles donnent à la scène et l'agitation des personnages au premier plan. De telles scènes exactement identiques, se sont multipliées pendant la Révolution française. Dès 1789, les paysans se sont précipités dans les archives des châteaux pour brûler de la même façon les titres de noblesse et de propriété. Mais en France aucun artiste n'a représenté la scène.

La gravure a joué un rôle important dans la révolution chinoise particulièrement pendant la "Longue Marche", pour différentes raisons. D'abord la gravure sur bois correspondait à une tradition devenue populaire et très répandue dans toutes les couches de la société sous la forme de "charmes" ou petites estampes religieuses ou plutôt de superstitions. Par ailleurs, la gravure sur bois était un mode d'expression et de diffusion très facile à produire dans la clandestinité car on peut porter sur soi tout le matériel pour la produire, puisque les chinois n'utilisent pas de presse mais un simple tampon pour imprimer les gravures. Ainsi des intellectuels engagés dans la "Longue Marche" emportaient avec eux de quoi produire des gravures de propagande qu'ils diffusaient sous le manteau.

Ce fut le cas de cette estampe qui, on le voit bien n'est pas une caricature mais une représentation réaliste dramatisée d'un événement populaire. On peut la comparer à des estampes révolutionnaires françaises tout aussi graves et sérieuses, qui s'apparentent plus à des objets religieux dans leur esprit et dans leur forme. On pense à la représentation d'une cérémonie ou d'un culte comme dans les premières estampes révolutionnaires françaises qui montraient la chute des Jésuites.¹

¹ Voir à ce propos l'article de Ian Germani, *supra*.

S'il existe une parenté entre ces deux gravures, on ne doit pas la chercher dans la caricature, mais au contraire dans la gravité, l'austérité même avec lesquelles le sujet est traité, sans couleur, sans grotesque, mais avec une violence tragique.

Je crois que la parenté vient du public auquel elles s'adressent qui est bien sûr différent dans les deux cas, mais qui, non seulement prend la révolution au sérieux ce qui ne serait pas très particulier, mais prend la gravure au sérieux. Dans un cas, celui d'un public paysan, l'estampe est un objet de culte et même s'il est laïcisé et utilisé à des fins révolutionnaires, il demeure un objet puissant et que l'on doit respecter. Ce n'est pas une feuille que l'on regarde et que l'on jette mais un objet de respect dont la valeur symbolique est objectivement très forte. Dans l'autre cas, celui d'un public assez instruit pour s'attaquer aux Jésuites, l'estampe est un objet de pédagogie: c'est par lui qu'il a reçu cette instruction. Le public qui a apprécié les planches austères de l'*Encyclopédie* respecte l'image comme un objet de promotion sociale et n'est pas prêt non plus à la dégrader.

L'un et l'autre de ces publics n'avaient pas du tout l'habitude de considérer l'image comme un objet de plaisir ou de loisir. Voilà pourquoi la caricature n'est pas d'un usage évident lors d'une révolution et ne convient pas à tous les genres de public révolutionnaire. En Chine, il y eut beaucoup d'estampes révolutionnaires mais pas de caricatures. En France en 1789, la situation était beaucoup plus complexe.

Il y eut aussi des caricaturistes sans révolution: regardons maintenant cette estampe de Goya. C'est une vraie caricature: les formes sont distordues, le visage déformé et cette image d'une vieille femme sur une balançoire est tout-à-fait grotesque. Mais quelle peut bien être sa signification?

Le problème ici n'est pas de savoir s'il s'agit d'une caricature mais d'une caricature de quoi? ou de qui? Il ne semble pas en effet que ce soit la caricature d'une vieille femme identifiée ou particulière. Il s'agit

plutôt apparemment d'une allégorie, mais là encore nous nous demandons: une allégorie de quoi? Aussi, généralement on se contente de l'expliquer comme une vague allégorie de la déchéance ou de l'absurdité, du vide, d'une situation désespérée.

Nous savons que cette gravure de Goya ne fut jamais vendue. Nous n'en possédons pas d'épreuves contemporaines. Peut-être Goya ne la tira pas même pour lui ou pour voir le résultat de sa gravure; le cuivre néanmoins fut conservé et la première édition date de 1859. Du fait qu'il ne se trouva aucun public pour une telle caricature, on peut peut-être conclure qu'il n'y avait eu, dans la clientèle de Goya, aucun acteur pour une révolution. Entre le peuple illétré, qui de toute évidence ne pouvait guère s'intéresser aux estampes très intellectuelles de Goya, et la très mince couche d'intellectuels progressistes qui pouvaient produire de telles oeuvres, il n'y avait en Espagne aucune bourgeoisie éclairée, aucune aristocratie contestataire qui puisse fournir un public à des oeuvres à la fois sophistiquées et critiques avec une telle violence. C'est ainsi que l'économiste et historien de l'art Gwyn Williams explique le désespoir qui règne dans les estampes de Goya, dans son livre *Goya and the impossible revolution*. Il est clair que Goya et quelques intellectuels criaient dans le désert et ne pouvaient être entendus dans l'Espagne de cette époque. Il n'y avait ni une large bourgeoisie progressiste comme en Angleterre ou en France, ni une paysannerie aussi organisée et politisée qu'en Chine au XXe siècle. Voilà pourquoi cette vieille femme se balance dans le vide en faisant la grimace.

Comparons là à la célèbre *Escarpolette* par Fragonard. Le rapprochement est étonnant. Quelques années avant Goya, en 1767 exactement, la bourgeoisie française pouvait produire et apprécier une scène aussi charmante et y prendre autant de plaisir que la jeune femme qui se balance sans remords dans un flot de dentelles, avec des couleurs sucrées. C'est un tableau très caractéristique du goût d'une certaine bourgeoisie assimilée depuis longtemps à l'aristocratie par sa fortune et sa carrière.

En contemplant cet art très officiel, objet totalement "de loisir" et de divertissement, on peut comprendre de quoi la vieille femme de Goya est l'allégorie et la caricature. Je ne suggère nullement que Goya a voulu parodier *L'Escarpolette*, ni même qu'il l'ait connue. Mais tout se passe comme s'il avait voulu le faire. C'est parce qu'en France, il y avait un tel art et un public capable de se divertir avec des tableaux un peu irrévérencieux quoique distingués, que la caricature put se développer lorsque ce public se partagea entre les partis de la Révolution. Mais pour Goya, la jeune femme de Fragonard a vieilli sans bouger et, trente ou quarante ans après, continue de se balancer comme un spectre.

Le tableau de Fragonard pouvait en France être goûté par certains comme l'image d'un âge d'or, détesté par d'autres comme le symbole d'une société décadente. La possibilité de la polémique existait. Ainsi étaient réunies les conditions à la fois de la Révolution et de la caricature: une tradition artistique forte et une conception profane de l'objet d'art d'un côté; une classe sociale éclairée capable de l'utiliser comme une arme politique.

Je ne veux pas m'étendre sur d'autres exemples mais il faut, avant de considérer plus en détail la situation française en 1789, dire un mot de la mode remarquable de la caricature anglaise au XVIII^e siècle.

La situation anglaise est en effet particulièrement significative. Je n'insisterai pas puisque les livres aussi bien de Frederick Antal que de Dorothy George expliquent parfaitement que le développement extraordinaire de la caricature entre 1730 environ et 1790, repose sur l'existence d'une *middle-class* elle-même très développée et très avancée. Il est évident que pour acheter une caricature, le client doit avoir à la fois une conscience politique aigüe et des références esthétiques suffisantes pour prendre plaisir aux perversions du dessin.

La thèse de Antal dans *Hogarth and the european art* est de nous montrer qu'Hogarth lui-même hésita entre différents styles, car chacun d'eux était lié à une clientèle potentielle, sans que la stratégie de la

critique, ni le degré de révolte le mieux adapté à chacune d'elle soient véritablement clairs et définis à l'avance. Entre la bourgeoisie réformatrice mais modérée et une autre bourgeoisie plus radicale et proche du peuple, tous les goûts existaient, en art, en morale et en politique, depuis la vulgarité jusqu'à la satire distinguée. Hogarth les pratiqua tous selon la clientèle qu'il cherchait à atteindre.

Cette hésitation sur - pourrait-on dire pour être bref - le "style" de la Révolution, on la retrouve exacerbée en France. Cette interrogation sur la stratégie à adopter, les divisions entre modérés et violents, bourgeois proches de l'aristocratie et bourgeois proches du peuple, explosa véritablement d'une façon brutale à l'occasion des Etats généraux de mai 1789, où, pour la première fois depuis deux siècles, ces différents partis se retrouvaient "physiquement" ensemble, côte-à-côte ou face à face. Personne ne pouvait dire alors quel serait le "style" de la Révolution: Fragonard ou David, le classicisme le plus pur ou la caricature la plus triviale. Des gens complètement ignorants de l'art savant, mais très informés politiquement, se retrouvèrent mêlés avec des grands bourgeois, des évêques, des aristocrates amoureux de l'art et fiers de détenir le "bon goût".

Les différents types de caricature qu'on observe alors de façon soudaine entre le mois de mai et le mois d'octobre 1789 révèlent clairement cette hésitation, cette diversité, ce mélange des goûts. Ni l'aristocratie attachée à la tradition, ni le peuple qui considère l'art comme un luxe inutile et un objet de dépravation, ne pouvaient, immédiatement, accepter la caricature. Mais entre ces deux extrêmes, l'éventail est suffisamment large, les nuances suffisamment prononcées pour qu'on y trouve non pas un public pour les caricatures, mais plusieurs, parfois antagonistes pour plusieurs styles de caricatures parfois inconciliables. Cet éventail va de l'aristocratie libérale qui, avec Lafayette, veut réformer la monarchie, vote avec le Tiers-état l'abolition des privilèges, et suit les ordres de l'Assemblée, jusqu'à la bourgeoisie républicaine qui lie son sort à celui des sans-culottes. Ces différents courants n'ont pas les mêmes goûts ni les mêmes références. Seuls

les aristocrates ou les grands bourgeois peuvent apprécier le goût anglais de caricatures très actualisées, personnalisées, colorées et narratives. Les bourgeois ordinaires restent attachés à la tradition française d'une caricature plus austère, allégorique et abstraite, dont le propos est avant tout moral et pédagogique, dénonçant le vice et l'inégalité plutôt que les actions particulières de tel grand personnage. Ainsi la caricature de la Révolution française se répand avec d'autant plus de rapidité et d'énergie qu'elle sort de deux siècles de censure, et avec d'autant plus de richesse et de diversité qu'elle a pour rôle de représenter stylistiquement les positions critiques de classes qui n'avaient jamais eu l'occasion de s'affronter ni même de se rencontrer à visage découvert.

Cette diversité des styles, qui va jusqu'au contraste violent entre la vulgarité et l'idéalisme, on la retrouve de façon significative dans les fêtes révolutionnaires, dont la vigueur montre bien à quel point existait le besoin de rassembler des groupes sociaux jusqu'alors inexistants en tant que groupes. Au-delà de ce besoin de manifester ensemble ce qui est commun à plusieurs couches de la population, il n'y a aucune unité de la fête révolutionnaire, contrairement à ce que voudrait montrer Mona Ozouf dans son célèbre livre. Elle montre au contraire comment les fêtes s'opposent et comment à l'intérieur d'une même fête, différents styles se mélangent. Ainsi elle montre bien que la caricature a joué un grand rôle dans les fêtes qui reprennent la tradition du carnaval: on y voit défiler des masques, des *"mannequins pitoyables"*, des animaux déguisés en prêtres. Certaines scènes de cortèges grotesques sont de véritables tableaux caricaturaux qui ont pu même inspirer des graveurs: des nains jouent le rôle du Pape ou de l'Empereur, Marie Antoinette est vêtue de guenilles. *"Les soutanes des curés et des vicaires tombent pour faire place à l'habit des sans-culottes, les religieuses dansent la Carmagnole. Le cardinal et la catin se font pendant de chaque côté du cercueil du despotisme"*, etc.²

² Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire: 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des histoires", 1976, p. 145.

Mais elle montre bien aussi que: "*il serait tout-à-fait erroné d'imaginer des fêtes purement carnavalesques à côté des fêtes que nous avons déjà décrites. [les fêtes officielles très graves avec des personnages idéalisés représentant la Raison ou la Liberté]. Il faut se représenter des fêtes qui comportent, mêlés aux autres des éléments de dérision*". Et elle cite l'exemple d'un *Enterrement de la Royauté* où l'on pouvait voir à la fois des mannequins grotesques représentant le couple royal, "*un groupe d'aristocrates à longues oreilles*" et les allégories néo-classiques du Temps et du Destin; un cortège de *Mères vertueuses* suivant des ânes mitrés.³

L'intérêt d'une étude d'histoire de l'art n'est donc pas de rechercher l'unité de telles mascarades mais au contraire quelle est la signification esthétique de cette diversité de styles.

On pourrait classer la caricature révolutionnaire française en trois grandes catégories. Bien sûr cette classification est assez théorique puisqu'elle correspond à des positions politiques divergentes qui se sont sans cesse mêlées, affrontées, succédé, parfois même à l'intérieur d'un même personnage. Elles correspondent néanmoins à des périodes successives de la Révolution et à des orientations différentes, même si on retrouve chacun de ces trois genres parfois dans la même estampe.

Disons un mot d'abord - pour nous en débarrasser car elle n'a joué qu'un rôle marginal - de la caricature au sens strict du terme, c'est-à-dire ce jeu auquel se livraient les artistes de Rome depuis la fin du XVI^e siècle, qui consistait à faire le portrait déformé d'un haut personnage ou d'un camarade d'atelier. Le portrait-charge, qui joua un rôle considérable au XIX^e siècle pour discréditer les hommes politiques (en commençant par la *Poire* de Louis-Philippe) fut très peu utilisé en France avant la Révolution et pendant sa première phase. Il l'était beaucoup plus en Angleterre. Je crois que d'une part la tradition italienne était bien plus marquée chez les "connaisseurs" anglais

3 *Ibidem*, p. 151.

auxquels s'en prennent les caricaturistes. D'autre part, comme nous le verrons, la caricature anglaise était plus personnalisée et s'en prenait beaucoup plus aux individus, que la caricature française.

On sait néanmoins que David caricatura ainsi Danton ou Bailly, mais cela reste encore un exercice d'atelier, auxquels se livraient les peintres pour s'amuser entre eux, mais ces caricatures ne furent pas publiées en tant que telles. Un exemple est néanmoins curieux: au XVIII^e siècle, le peintre français Jouvenet avait, comme tout le monde, caricaturé, lors de son séjour à Rome, des têtes d'ecclésiastiques. Juste avant la Révolution, au moment de la grande campagne contre les Jésuites, ces caricatures anodines furent retrouvées et gravées pour être publiées comme des oeuvres polémiques, ce qu'elles n'étaient certainement pas à l'origine.

La seconde catégorie des caricatures révolutionnaires est d'inspiration anglaise. Elles sont assez peu nombreuses et apparurent tardivement vers 1791. On n'est pas étonné de voir démarquées ou copiées des caricatures anglaises puisque, jusqu'à la Révolution française, c'est l'Angleterre qui donnait le ton en matière de caricatures. Mais, bien évidemment, la bourgeoisie française n'aimait pas ces caricatures étrangères, très anti-révolutionnaires, et d'un goût inconnu en France. Ces caricatures étaient destinées à un public très cultivé, familier des objets d'art et du style aristocratique. Elles convenaient à la bourgeoisie anglaise dont la fortune était déjà faite.

On peut penser que ce style de caricature fut apprécié en France par les aristocrates libéraux. Beaucoup étaient anglophiles, voyant là le modèle de la monarchie parlementaire qu'ils espéraient établir en France. Comme les bourgeois anglais, ils étaient des "connaisseurs" capables de rire à la critique d'un style trop raffiné ou idéalisé. Ils étaient enfin capables de rire à la "personnalisation" des caricatures, car leur Révolution était elle-même "personnalisée" et ils s'en prennent moins aux Grands Principes chers à la bourgeoisie, qu'aux personnalités en place, qu'ils veulent remplacer.

On a des indices qui font penser que ce style de caricature à l'anglaise fut importé par cette fraction de l'aristocratie révoltée. La plus belle collection de caricatures anglaises conservée en France, provient d'un de ces aristocrates, le Marquis de Biencourt. Ensuite elles se multiplièrent en 1791 et prirent essentiellement pour cible les émigrés, qu'elles caricaturaient violemment. Elles s'intéressent plus à la politique étrangère et aux faits d'armes qu'à la politique intérieure et aux querelles intestines de la bourgeoisie française. Enfin, à l'époque même, on les attribua généralement à l'action subversive de Philippe d'Orléans, frère du roi, qui avait fait de son jardin du Palais-Royal, en plein Paris, le centre de la contestation monarchiste.

Je voudrais faire à leur propos deux remarques:

Pour les Français de 1789, la caricature était largement un produit du Protestantisme. D'abord parce que les premières caricatures politiques étaient apparues à l'occasion des Guerres de Religion à partir de 1560. Elles s'inspiraient des gravures luthériennes allemandes qui représentaient le Pape sous des formes animales. Les catholiques ne furent pas en reste et produisirent aussi des caricatures violentes, mais l'idée que la caricature était d'abord un objet de polémique religieuse était demeurée très forte. Un catholique contre-révolutionnaire, Boyer de Nîmes, resté célèbre parce qu'il publia un ouvrage, le premier, sur *Les Caricatures de la Révolte des Français*, attribue aux Protestants toutes les caricatures révolutionnaires. En général, le Protestantisme était assimilé aux régimes démocratiques de Hollande et d'Angleterre, contre les régimes catholiques du Sud. Sous Louis XIV, la censure française fut terrible et empêcha toute production de caricatures en France. En revanche, en Hollande particulièrement, où les armées françaises avaient commis de nombreuses atrocités, la caricature anti-française fut très développée. Ainsi, pour les Français de 1789, la caricature était une spécialité anglo-hollandaise donc protestante.

Une autre différence entre les caricatures anglaises et françaises doit être notée. Les Anglais avaient déjà décapité leur roi en 1649 et depuis, la dynastie hanovrienne était beaucoup moins respectée que ne

l'étaient les Bourbons, en France, qui incarnaient une monarchie plus absolue et dont la tradition s'était maintenue. Aussi le personnage du Roi ne fut attaqué par les caricaturistes que vers le milieu du XVIII^e siècle, et si Marie-Antoinette, seule, fit l'objet de très nombreuses caricatures dès avant la Révolution (avec l'Affaire du collier), la famille royale ne fut vraiment violemment attaquée par les caricaturistes - qui la représentent alors sous la forme d'une famille de cochons - qu'après la fuite à Varennes en 1791.

Nous rangerons dans la troisième catégorie des caricatures révolutionnaires françaises le plus grand nombre d'estampes, celles qui furent publiées entre mai et octobre 1789, et qui nous apparaissent alors beaucoup plus enracinées qu'on ne le dit dans la tradition française propre de la caricature religieuse, morale et politique.

La plupart des estampes satiriques de 1789 reprennent des thèmes qui avaient été déjà abordés, dans un esprit différent, deux siècles plus tôt, entre 1560 et 1594, pendant les Guerres de Religion, qui opposèrent en France les protestants contre les catholiques pendant plus de trente ans et culminèrent au moment de l'assassinat du duc de Guise, chef des ultra-catholiques, par le roi Henri III, en 1588, puis par l'assassinat du roi lui-même par un moine catholique, quelques mois plus tard, en 1589. En mai 1588, les Parisiens révoltés, avaient déjà pris la Bastille, confiée au duc de Guise, qui avait fait cause commune avec la bourgeoisie de Paris, bien que ses projets politiques fussent assez différents. Paris s'était insurgé contre les troupes royales et les barricades avaient fait leur première apparition dans les rues de Paris. On voit donc que les Barricades, la Prise de la Bastille (qui aura encore lieu en 1650 pendant la Fronde), et la mise à mort du roi, sont des habitudes françaises.

En 1576 et en 1588, on avait déjà convoqué les Etats généraux, où le Tiers-État réclamait déjà plus de libertés et de responsabilités. Des estampes montrant le paysan accablé sous le poids de la Noblesse et du Clergé avaient déjà été produites et certains thèmes se retrouvent

presque intacts à deux siècles de distance: celui du Roi conseillé par le diable, vieux thème religieux, par exemple, ou, dans le même ordre d'idées, celui du roi, condamné par le peuple et accueilli aux Enfers. Louis XVI et Henri III furent donc victimes des mêmes attaques.

Il faut insister sur l'aspect religieux des estampes. En effet, pour le peuple, la gravure est encore en 1789 un objet de dévotion. Les estampes que l'on trouve dans les intérieurs des petits-bourgeois sont essentiellement des images de piété. La perversion que leur fait subir la caricature est donc très forte aux yeux de gens pour qui elle constitue une sorte de sacrilège. Les sujets religieux sont donc particulièrement traités dans la caricature: attaques violentes contre les Jésuites dès 1760, puis contre le clergé. Les images scatologiques ou pornographiques contre les moines, les religieuses, les évêques sont très nombreuses. Tout cela est tout-à-fait dans la tradition des estampes populaires françaises et touchait sans doute avant tout un public de plus en plus large de bourgeois imprégnés de religion mais devenus anticléricaux.

Ainsi la caricature française de 1789, dans cette tradition, n'est pas tant une caricature personnalisée ou anecdotique qui renvoie à des personnages ou à des faits précis, qu'une caricature allégorique et morale qui s'attaque aux principes à travers les personnages symboliques. C'est une caricature assez triste souvent, toujours moralisatrice, pleine de légendes compliquées, souvent incompréhensibles par la seule image. On n'a guère évolué non plus depuis le XVI^e siècle où les satires étaient très intellectuelles. On le voit aussi lors des cortèges carnavalesques dont nous avons parlé et dont les personnages costumés en allégories doivent porter des panneaux explicatifs. On brûle un mannequin du Pape avec cette inscription "*Je suis foutu, plus de préjugés*". La caricature est toujours liée à un proverbe ou un slogan qui lui donne une signification universelle, à la manière des devises et préceptes moraux qu'affectionnait la bourgeoisie. Champfleury, l'un des premiers historiens de cette caricature révolutionnaire, s'étonnait déjà avec

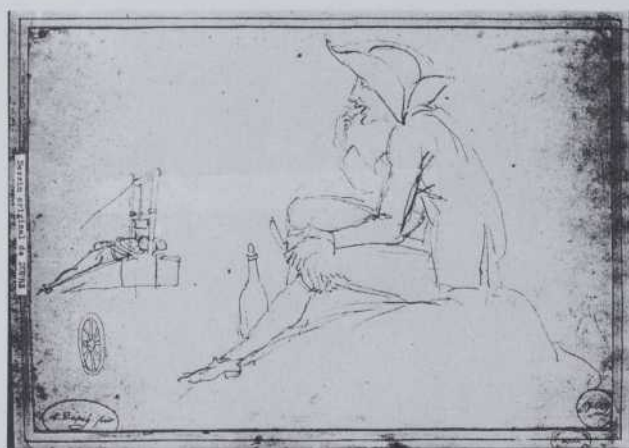
raison: *"Caricature particulière, écrit-il, que celle de la Révolution. Elle touche de près au symbolisme; ce n'en est pas moins de la caricature"*.

Voilà donc bien où est l'originalité de la caricature française qui explose en 1789. Encore complètement liée aux racines des images pamphlétaires françaises des Guerres de Religion, elle s'ouvre avec mauvaise grâce au style anglais, beaucoup plus vivant, dans ses thèmes comme dans son style. La bourgeoisie française n'a pas alors de culture propre. Elle doit puiser tantôt dans la culture populaire du carnaval et du grotesque, tantôt dans la culture universitaire des intellectuels qui jouent avec la caricature et avec des slogans compliqués, tantôt enfin avec la culture bourgeoise que s'était formée les Anglais du XVIII^e siècle, mais qui étaient nos ennemis. Ces trois sources donnèrent naissance à trois tendances qu'on peut bien distinguer dans les caricatures de 1789 à 1791 et qui évoluèrent vers le genre anglais sous l'influence des aristocrates libéraux.

Mais bien sûr, s'il existe des caricatures typiques de chacun de ces courants, la plupart mélangent dans une même feuille des aspects empruntés à chacun d'entre eux. Les personnages identifiés sont de plus en plus nombreux mais d'abord utilisés comme des symboles, comme l'avait été le Pape, qui fut le premier personnage identifié à être caricaturé au XVI^e siècle, dès 1520. Les situations dégradantes, souvent scatologiques, où on les place, sont d'abord des scènes artificielles, comme des tableaux de carnaval, hors de tout contexte, puis de plus en plus circonstanciés et situés dans des décors et des événements d'actualité. Les compositions symboliques et allégoriques sur l'égalité des trois ordres, la misère des paysans, l'Eglise, vont peu à peu disparaître au profit de scènes empruntées à la réalité.

Ce mélange est le propre d'une Révolution. Elle vient du fait que la bourgeoisie française n'a pas abordé cette Révolution déjà bien prête et unifiée. Elle s'y est véritablement découverte et constituée en force politique et la conflagration des "goûts" apparaît violemment dans l'estampe, où la lutte entre "Réalisme" et "Idéalisme" atteint son

paroxysme. Aussi est-il étrange d'entendre certains historiens de l'art dire que la Révolution n'a pas eu de conséquence stylistique sur l'art français. Ceux-là n'étudient que l'art académique, qui n'a pas plus bougé en effet que les aristocrates dont il était la propriété. Mais entre le portrait officiel de Louis XVI et sa caricature en pourceau, il s'est bien produit aussi une révolution esthétique (Illustration en frontispice).



4- Dessin par Dupré, Paris, Hôtel des monnaies.

POUVOIR POLITIQUE ET GRAVEURS DE MONNAIES ET MÉDAILLES L'EXEMPLE DU GRAVEUR GÉNÉRAL DES MONNAIES AUGUSTIN DUPRÉ (1791-1799)

Jean-Charles Benzaken

Doctorat, Université de Paris I

Lorsque la Révolution commence - les Etats-Généraux n'ont-ils pas été réunis à cause des embarras financiers et monétaires de la royauté? - les nouvelles autorités politiques se trouvent face à un édifice monétaire à la fois complexe et en mauvais état. Nous ne nous occuperons pas ici de l'aspect purement financier de cette crise, nous n'examinerons pas les effets de la réforme monétaire de Calonne ou des mauvais bilans financiers des années qui précèdent 1789. Nous allons essayer de voir comment les rapports s'établissent entre les nouvelles autorités politiques, l'administration monétaire et le monde de la production des monnaies en général, en considérant tout spécialement le cas du graveur général des monnaies, à un moment où la fabrication d'espèces métalliques nouvelles est plus que jamais fondamentale, car la médaille et bien plus encore la monnaie doivent plaire au public. Le pouvoir politique désire que l'abondance des espèces le satisfasse mais il insiste également sur la qualité technique¹

¹ Cf. M. Belzais Courménil, rapporteur du Comité des monnaies, le 9 avril devant l'Assemblée nationale: *"La monnaie de cuivre est particulièrement la monnaie du pauvre, et, sous ce rapport, elle vous inspirera un grand intérêt..."* Ou encore: *"Me permettez-vous, Messieurs, d'ajouter, en finissant, que l'utilité de cette nouvelle monnaie ne se bornera pas à la France? En circulant sur le globe, elle répandra partout l'idée de la Liberté; elle sera pour les nations étrangères une grande leçon..."*
in *Archives parlementaires*, XXIV, p. 679.

Cf. M. Loysel, rapporteur de la Commission des monnaies, le 8 août 1793 devant la Convention: *"La richesse et le brillant des types sont d'une considération bien importante pour une monnaie dont la valeur intrinsèque ne fait point la base; elles doivent présenter les plus grandes difficultés aux contrefacteurs en même temps qu'elles annoncent la perfection des arts chez une nation"*, in *Archives parlementaires*, LXX, p. 514.

et sur le choix des types et des légendes qui doivent diffuser ses principes révolutionnaires.

S'il est relativement facile d'élaborer des plans généraux, il est plus difficile de les mettre en pratique. Ces question passionneront les députés, Mirabeau en tête, à toutes les époques de la Révolution. Ce qui est vrai pour la monnaie l'est aussi pour le papier monnaie révolutionnaire au plein sens du terme, les assignats. Il y a eu trois "cadres" dans la période qui nous intéresse: celle du 21 mai 1791, celle du 26 Pluviôse an II, au coeur de la Terreur, celle du 22 Vendémiaire an IV. Nous les évoquerons tour à tour.

La première difficulté consiste dans le fait que tous ceux qui concourent à fabriquer les monnaies, forment de véritables familles, des castes pourrait-on dire, à la base comme au sommet de la pyramide.² En voici quelques illustrations:

Sous la Révolution, écrit M. Darnis, nous remarquerons une personnalité curieuse, Alexandre-Louis Roëttiers de Montaleau (1748-1808), fils de Jacques de la Tour de Montaleau et de Marie-Anne Bernier, fille du graveur Nicolas Bernier; de père en fils les Roëttiers seront orfèvres et médailleurs. Alexandre-Louis succède à son père Jacques dans la charge de graveur général, mais à peine en fonction, rompt avec la tradition familiale pour devenir conseiller puis maître en la Chambre des Comptes. Le 30 août 1791, on le voit directeur de fabrication de la Monnaie de Paris [...] poste [...] qu'il conservera jusqu'en 1797.³

Jean-Jacques-Joseph Anfrye ou Anfry était né à Paris le 16 juillet 1762, place Louis le Grand.

Sa soeur aînée, Louise Rosalie ayant épousé Nicolas Gatteaux, graveur et mécanicien de la Monnaie, le jeune

² J.M. Darnis, *La monnaie de Paris (1795-1826)*, p. 59 et ss. Et ce malgré les précautions prises: cf. titre II, article 6, p. 97.

³ *Op. cit.*, p. 59, note 109. Roëttiers comme Bernier était franc-maçon.

*Jean-Jacques, qui avait fait de bonnes études de chimie entra dans les laboratoires du quai de Conti. Il se rendit ensuite à Perpignan. Accueilli au foyer de Jean Dastros, directeur de la monnaie du lieu, il épouse la fille de son patron: Jeanne Louise Hyacinthe, et, en 1793 quand pour des motifs ignorés Joseph Dastros résigne ses fonctions de directeur, il lui succède [...]*⁴

En outre, ces gens sont propriétaires de leur charge, tel Benjamin Duvivier, le dernier graveur général des monnaies de l'Ancien Régime, sous les ordres duquel Augustin Dupré travaillera et qu'il finira par remplacer en 1791, cette fois par voie de concours, idée chère à Mirabeau.

Une seconde difficulté, liée à la précédente, est due au fait qu'il s'agit là d'un personnel hautement qualifié et spécialisé, donc difficile à remplacer, dans un moment où il y a "urgence", comme le disent les décrets de l'Assemblée nationale. Ces techniciens qui bénéficient de privilèges, par exemple par décret du 19 mai 1793 les employés et ouvriers attachés aux hôtels des monnaies sont exceptés du recrutement, n'hésitent pas à rédiger des pétitions pour obtenir des augmentations de salaire. À côté de la revendication salariale proprement dite, il y a celle d'être payé en numéraire, ce que le gouvernement ne veut pas faire pour les autres agents de l'Etat, payés en assignats. Voici par exemple la lettre qu'adressent les monnayeurs de Paris aux citoyens députés de la Convention Nationale composant le Comité des monnaies:

[...] si pour le bien de la Nation ils sont obligés d'abandonner leur paye en numéraire, ils s'y soumettront

⁴ Jean Mazard, "Un directeur ignoré de la monnaie de Paris; le citoyen Anfrye", in *Revue Numismatique*, 1964, p. 141 et s.

Le graveur Bertrand Andrieu appartenait aussi au clan de Gatteaux, comme le signale M. Evrard de Fayolle *Recherche sur Bertrand Andrieu de Bordeaux (1761-1822)*, Paris, 1902, p. 13): "Un an après son mariage, Andrieu eut une fille, qui fut baptisée sous le nom de Rosalie que lui donna sa marraine, la femme du célèbre médailleur Nicolas Marie Gatteaux; ce dernier avait signé comme témoin au contrat de mariage de l'artiste bordelais".

avec plaisir mais ce ne peut être qu'a commencé [sic] du 1er juillet 1793 (le décret ne leur ayant été signifié qu'à la fin de juin) en ce qu'aucune loi n'a eu et ne peut avoir d'effet rétroactif et que vu la cherté exorbitante de tout qui leur double les frais d'ouvriers et leur dépense personnelle, vous donnerez une interprétation au mot mais avec le bénéfice ou plus value de moitié en sus de l'article 2 du décret ou plutôt que vous leur accorderez le même prix qu'ils avaient avant le décret de septembre 1792, qui était de 18 deniers par marc d'argent.⁵

Chaque atelier monétaire comporte un directeur, un graveur particulier qui adapte les poinçons qu'il reçoit du graveur général établi à Paris, place les différents de l'atelier, etc., et l'essayeur qui doit vérifier le titre et le poids des monnaies fabriquées.

Le directeur de l'atelier est un personnage particulièrement important⁶ puisque c'est lui qui assure la production d'espèces monnayées: c'est lui qui se procure les métaux, les fait fondre, laminier pour obtenir les flans (il fait largement appel à l'industrie privée pour le cuivre et le métal de cloche: fonderies de Marome, société des frères Daumy, fondeurs installés dans le couvent parisien des Barnabites, un certain Janety à Marseille, pour donner quelques exemples) et fait frapper les monnaies qui doivent être abondantes et de bel aspect. Ce poste est si important que les autorités gouvernementales le font assister par un commissaire, royal d'abord, national plus tard et qu'ils demandent des rapports sur l'état d'esprit politique au Directoire du département dans lequel se trouve l'Hôtel des monnaies. C'est un tel document que nous avons retrouvé pour l'année 1792 et que nous pouvons dater de la période postérieure à la chute de la monarchie. Le nouveau régime républicain se demande s'il peut avoir confiance dans le personnel qui, la plupart du temps, a servi

⁵ B.N. Ms. FR 7781.

⁶ La loi du 22 Pluviôse an II tentera bien, dans le texte, de les éliminer mais elle mettra à sa place un *"entrepreneur de la fabrication"* aux fonctions bien semblables et dans la pratique le nom même de directeur ne disparaîtra pas. Il réapparaîtra officiellement dans la loi du 22 Vendémiaire an IV.

la royauté pendant des décennies.

Dans les villes qui sont le siège d'un atelier monétaire, il peut exister de véritables mouvements populaires contre ou en faveur du personnel en place. C'est ce qui se passe à Toulouse, où le directeur Labarthe est pris à parti dans une lettre au ministre des Contributions publiques, signée par 335 personnes, sans doute des membres du Club des Jacobins, où l'on demande son remplacement par un directeur patriote, Loubet.

Ils sont bien coupables, déclarent les signataires, ou bien mal instruits ceux-là qui ont eu le courage de présenter au roi le sieur Labarthe comme un véritable ami de la Constitution et qui ont cherché ainsi à lui faire regretter de l'avoir écarté ainsi de la Direction de la monnaie. Voulez-vous, Monsieur, connaître les principes de cet homme? Interrogez à Toulouse la voix publique qui se trompe rarement. Elle l'accuse d'avoir fourni à divers artisans des moyens d'émigration; elle l'accuse d'avoir semé la division et répandu l'incivisme dans une de nos légions patriotiques dont il était le colonel.

Mais comment peut se manifester, dans sa fonction "l'incivisme" de cet homme, là aussi les critiques sont claires:

Il est notoire qu'il a fait fabriquer cette année même des écus et des louis d'or à l'empreinte de l'ancienne marque [c'est-à-dire des monnaies de l'Ancien Régime], sans doute pour les faire passer aux émigrés, qui ne veulent point en reconnaître d'autre. Il est certain qu'au lieu de conserver le cuivre qui était à l'Hôtel de la monnaie pour l'allier avec le métal des cloches, il s'est empressé d'employer la plus grande partie de ce cuivre à faire des pièces d'un sol sans mélange d'autre métal, il est public que depuis même qu'il a commencé la fonte du métal des cloches il a mis toute la lenteur possible dans cette fabrication, au point que les pièces d'un sol et de deux sols (celles la même qui servent aux échanges quotidiens du petit peuple) qui devraient surabonder aujourd'hui dans

cette ville et dans les environs sont devenus d'une rareté extrême contre la disposition précise des décrets, il a rejeté toutes les offres qui lui ont été faites par divers artistes de lui fournir des plans prêts à recevoir l'empreinte du balancier quoique ces artistes se soumettent à n'employer que le quart de cuivre au lieu de la moitié qu'il emploie et quoique leur fonte fut incontestablement plus belle que la sienne. La petite quantité de métal des cloches que le Sieur Labarthe a fait fabriquer est aussitôt accaparée et n'est destinée qu'à servir d'aliment à un agiotage dans lequel il est justement suspect de prendre intérêt. Déjà depuis près d'un mois et demi l'échange des assignats de 5 livres avec les pièces d'un sol et de deux sols est interrompu dans cette ville...⁷

Pour terminer cette esquisse de la situation générale nous dirons que bien peu nombreux ont été ceux qui ont été vraiment inquiétés pendant la Révolution, pour des raisons politiques, et si Roëttiers de Montaleau, le directeur de la monnaie de Paris a été mis en prison, il n'y est resté que deux mois et en est sorti blanchi, sur l'intervention d'un membre du Comité des finances, Cambon. Le personnel des monnaies a été d'autant moins inquiété qu'il a fait son travail, qu'il a fidèlement exécuté ce qu'on lui demandait, sans s'engager politiquement outre mesure. Certains ont servi la Patrie, les armes à la main, comme ces jeunes gens qui travaillent dans l'atelier de Dupré:

Pierre Louis Vasselon, graveur âgé de 21 ans et demi, demeurant Maison des Monnaies section de l'Unité. Il a servi comme volontaire en qualité de caporal au 6e bataillon de la 7e compagnie de Germain, brigade du général Bouquet. Marie Auguste Hulot, graveur âgé de 27 ans et demi, demeurant rue de la Loi no 125, maison de la Butte des Moulins. Il partit en 1793 avec le 18e bataillon de la réquisition de la section de l'Unité. Joseph Hadrien Grosoz, limeur et dresseur de carrés, âgé de 21 ans, demeurant rue et section des Gravilliers. Il est parti dans le 3e bataillon de la section des Gravilliers de la 1ère réquisition. Jean-Pierre René de Villiers, limeur, dresseur

⁷ BN Ms. FR 7780

*de carrés et placeur de lettres, âgé de 21 ans et demi, demeurant place de Thionville, no 7, section du Pont Neuf. Il a servi au mois de mai 1793 dans le bataillon de la réquisition de Paris, section du Pont Neuf.*⁸

Nous pouvons citer encore deux graveurs, qui n'appartenaient pas à la Monnaie, qui se sont engagés dans la Révolution lors de la prise de la Bastille; il s'agit de Louis François Branche le Jeune et d'André Corchand, un fondeur mécanicien. A l'opposé, nous avons le cas du graveur lyonnais Jean-Marie Mouterde qui, ayant participé au siège, sera mis à mort après la reprise de la ville.

Quant aux membres de la Commission des monnaies, ils ont la réputation d'être des modérés, voire des aristocrates, comme le démontre cette discussion intervenue dans la séance du 28 Brumaire an II du Club des Jacobins:

*Hébert. Je viens vous parler d'un abus sur lequel vos nombreuses occupations ne vous ont pas permis de vous appesantir encore mais qui devient tous les jours plus instant. Il concerne l'administration des monnaies. Dans l'instant où les citoyens se dépouillent, il serait désolant que ce qui devrait assurer le salut de la République fut au contraire son arrêt de mort. Vous savez que cette administration est toute entière composée des créatures de Capet et d'Antoinette. Vous savez qu'on n'avait pu obtenir de ces administrateurs de faire des monnaies qui ne fussent plus marquées au coin d'un tyran, et qu'on voulait perpétuer l'image pour régénérer la chose.*⁹ *Je demande que la société s'adresse à la Convention nationale pour obtenir 1) la destitution et le remplacement*

⁸ Bibliothèque Nationale. *Correspondance du graveur des monnaies de la République - Dupré-relativement à tous ses travaux en général, depuis le 4 décembre 1792 au 3 fructidor an 4e de la République. Deux registres manuscrits.*

Toutes les citations de Dupré, dans cette communication, en sont extraites, sauf indication contraire.

⁹ Noter l'importance exceptionnelle de l'image monétaire aux yeux des patriotes.

*de tous les administrateurs des monnaies; 2) la recherche de tous les individus qui, dans les Assemblées constituante et législative ont composé les comités monétaires.*¹⁰

Ironie du sort, si ceux qu'Hébert voulait faire arrêter n'ont guère été poursuivis longtemps à notre connaissance, Hébert, lui, était guillotiné quelques mois plus tard. Mieux valait donc être un bon technicien économique et financier qu'un politique engagé.

Nous allons à présent examiner de plus près le cas d'Augustin Dupré qui va, la Révolution durant, être le graveur général des monnaies de France.

Lorsque la Révolution commence Dupré n'est pas un *homo novus*, dans le sens où il a derrière lui une carrière déjà bien remplie. Il a gravé des bijoux et des gardes d'épées pour de riches particuliers, il a gravé pour le roi Louis XVI plusieurs médailles et un jeton pour la puissante corporation des Six corps de marchands, jeton dont il utilisera le type par deux fois au cours de la Révolution. Cependant, Dupré est un homme très différent de ceux dont nous avons déjà parlé car il vient d'un milieu modeste. Son père était cordonnier et il a appris son métier sur le tas. Il ne néglige pas cependant la culture classique, gréco-romaine, à laquelle il se réfère souvent.¹¹

C'est la guerre de l'indépendance américaine qui va le familiariser avec les thèmes révolutionnaires et va lui donner une renommée certaine. Dupré sera toujours très fier de sa production pour les Etats-

¹⁰ *Le Moniteur*, N° 63, p. 484.

¹¹ *"Les Romains... nous ont donné l'exemple". Observations présentées au Comité des monnaies de l'Assemblée Nationale (octobre 1790) par M. Dupré graveur de médailles. Ou encore: "je lui réponds que cette flamme est d'invention moderne; qu'elle était inusitée chez les Grecs nos maîtres". in Réponse à l'écrit de M. Beyerlé du 30 Août dernier... par M. Dupré, graveur général, s.d., p. 6.*

Unis d'Amérique.¹²

Le peintre David, on le sait, va profiter de la Révolution pour critiquer et jeter bas l'Académie de peinture; Dupré, lui aussi, va profiter de la Révolution pour jeter bas les anciennes institutions monétaires. Dupré a été adjoint au graveur général Benjamin Duvivier, propriétaire de sa charge, et il voudrait imposer une nouvelle manière de voir les choses, en particulier établir un concours pour la place de graveur général.

Dès octobre 1790, Dupré passe à l'attaque en rédigeant ses *Observations présentées au Comité des monnaies de l'Assemblée Nationale*. Elles eurent l'effet d'une bombe, et une *Réponse aux Observations présentées au Comité des monnaies de l'Assemblée Nationale par M. Dupré*, signée par Anfrye, n'empêcha pas les idées de Dupré de faire leur chemin. Quels étaient les arguments développés? Nous n'hésitons pas à les citer largement car ils se répètent, en fait, tout au long de la Révolution.

Etablissez, écrit Dupré, une monnaie historique qui rappelle les événements les plus glorieux du règne du prince au nom duquel elle sera frappée. Les Romains nous en ont donné l'exemple. On voit sur leurs monnaies les grands détails de l'administration, les libéralités faites au peuple, les secours accordés aux provinces de l'Empire, les voyages de l'empereur, ses guerres, ses victoires et les proclamations de paix. En perpétuant ainsi le souvenir de grandes et belles actions, ce serait, en quelque sorte les conseiller aux princes [...]

Tout nous engage donc à substituer au type monotone des armes de France, et aux légendes gothiques et insignifiantes qui accompagnent ce type, des sujets historiques et variés. En retraçant les bienfaits d'un roi chéri envers la nation, en rappelant le souvenir des

¹² Voir ci-dessous, par exemple, la lettre que Dupré adresse au général Bonaparte le 22 Frimaire an 6. Ou encore citer l'avis paru dans *Le courrier de Paris* dans les Provinces et des provinces à Paris du samedi 3 juillet 1790: "Le sieur Dupré, graveur en médailles du Roi et des Etats-Unis de l'Amérique...".

grandes choses qui viennent de s'opérer, ces sujets feront germer dans le coeur de nos enfants l'amour de la patrie et de la liberté: les simples habitants de la campagne eux-mêmes, se familiariseront avec ces idées, qui jusqu'ici leur ont été si étrangères et les hôtels des monnaies se transformeront en autant d'archives nationales qui offriront des titres authentiques de notre histoire.

Je sais qu'il est d'usage depuis un temps de graver sur des médailles particulières les événements mémorables du règne de chaque monarque; mais ces médailles dont la destination est différente de celle des monnaies ne sont pas très multipliées et passent rarement dans les mains de la classe inférieure des citoyens. D'ailleurs rien n'empêcherait d'en frapper à l'ordinaire, quoique leur type fut répété sur la monnaie. J'observerai, en passant, que le régime de la monnaie des médailles a aussi de quoi fixer l'attention de l'Assemblée Nationale, et qu'indépendamment de la partie relative à l'art, qui serait susceptible de réforme, la partie administrative n'en exigerait pas moins, quant à certaines exactions qu'on exerce, et quant à la sorte de tyrannie qui pèse sur les artistes forcés d'avoir recours au balancier de cette monnaie.

Disons encore un mot de la fabrication: ce mot est essentiel, car il regarde le graveur général, qui doit être considéré comme la pierre angulaire de tout édifice que j'ai voulu élever. Sans doute on doit faire choix du plus habile. Afin donc que ce choix ne soit point équivoque, ordonnez un concours, où les graveurs en médailles soient admis à faire preuve de leur talent devant l'académie de peinture et de sculpture, et que le choix soit fait d'après le jugement motivé de cette compagnie. Le graveur général de la monnaie de France ainsi choisit aurait la direction sur tout ce qui a rapport à son art, comme je l'ai déjà dit; il aurait aussi une autorité absolue sur les ouvriers monétaires pour tout ce qui concerne leur travail; mais aussi il répondrait de toutes les opérations qui lui seraient soumises.¹³

¹³ Observations présentées au Comité des monnaies de l'Assemblée Nationale (octobre 1790).

De "monnaie historique" il n'y en aura qu'une, celle de 5 décimes à la fontaine d'Isis.¹⁴ Le concours pour désigner le graveur général aura lieu le 9 avril 1791 et Dupré en sortira vainqueur. Les droits et les devoirs que Dupré réclame pour le futur graveur général, l'Assemblée les lui donnera dans les lois cadres dont nous avons signalé l'existence. Pour l'heure, c'est un tollé général des propriétaires d'office bien installés depuis des générations¹⁵ et Anfrye,¹⁶ un de leurs rejets, est chargé de les défendre. Il commence par se plaindre que Dupré *"demande la suppression des places de graveurs particuliers, comme inutiles suivant le plan qu'il adopte"*.¹⁷ Puis il contre-attaque sur le type des monnaies:

L'idée d'effacer les perpétuelles fleurs de lys de nos monnaies et d'y substituer des sujets allégoriques, exprimant les faits les plus mémorables du règne actuel est impolitique et impraticable: impraticable car il faudrait un grand nombre d'espèces de monnaies pour représenter une faible portion de ces faits: impolitique parce que cette variété mettrait une entrave au commerce, tant intérieur qu'extérieur, et que ces allégories ayant toujours pour but l'expression de la liberté dont les Français savent jouir, mais dont beaucoup de peuples ne sont pas encore assez éclairés pour en connaître tout le prix, il serait au moins imprudent d'exposer ainsi les signes sacrés de notre constitution, au mépris et aux insultes de ceux qui ne pourraient les

14 CF. Jean-Charles Benzaken, *Iconologie des monnaies et médailles de la fête du 10 août 1793*, communication présentée au 114e Congrès des Sociétés Savantes, Paris, 3-9 avril 1989.

15 Dupré écrit notamment dans ses *Observations...*: *"Supprimez toutes ces charges héréditaires qui donnent de petits privilèges"*, p. 8.

16 *Réponse aux Observations présentées au Comité des Monnaies de l'Assemblée Nationale par monsieur Dupré*, signée Anfrye.

17 *Ibidem*, p. 6.

apprécier.¹⁸ Monsieur Dupré n'aurait pas manifesté l'ennui qu'il éprouve de voir pour empreinte à nos monnaies les perpétuelles fleurs de lys, symbole de l'Empire Français, s'il avait eu présent à l'esprit que ces perpétuelles fleurs de lys adossées au buste du Roi, représentent l'unité de la Nation et de son Chef et consolident par leur perpétuité la base de la loi publique. [...] les simples habitants de la campagne, qui, sans études, connaissent et aimeront toujours mieux les perpétuelles fleurs de lys, pour signes représentatifs de la valeur des espèces, que les savantes allégories exécutées par le burin le plus exercé. Au reste, si ce n'est qu'un moyen accessoire pour empêcher la contrefaction, c'est du moins un moyen principal pour augmenter la fortune du graveur général, car il réunit infailliblement dans la même main le prix de la composition des médailles et de la fabrication des monnaies.¹⁹

Le 11 janvier 1791, l'Assemblée Nationale adopte, par les articles V et XII de son décret sur la fabrication de quinze millions de monnaie d'argent, le principe du concours monétaire. Il a lieu en deux temps. Tout d'abord:

Article V: L'Assemblée invite les artistes à proposer le modèle d'une nouvelle empreinte et elle charge son Comité des Monnaies, de lui rendre compte de leur travail dans la quinzaine. Article X: Tous les artistes pourront concourir à leur gravure et la préférence sera jugée sur l'avis de l'Académie de peinture et de sculpture. Article XII: La nouvelle monnaie sera faite avec de nouveaux coins dont le modèle sera incessamment décrété par l'Assemblée Nationale.

¹⁸ Le rapporteur du Comité des monnaies de l'Assemblée Nationale, M. Belzais Courménéil est de l'avis contraire puisqu'il déclare le 9 avril 1791: *"Me permettez-vous, Messieurs, d'ajouter, en finissant, que l'utilité de cette nouvelle monnaie ne se bornera pas à la France? En circulant sur le globe, elle répandra partout l'idée de la liberté; elle sera pour les nations étrangères une grande leçon; elle leur apprendra ce que vous avez fait et ce qu'elles doivent faire; puisse ce présage bientôt s'accomplir pour le bonheur de l'humanité!"* in Archives Parlementaires, tome XXIV, p. 679.

¹⁹ Réponse aux Observations... par Anfrye, p. 11.

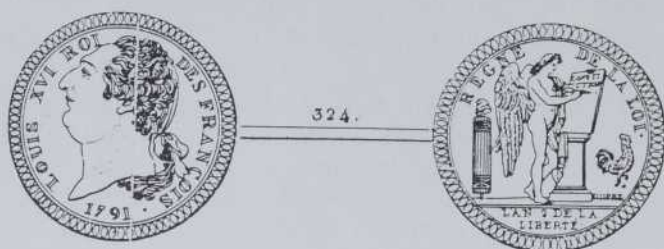
On est étonné de la variété des dessins proposés par les 13 artistes qui concourent, et qui seront d'ailleurs utilisés comme dessins pour de futures pièces d'essai.²⁰ Voici les contributions de Dupré:

M. Dupré en a fourni aussi un nombre considérable. On remarque surtout le génie de la Nation traçant, avec le sceptre de la raison, la Constitution des Français sur une table posée sur un autel orné des symboles de la concorde et de l'amitié. 2) La conquête de la liberté représentée par une femme d'une contenance assurée et appuyée sur un type orné d'un faisceau; d'une main elle soutient le bonnet de la liberté; de l'autre elle tient une massue. A ses pieds on voit des débris du despotisme. Ce type est accompagné d'une branche d'olivier et de la corne d'abondance; 3) Le Génie de la nation exposant sur l'autel de la liberté les tables de la Constitution des Français. L'oeil rayonnant qui orne la partie supérieure, indique la sagesse et la prudence; 4) Hercule, désignant la force et le pouvoir de la nation, après avoir terrassé les monstres du despotisme, pose les tables de la Constitution contre une pyramide, symbole de la durée; la corne d'abondance, appuyée sur une ancre, annonce que l'abondance doit être un de ses bienfaits. Parmi beaucoup d'autres dessins estimables on remarque le projet suivant pour le revers de la monnaie de cuivre: une couronne de chêne, au milieu de laquelle un faisceau debout, traversé d'une pique surmontée du bonnet de la liberté.²¹

C'est donc l'Académie des inscriptions et l'Académie de peinture et de sculpture qui, avec les membres du Comité des monnaies décident d'adopter, pour les revers des monnaies d'or, d'argent et de cuivre, les types proposés par Dupré.

²⁰ Par exemple les futures monnaies de 2, 1 et 1/4 sol: H 600, 601, 602.

²¹ *Archives Parlementaires*, Tome XXIV, p. 677.



- 1- Essai de l'écu de six livres pour le concours de 1791, par Dupré. Hennin, *Histoire numismatique*, n° 324

Dans un deuxième temps on passa à la désignation, par concours toujours, du graveur général. L'écu du 6 livres (Illustration 1), qui offrait le champ le plus vaste, puisqu'il s'agit de la monnaie du plus grand diamètre, sert de test. C'est encore Dupré qui remporte la palme. S'il ne faut en aucun cas mettre en cause le talent exceptionnel de Dupré, force est de constater que, dans le contexte politique dans lequel s'inscrit le concours, la victoire de Dupré est éminemment politique: il recueille 40 voix sur un total de 57, Duvivier 15, Gatteaux 1, Lorthior 1. Aucune voix ne se porte sur Andrieu ni Droz, or, comme les essais monétaires le prouvent, les graveurs étaient tous excellents, Droz en particulier,²² mais il était Suisse et venait d'être employé par un Anglais, Mathieu Boulton de Soho, près de Birmingham. C'est donc une victoire du champion du nouveau régime (Dupré) sur celui de l'ancien (Duvivier). Hâtons-nous d'ajouter que Duvivier, s'il doit céder sa place, ne perd pas pour autant les commandes de l'Etat puisque, par exemple il gravera la pièce de 12 deniers ou 1 sol (Illustration 2) et gravera la médaille qui commémore la chute de la royauté le 10 août 1792.

²² C'était même le seul qui ait présenté un essai avec le tranche inscrite LA NATION, LA LOI, LE ROI, comme le précisait les termes du concours.

Une fois investi de ses fonctions, Dupré se lance à corps perdu dans le travail. C'est qu'il doit graver les carrés et les poinçons, comme on dit alors, les coins de toutes les monnaies, pour tous les ateliers monétaires! Paris (lettre A), Metz (AA), Rouen (B), Stasbourg (BB), Lyon (D), La Rochelle (H), Limoges (I), Bordeaux (K), Bayonne (L), Toulouse (M), Marseille (MA), Montpellier (N), Perpignan (Q), Orléans (R), Nantes (T), Lille (W), Pau, soit 17 ateliers, plus les ateliers provisoires, pour le métal de cloche uniquement: Paris (Barnabites), Arras, Besançon, Clermont, Dijon, Metz (atelier annexe), Roanne, Saumur. L'exemple de l'atelier de Marseille est éloquent et doit être multiplié par 17, l'atelier de Paris demandant plus de fournitures encore:



- 2- Essai du revers pour la pièce de 12 deniers, 1791, par Duvivier

Fournitures

du 13 août 1791:

*Pour la pièce de 15 sols: 3 poinçons de tête,
3 poinçons de pile,
3 matrices idem*

du 22 octobre:

*Pour la pièce de 30 sols: 4 poinçons de tête,
4 de pile, 1 modèle de tête,
1 de pile, 2 matrices idem*

*Pour la pièce de 2 sols: 4 poinçons de tête,
4 de pile, 1 modèle de tête,
2 matrices*

du 4 avril 1792:

*Pour l'écu de 6 livres: 4 poinçons de tête,
4 de revers, 2 modèles,
1 de tête, 1 de revers,
2 matrices, 1 de lettres
et 1 d'accessoire*

du 2 août 1792:

*4 poinçons de tête,
4 poinçons de pile,
2 modèles et 2 matrices*

du 30 août:

*Pour la pièce de 6 deniers: 4 poinçons de tête,
4 poinçons de pile,
2 modèles et 2 matrices*

du dit jour:

*Pour la pièce de 3 deniers: 4 poinçons de tête,
4 poinçons de pile,
2 modèles et 2 matrices*

Compte donné le 4e X bre. 1792 et Payé.

Fournitures du 10 janvier 1793:

*Pour le louis de 24 livres: 4 poinçons de tête ,
4 poinçons de revers,
2 modèles,
2 matrices de lettre
et d'ornement.*

Encore ne s'agit-il là que des fournitures concernant la monnaie constitutionnelle de Louis XVI. Mais les événements politiques vont plus vite que le travail de Dupré. L'opinion publique qui s'était impatientée de ne voir apparaître les premières monnaies constitutionnelles qu'à la fin de 1791, alors que l'ancien monnayage royal, aux légendes latines, continuait à être frappé, s'émeut à nouveau de voir l'effigie du roi s'étaler sur les monnaies alors que celui-ci a été guillotiné. Nous avons vu que Dupré envoie à l'atelier de Marseille des coins du louis d'or, qui ne seront d'ailleurs pas frappés faute de métal précieux, le 10 janvier 1793!

En outre, Dupré qui a sa fierté, est furieux de voir son travail déformé par les graveurs particuliers des ateliers monétaires provinciaux. Il s'était déjà plaint d'eux dans ses *Observations* de 1790. Les ennemis de Dupré en profitent pour dénigrer son travail, en témoigne la *Dénonciation faite à l'Assemblée Nationale et à la Nation contre la fabrication des pièces de 15 sols. Observations sur cette monnaie, par des artistes du plus grand mérite. Réflexions sur le danger de la monnaie faite avec le métal de cloche. Le 30 août 1791*. En voici quelques échantillons:

Enfin elle paraît cette fameuse monnaie si longtemps attendue. Que ne tardait-elle encore mille ans à paraître, cette monnaie, qui semble annoncer à l'univers qu'en France, les connaissances, les talents et les arts ont rétrogradé de mille ans; cette monnaie qui fera la honte des docteurs qui l'ont proposée, des prétendus savants qui l'ont approuvée, des artistes qui l'ont exécutée, des administrateurs qui en ont surveillé l'exécution [...] Quant à moi, quant aux artistes célèbres, nous avons honte et pour nous et pour la France de ce monument d'ineptie [...] Quant aux nouveaux sols de cuivre, l'on ne peut en supporter l'exécution grossière ...

On aura apprécié la méchanceté et la perfidie de ces accusations. Les monnaies de métal de cloche de 2 sols, en particulier, écoeurèrent Dupré, au point qu'il prépare de véritables pièces de présentation ou

d'hommage, que M. Margolis a décrites²³ pour prouver que ses coins étaient beaux. Il écrira même le 31 mars 1792 aux membres de la Commission des monnaies:

*Pour moi, Messieurs, qui ne suis parvenu au poste que j'occupe qu'après avoir surpassé mes rivaux, si je l'ai accepté, c'est que j'ai cru pouvoir non seulement y maintenir une réputation acquise mais être plus en état d'y ajouter encore, et vous ne sauriez trouver étrange que je réclame votre surveillance sur des opérations qui contrarient si fort le talent que la nation a droit d'attendre de moi, qui sont en outre préjudiciables à la confiance publique et jettent la plus grande défaveur sur le mérite des artistes français.*²⁴

Qui dit changement de régime, après l'abolition de la royauté, dit changement des types monétaires et Dupré se bat pour défendre ses prérogatives de graveur général des monnaies. C'est que Beyerlé, devenu membre de la Commission générale des monnaies, semble vouloir fomenter une véritable cabale, comme Dupré s'en plaint amèrement:

Mais la Commission des monnaies a fait plus que de concevoir à part elle, ces projets d'emblème; elle les a transmis à petit bruit au comité des monnaies de la Convention, elle les a fait présenter avec pompe à la Convention nationale par le ministre des contributions publiques [...] elle a proposé à la Convention nationale de décréter, art. 6 page 10, de son mémoire, que la Commission générale des monnaies commit incessamment le nombre des graveurs nécessaires pour accélérer l'émission des monnaies nouvelles, c'est-à-dire qu'elle a proposé à la Convention nationale d'annuler le décret qui a sagement, je crois, circonscrit cette fonction dans la personne d'un seul artiste".

²³ *Spécimens striking of the French Constitutional 2 sols, 1791-1792*, IAPN Publication N° 8, 1986.

²⁴ BN, Ms FR 7779.

Quels types nouveaux propose-t-on à la Convention? Voici l'exemple que Dupré choisit de critiquer:

[...] lorsque vous proposez pour emblème dans votre pièce de 40 sols (p. 15), la France victorieuse assise sur un cube tenant de la main droite l'olivier de la paix, à ses pieds une corne d'abondance, et que vous recommandez à l'artiste de placer avec intelligence, une charrue, un ballot de marchandises, des livres avec ces mots, philosophie, arts et lois, je me serais permis de vous observer que jamais vous n'auriez indiqué un type si diffus, si préalablement vous l'aviez dessiné avec le crayon, au lieu de le décrire avec la plume.

Le spécialiste ridiculise donc aisément ses adversaires dont les projets ne furent jamais adoptés.

Les rapports entre Dupré et la Commission des monnaies, la Convention, ne sont pas empreints de soumission. Dupré, homme de caractère et de conviction, n'hésite pas à porter ses différents sur la place publique, puisqu'il fait rédiger par Verlac, un homme de loi, des *Observations* relatives au Mémoire que la Commission générale des monnaies et le Ministre des contributions publiques ont présenté à la Convention Nationale le 30 octobre 1792 sur la refonte des monnaies et les nouvelles empreintes, et les fait imprimer. Les termes employés sont très durs:

Sous le règne des corporations despotiques on trouverait répréhensible qu'un artiste entreprit de contredire les opinions de ceux que la loi a proposé pour surveiller les travaux de son art; mais comme aucune sorte de despotisme n'existe plus aujourd'hui et que nous tous citoyens avons le droit de concourir par nos opinions, à la formation des lois et des règlements auxquels nous devons obéir, je manifesterai mes pensées, persuadé que, si d'un côté elles contrarient les intérêts de quelques hommes cupides, ou blessent leur amour propre [...] ou encore: [...] sans les travaux de mon art, vos fonctions seraient nulles [...]

Bien plus, Dupré passe à l'offensive et propose les types pour les monnaies d'or et d'argent qui seront adoptés. Les empreintes, Dupré entend bien avoir voix prépondérante sur leur choix: "Vous vous occupez encore des empreintes, s'écrie-t-il, mais cette occupation n'appartient-elle pas plus spécialement aux artistes?".

Voici ce que propose Dupré à la Convention:

J'ajoute qu'il [se] présente un moyen naturel et qui ne contrariera en rien les emblèmes que la République sera dans le cas d'adopter par la suite.

En effet l'un des revers des pièces d'or et d'argent, dont la dépense est faite, représente

"le génie de la France, gravant sur des tables posées sur l'autel de la patrie, le mot constitution; à côté de l'autel est un coq symbole de la vigilance et un faisceau surmonté du bonnet de la liberté, au bout d'une pique, emblème de l'union et de la force armée. On y lit cette légende règne de la loi: l'année de la liberté y est inscrite". Or, si l'on ne peut s'empêcher de reconnaître que ce type ne présente aucun signe de royauté, que la nation y est déjà accoutumée, et qu'en le conservant on trouve économie et célérité; pourquoi ne les confirmerait-on pas? sur la tranche on lit ces mots: la nation, la loi, le roi; ici, le changement est facile et peu dispendieux. Je propose d'y substituer ceux-ci: union, liberté, égalité.²⁵

Le second revers représente l'effigie de Louis XVI, il faut qu'elle disparaisse. Je propose de la remplacer uniquement par cette inscription imposante: La République Française, (Illustration 3) entourée d'une couronne de chêne, et j'observe qu'il convient d'autant plus de se borner à ce léger changement, que le grand travail sur l'unité des poids et mesures n'étant point fixé, on ne saurait aujourd'hui s'occuper avec succès, ni de refonte générale, ni de changement de titre et de poids, ni de nouveaux emblèmes, puisqu'on ne connaît ni l'échelle de division qui pourra être adoptée, ni les diverses sections que pourra donner la fixation de l'unité générale

²⁵ La tranche en relief de l'écu d'argent de 6 livres, qui seul fut frappé, porte LIBERTÉ, ÉGALITÉ. La tranche de la pièce de 24 livres est à fleurons.

[...]

Le changement que nécessitera la monnaie de cuivre me semble aussi facile à reconnaître que ceux que je viens d'indiquer pour les monnaies d'or et d'argent. Je propose d'y remplacer l'effigie de Louis XVI par cette inscription, La République Française, le millisme sera en chiffre arabe.

Le revers qui représente le faisceau traversé par une pique portant le bonnet de la liberté, et entouré d'une couronne civique, me paraît d'un caractère digne d'être conservé en substituant à la légende la nation, la loi, le roi, celle-ci union, liberté, égalité,²⁶ l'année de la liberté sera conservée ()".*

Dupré indique dans la note: "J'ai mis sous les yeux du comité des monnaies de la Convention nationale des essais monnayés de semblables pièces". Il s'agit des essais H. 612 et 613 qui présentent quelques modifications par rapport au texte, nous les reproduisons. La Convention entérina le 5 février 1793 les propositions de Dupré car elles apportaient *célérité et économie*, tout en ménageant l'avenir, le système décimal n'étant pas encore établi.²⁷ Cependant les



3- Avers de la pièce de six livres de type républicain, l'an II, par Dupré.

²⁶ La tranche des monnaies de 2, 1 et 1/2 sol effectivement frappées fut lisse.

²⁷ Le système décimal pour les monnaies sera proposé à la Convention par P. Loysel le 17 avril 1793.

empreintes pour la monnaie de bronze et de métal de cloche, décrétées le 26 avril 1793, étaient différentes de celles qu'il avait préconisées. Mais elles s'inspirent encore de l'oeuvre de Dupré, puisque nous connaissons un dessin préparatoire, conservé au musée Carnavalet, sous la cote D 3382 *Projet pour le sol aux balances 1792* dont voici la description:

Légende circulaire LA NATION, LA LOI. Au centre, table dressée surmontée du coq. Au sommet de la table un oeil rayonnant. Inscription: LES / HOMMES / SONT / EGAUX / EN DROITS. Autel sur lequel brûle une flamme. Un serpent le décore, de face. A gauche de la table, une balance, à droite un glaive. Sous le dessin: "projet pour le sol".

Nous connaissons enfin une pièce d'essai uniface du revers, en étain, qui ne diffère de la pièce effectivement frappée que par le millésime, 1792 au lieu de 1793 et la valeur 12 d [eniers] au lieu de 1 sol.²⁸

Nous remarquons que Dupré ne fait aucun commentaire sur le changement d'effigie, il note simplement *"il faut qu'elle disparaisse"*, s'agissant de la tête de Louis XVI.

Dupré est confronté à des changements politiques de plus en plus rapides, qui entraînent des modifications du type des monnaies, et il tâche d'y faire face. Voici ce qu'il écrit dans ses *Observations adressées à la Commission le 22 nivôse l'an 2 de la République Française une et indivisible sur les opérations faites par le graveur général des monnaies conformément aux décrets du 24 août, 3 septembre et 8 brumaire dernier sur les obstacles qui ont retardé leur entière exécution.*

²⁸ Elle a été publiée par M. Margolis dans le *Bulletin de la Société Américaine pour l'étude de la numismatique française*, N° 42, Automne 1971, Canton, Ohio, USA. Il est à remarquer que la dénomination en deniers disparaît définitivement sur le monnayage, la plus petite pièce valant 1/2 sol.

Par son décret du 24 août, la Convention Nationale a ordonné la fabrication de pièces formées de cuivre et du métal des cloches, propre à remplacer celles de 2 sous, d'un sol, de 6 deniers et de 3 deniers aujourd'hui en circulation. Par un autre décret en date du 3 septembre suivant la Convention ajoute à ces pièces celles de 5 décimes de même matière. Elle voulut offrir dans celles-ci le souvenir éternel de la Régénération Française. Enfin, par son décret du 28 brumaire la Convention changea l'empreinte déterminée par celui du 24 août précédent et elle consacra dans ces dernières l'époque de l'acceptation de la Constitution républicaine. Le graveur général s'est empressé de remplir les intentions de ces décrets en formant les dessins de chacune de ces pièces, suivant les données fournies par les mêmes décrets, de sorte qu'à cet égard tout ce qui dépendait de lui est préparé depuis deux mois. Il faut remarquer que le graveur général a mis pour cet objet d'autant plus de célérité dans son opération que les empreintes des pièces ci-dessus désignées ont, comme on vient de le dire, varié deux fois; mais ces changements n'ont apporté aucun retard à la confection des poinçons et matrices originales.²⁹

Dupré fait donc toujours preuve de *célérité*, sans faire aucun commentaire de nature politique - nous sommes alors en pleine Terreur. Dupré est un excellent technicien et dans les émissions monétaires auxquelles il se réfère il ne semble pas avoir eu, cette fois, l'initiative dans la conception des types. Il a certes obtenu ce qu'il demandait déjà en 1790, c'est-à-dire la suppression des ateliers de province, mais sa tâche n'en est pas pour autant plus facile, comme il s'en plaint dans une lettre écrite bien plus tard, il faut le noter, le 25 Nivôse an IV:

En 1790 le travail de graveur général consistait dans la formation des poinçons originaux pour être répartis aux graveurs particuliers qui étaient chargés de la formation

²⁹ Dupré tient à dégager sa responsabilité. On trouve également dans une lettre qu'il adresse le 29 Ventôse an 2 à la Commission des monnaies à propos des pièces de 5 décimes: *"Comme j'ai suivi ponctuellement votre ordre en arrêtant tout le travail des carrés..."*.

des carrés. Le travail de graveur des monnaies aujourd'hui que les graveurs particuliers sont supprimés, doit être considéré sous d'autres rapports. Les types sont de création nouvelle, leur invention a donc exigé une étude et des soins particuliers. Les carrés formés sous les yeux du graveur des monnaies doivent avoir une régularité et une précision dans le travail auxquelles ne pouvaient atteindre ceux des graveurs particuliers dans les divers hôtels des monnaies.

Si Dupré ne fait aucune commentaire sur la situation politique proprement dite, pour tout ce qui concerne la mise en oeuvre et l'exécution, il continue à effectuer des demandes qu'il justifie toujours. Cela va des matières premières et du combustible aux outils de toutes sortes, en passant par des travaux de maçonnerie pour augmenter la capacité de l'atelier ou par les conditions de travail de son équipe. Ces demandes sont, bien sûr, normales, mais elles ont, comme on va le voir, des implications inattendues. Par exemple l'acier nécessaire pour graver les coins, les manufactures françaises n'en fabriquent pas qui soit de la qualité recherchée. Il faudrait de l'acier anglais, or les deux pays sont en guerre, il faudra faire appel à une manufacture allemande, à Remscheid, et par conséquent payer les fournitures en numéraire. D'autre part, Dupré demande qu'on dispense ses aides du service de la garde nationale, lorsque le travail est trop pressant. La Convention avait adopté un décret, daté du 8 septembre 1793, par lequel *"elle a compris le travail des monnaies au nombre des postes auxquels les citoyens rendent à la Patrie un service égal à celui de ses défenseurs"*. Pour le service de la Garde nationale, Dupré revient à la charge plusieurs fois, par exemple le 22 Vendémiaire an IV:

L'activité avec laquelle les travaux relatifs à la fabrication des nouvelles pièces de monnaies doivent être conduits conformément à votre intention ne permet pas que ceux qui me sont confiés éprouvent aucun ralentissement. Le service fréquent de la garde nationale en apporte un très préjudiciable en retenant de dix ou douze jours chacun des citoyens artistes et ouvriers employés dans mes ateliers. Il résulte sur ce laps de temps une perte de deux journées

de travail et cette perte se fait d'autant plus sentir sur mes opérations que le nombre de ces artistes et ouvriers se trouve en ce moment au dessous de celui qui serait nécessaire et ce à cause du peu d'étendue des locaux qui leur sont destinés dans la maison des monnaies. Je vous fais en conséquence passer un état des citoyens qui y sont occupés et je vous prie de vouloir bien donner des ordres pour que chacun d'eux soit dispensé de monter la garde pendant tout le temps que dureront les travaux dont il s'agit.

Les représentants du peuple chargés de la surveillance des travaux de l'Agence monétaire le secondent parfois. Voici la lettre qu'ils adressent le 16 Fructidor an II aux commissaires du commerce et des approvisionnements:

Nous avons lieu d'être surpris, Citoyens Commissaires, que malgré l'urgence des besoins de l'Agence monétaire nous n'ayons reçu aucune réponse à la lettre pressante que nous vous avons adressée avant hier 14 et qui avait été précédée d'une autre de l'agent provisoire des subsistances de Paris qui vous avait été envoyée la veille.

Après une telle entrée en matière les menaces ne se font pas attendre:

Comme notre devoir est de faire marcher même par tous les moyens révolutionnaires possibles les ateliers de la République dont la surveillance nous est confiée, nous vous prévenons que dans le cas où nous n'obtiendrions pas avant le 18 les moyens d'approvisionnement qui vous sont indiqués, ou tout autre capable de suffire aux besoins de ces ateliers nous nous verrons forcés d'user nous mêmes de la voie de réquisition, ce qui nous chagrinerait parce qu'il nous resterait la crainte de contrarier l'ensemble de vos opérations.³⁰

³⁰ BN Ms. FR 7787.

Dupré a la confiance des autorités politiques, car lorsque le directeur de l'Hôtel des monnaies de Paris, Roëttiers de Montaleau, est arrêté le 29 Brumaire an II, après des discours incendiaires d'Hébert et de Léonard Bourdon au Club des Jacobins³¹ contre les personnels des monnaies en général, accusés d'être des aristocrates, Dupré n'est pas inquiet. Mieux encore, il est nommé Directeur à la place de Roëttiers, fait dont il se défend et qu'il nous rapporte dans une lettre datée du 24 Nivôse an II:

Enfin un arrêté de la commission des monnaies du 13 de ce mois, confirmé le 15 suivant charge provisoirement le graveur général de la Direction du travail dont il est ici question (la gravure des coins des monnaies de 5 décimes), mais il croit devoir observer que la réunion de cette mission à celle dont il est déjà chargé présente des inconvénients qu'il est essentiel de prévoir. L'importance de l'une, la nature de l'autre sont telles que quelque zèle dont soit animé tel qui les gèrerait en même temps, il est impossible que cette gestion quoique momentanée ne nuise à la célérité de l'opération générale. Il est donc de toute nécessité qu'elle pèse le moins de temps possible sur la tête d'un seul individu et qu'il soit nommé pour cet objet un directeur provisoire autre que le graveur général, ou tel autre agent qui serait trouvé convenable.

Comme son appel n'a pas été, lui semble-t-il, entendu, il le renouvelle le 16 Ventôse an II:

Citoyens [...] par diverses délibérations de votre commission, notamment celles des 13 et 15 nivôse dernier, vous m'avez chargé de la Direction du monnayage des Assignats métalliques. En me livrant à cette fonction importante, je ne me suis point dissimulé combien elle devait peser sur ma tête. Je vous ai fait part de mes craintes; vous avez bien voulu encourager mon zèle et mon désir d'être de quelque utilité dans le nouveau genre de travail qu'offrait cette fabrication. Deux représentants

³¹ Voir plus haut.

du Peuple m'ont enhardi par leurs suffrages; mais quoi qu'il en fût, je sentais ne devoir conserver la mission dont il s'agit qu'autant de temps que mes efforts pour mettre les travaux en activité pourraient être nécessaires. Cet instant est arrivé. Le travail de Monnayage est dans cette activité qui n'attend plus que les soins des divers agents qui occupent pour atteindre le but que les Législateurs ont envisagé. Les ouvriers mis au fait des opérations auxquelles ils concourent n'ont maintenant besoin que de la surveillance générale qui doit présider une fabrication de cette nature et vous seuls, Citoyens, pouvez remplir cet objet.

En conséquence je vous prie de retirer de mes mains la fonction que vous y avez déposée momentanément et que je ne peux cumuler, en y suppléant par tel moyen que votre sagesse trouvera.³²

Nous ne connaissons pas l'opinion de Dupré sur les événements de Thermidor, il n'en dit rien, du moins en ce qui concerne les documents à caractères officiels que nous avons pu consulter. Cependant un curieux dessin original (Illustration 4), conservé dans les papiers de Dupré à l'Hôtel des monnaies de Paris ne manque pas d'attirer notre attention. Son interprétation est malaisée et l'impression dominante qui s'en dégage est l'indifférence du personnage assis à droite en train de manger par rapport à la scène d'exécution capitale qui remplit la partie gauche du dessin. Malheureusement le dessin n'est pas daté. S'agit-il d'une exécution "ordinaire" ou s'agit-il de celles du 10 Thermidor? Le condamné porte-t-il un bonnet sur la tête? rien ne permet de le dire avec certitude mais c'est une hypothèse possible. Le personnage assis sur la droite, en train de manger, est-il Dupré, ou un homme du peuple, sans être cependant un sans-culotte? Bien qu'il soit tentant de conclure à l'indifférence de Dupré face à la chute des robespierristes nous ne le ferons pas, nous contentant de verser cette pièce au dossier. Mais d'autre part rien ne permet d'affirmer que Dupré se réjouit de l'avènement du régime thermidorien puis du Directoire. L'an III n'est

³² Cité par Jean Mazard, *op. cit.*, p. 145.

pas une année faste pour la monnaie métallique. L'assignat métallique de 5 décimes, dont nous avons parlé, a été abandonné, aucune monnaie ne sera frappée cette année-là, aussi Dupré se tourne-t-il vers les timbres secs des assignats. Il semble bien qu'il retrouve ses prérogatives dans le domaine du choix des types pour les empreintes.

C'est pour les timbres secs des assignats de l'émission créée le 18 Nivôse an III que Dupré va travailler.³³ Cette émission comporte des coupures de 100, 1000, 2000 et 10000 francs et *"s'élève à 30 837 900 livres, environ les trois quarts de l'émission totale des assignats"*, note M. Jean Lafaurie.³⁴ Dupré grave le timbre sec de l'assignat de 100 francs, *La liberté et la Paix*, dessine le timbre de gauche *Le Peuple souverain* des assignats de 1000 et 10000 francs, et grave le timbre à gauche *Le Peuple français* de l'assignat de 2000 francs. Nous allons nous attacher à établir la chronologie la plus fine pour mesurer le pouvoir d'autonomie du graveur.

Mais la collaboration de Dupré avait déjà commencé avant Thermidor, le 1er Prairial an II, exactement. Ce jour là, Dupré écrit au citoyen Guillot, directeur des artistes pour la fabrication des assignats: *"Je m'empresse de satisfaire aux différentes demandes que tu me fais par ta lettre du 24 floréal dernier. J'évalue la gravure du poinçon original du timbre convenu et la confection des matrices et contre poinçons originaux à une somme de 3000 livres"*. Nous savons qu'il s'agit du dessin original conservé au musée Carnavalet, au bas duquel on lit: *"Dessin du timbre sec de l'assignat de mille livres arrêté par le directeur des artistes. Paris 24 floréal l'an 2e de la République. Signé:*

33 *"Le décret du 18 nivôse an III autorise le Comité des Assignats et Monnaies 'à faire préparer et fabriquer des assignats dans les coupures les plus convenables pour le service de la trésorerie et pour l'échange des assignats usés par la circulation.' Chacune des coupures émise est donc régie par une série de décrets ou d'arrêter spéciaux..."* in Jean Lafaurie, *Les assignats et les papiers monnaies émis par l'Etat au XVIII^e siècle*, Paris 1981, p. 111. Les décrets seuls spécifient les types et les caractéristiques du ou des timbres secs.

34 *Ibid.*

Guillot". Dupré, fort de cette approbation exécuta le travail puisqu'on lit sur un *Etat des poinçons, matrices et carrés fournis à l'administration des assignats par le C. Dupré pour le timbre de l'assignat de 1000 livres*, daté du 3 Vendémiaire an III:

Le dit timbre représentant Le Peuple souverain sous l'emblème d'Hercule réunissant la Liberté et l'Egalité et foulant aux pieds les attributs de la royauté, exécutés d'après la demande du Citoyen Guillot, directeur des artistes des assignats en date du 24 floréal l'an 2 et livrés le [en blanc] fructidor suivant.

*Un poinçon et matrice originaux, prix convenu 3000 livres
Quatre carrés ayant pour légende Le Peuple souverain
formés avec le dit poinçon original, à 100 livres pièce 400
livres*

Total 3400 livres.

Mais les choses ne suivirent pas leur cours normal. En effet, un second dessin à la mine de plomb, signé Dupré, se trouve aux archives du Musée national des techniques. Il s'agit de la maquette préparatoire du dit timbre sec avec *Approbation pour exécution*, signé des représentants du peuple Thibault et Pressavin, en date du 12 Frimaire an III. Il fallait donc après Thermidor le contrôle de ces deux députés pour valider le projet. Autre fait remarquable, dont nous n'avons malheureusement pas l'explication, c'est Gatteaux, le graveur attitré des timbres secs, et le rival de Dupré, qui a gravé le timbre sec, à partir du dessin de Dupré. Peut-être s'agissait-il de faire entendre à Dupré que les temps avaient changé et qu'il fallait attendre dorénavant le feu vert des nouvelles autorités avant de passer à l'exécution de la gravure.

Les archives de la correspondance de Dupré renferment aussi la copie d'une lettre qu'il écrivit à Guillot le 22 Vendémiaire an III: "*Je vais m'occuper, conformément à ta lettre du 13 de ce mois de la gravure du timbre sec des assignats de 2000 livres, des dessins duquel nous sommes convenus. Je ferai mon possible pour que cette opération soit terminée dans deux mois au plus tard*". Le prix du poinçon original

est de 3000 livres et chaque carré au prix de 100 livres. Les archives du musée national des techniques contiennent un dessin à la mine de plomb, intitulé *Le Peuple souverain*, signé Dupré. Il porte "approuvé pour être exécuté. Paris le 12 frimaire l'an 3e de la République. Les représentants du peuple membres du comité des finances, sections des assignats et monnaies Guillard, Thibault et Pressavin". Cette fois ce fut bien Dupré qui mena jusqu'au bout le projet.

M. Lafaurie³⁵ note qu'"il existe au Musée Carnavalet (IED 3398) le dessin du projet de ce timbre et une empreinte en étain du poinçon original". Le musée Carnavalet conserve un autre dessin original de Dupré, *Le Peuple français sous les traits d'Hercule*, qui présente quelques différences secondaires par rapport au timbre sec: Hercule est nu, plus jeune, la statue égyptisante de la Nature est plus grande et presse ses seins.³⁶

Plus intéressant et plus troublant est le dessin de Moitte, intitulé *Projet de monument au peuple français* qui se trouve au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale.³⁷ En effet, on y voit Hercule dans la même position que celui de Dupré, sauf qu'il soutient le globe sur lequel sont les figures de la Liberté et de l'Égalité, de la main gauche au lieu de la droite. Le dessin n'est pas daté; mais comme cet Hercule foule au pied un monstre qui ressemble beaucoup à l'hydre du fédéralisme, il y a de fortes chances qu'il ait été présenté au concours de l'an II, en Floréal, par conséquent avant que Dupré n'exécute le sien... Le travail de Dupré pour les assignats se termina avec la gravure du timbre sec pour l'assignat de 100 francs. Dupré écrit le 18 Frimaire an III à Guillot: "J'ai reçu avec ta lettre du 14 de ce mois le dessin adopté par le comité pour le timbre sec des assignats de 100 livres. Je m'occuperai de la gravure de ce timbre sec avec le même

³⁵ *Ibid.*, p. 55.

³⁶ Catalogue de l'exposition *La Révolution française et l'Europe 1789-1799*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989, 3e partie, N° 861, p. 658.

³⁷ *Ibid.*, p. 841.

empressement que pour les précédents ³⁸. La gravure de la matrice coûta 4000 livres et chacun des six carrés 130 livres. Le 12 Frimaire encore la maquette préparatoire dessinée par Dupré reçut les signatures approbatives de Thibault et Pressavin. Enfin le 11 Germinal, Dupré présentait une facture de 7980 livres à Guillot pour la gravure des timbres secs des assignats de 2000 et de 100 livres. Notons que le mot franc avait été substitué au mot livre par un arrêté du Comité des finances du 6 Vendémiaire. Un *Etat de fourniture envoyé par Dupré le 27 messidor an 3 au citoyen Reth, directeur des artistes des assignats* nous apprend qu'il a gravé 4 carrés d'acier trempé et poli pour le grand timbre de l'assignat de 2000 livres, conformément à l'ordre donné à cet effet par le directeur des artistes des assignats le 14 Prairial an III de la République, savoir pour avoir formé les dits 4 carrés livrés le 25 Messidor au dit an à raison de 500 livres chacun [...] 2000 livres". Ce document est intéressant puisqu'il complète, dans le cas de ce timbre sec, la chaîne des opérations: 1) Dupré dessine et s'entend avec le directeur des artistes en Vendémiaire; 2) les représentants du peuple donnent leur approbation politique le 12 Frimaire; 3) La Convention décrète l'émission des différentes coupures le 13 Nivôse; 4) le comité des assignats décrète la fabrication des coupures de 200 francs le 21 Germinal; 5) le directeur des artistes lance la fabrication des coins le 14 Prairial; 6) Dupré se fait payer son travail le 27 Messidor.

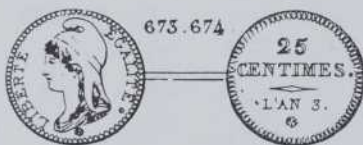
Examinons à présent le fonctionnement financier de l'atelier de Dupré tel qu'il apparaît dans une lettre de Dupré datée du 19 Fructidor an III:

Des fonds me sont remis avant la confection de mes travaux, l'autorité qui les dispense en tient note. Je produis ensuite des états de mes fournitures et c'est d'après le résultat des décomptes en raison de ces fournitures que j'établis la balance entre les avances faites et les sommes à payer pour leur solde.

³⁸ On remarquera que Dupré fait preuve, vis-à-vis de l'Administration, du même empressement, sous la Terreur comme après.

Mais l'an III ne se termina pas sans que Dupré ne fût revenu à la gravure des monnaies, des essais plus exactement.

Le 2 Floréal an IV, Dupré envoie à l'Administration des monnaies un *Etat des carrés fournis*, [...] en conséquence des ordres de la ci-devant Agence des monnaies en date du 21 prairial de l'an 3, pour servir à la formation des pièces d'essai où on lit: "Savoir: 3 paires de carrés pour la pièce alors projetée et qui devait être émise sous le nom de 25 centimes, à 30 francs la paire, 2 paires pour la pièce alors projetée de 10 centimes, 1 pour celle de 5 centimes avec le type alors adopté". Ce précieux document nous permet de dater avec précision les pièces qu'Hennin répertorie dans son *Histoire numismatique*³⁹ sous les numéros: H. 673, 678, 679, (Illustration 5) dont voici la description pour l'avvers de la première: "LIBERTE ÉGALITE". Buste de la Liberté coiffée du bonnet phrygien, à gauche. Dessous, une petite tête de face. Sur le bord du bras: DUPRÉ.



- 5- Essai de la pièce de 25 centimes, l'an III. Hennin, *Histoire numismatique* n° 673-674.

³⁹ Michel Hennin, *Histoire numismatique*.

Retenons donc que la tête de la Liberté porte un bonnet phrygien. Dans sa loi du 28 Thermidor an III, la Convention décrète qu'"il sera fabriqué, en métal de bronze épuré, des pièces d'un, de deux et de cinq centimes, d'un et deux décimes [...] Ces pièces auront pour type la figure de la Liberté, avec la légende République Française". Que fait Dupré? Il propose bien sûr comme modèle la figure de la Liberté qu'il a gravée, selon les ordres du 21 Prairial, sur ses pièces d'essai. La tête est donc ornée d'un bonnet phrygien. Remarquons encore que le décret du 28 Thermidor ne précise pas la forme du bonnet.

Or le 7 Fructidor an III, soit 9 jours après, Dupré répond à une lettre, que nous n'avons malheureusement pas pu retrouver, écrite par les représentants du peuple composant le Comité des finances, section des assignats et monnaies:

L'opération à faire pour substituer des cheveux au bonnet de la figure de la Liberté dans les nouvelles pièces à fabriquer occasionnerait inévitablement un retard d'environ 3 décades dans les travaux en ce que ce changement ne pourrait s'effectuer qu'après avoir fait subir aux poinçons et matrices déjà faites une nouvelle trempe et qu'ensuite il faudrait de nouveau les soumettre à l'épreuve pour s'assurer de leur validité. Il s'ensuivrait encore un autre inconvénient c'est qu'après avoir passé trois décades à ces opérations il serait possible que ces pièces ayant manqué à l'une ou l'autre trempe, il fallut les recommencer: le cas serait d'autant plus probable que ces poinçons et matrices auraient été déjà trempés.

Manifestement ces députés thermidoriens voulaient se débarrasser du bonnet, qui était politiquement compromettant puisqu'il avait été l'attribut des Jacobins montagnards et surtout des sans-culottes à qui on faisait la chasse.⁴⁰ Le 5 Vendémiaire de l'an IV, Dupré écrit à l'agence des monnaies: "Vous m'invitez par votre lettre du 1^e des jours complémentaires derniers [de l'an III] [...] à continuer

⁴⁰ Les sans-culottes leur avaient donné une dernière inquiétude le 1^{er} Prairial, soit 3 mois plus tôt.

de former les carrés nécessaires pour la fabrication de la pièce de 5 centimes". Dupré a donc gagné, la figure de la Liberté sera coiffée du bonnet phrygien. C'est ce que l'on constate sur les monnaies effectivement frappées suivant le décret du 28 Thermidor an III. Dupré a sauvé le bonnet de la Liberté. L'argument technique a sans doute été prépondérant, à un moment où il y a urgence, alors que la Convention est en train de préparer la réintroduction de la monnaie métallique,⁴¹ ce décret prévoit aussi la frappe des pièces de 5 francs en argent. À côté de ces impératifs, il nous semble aussi que ce bonnet que grave Dupré, et avec lui tous les artistes de son époque, dans la peinture comme dans la sculpture ou sur l'estampe, ce bonnet phrygien que tous choisissent n'a, à vrai dire, pas grand chose de commun avec le bonnet rouge des sans-culottes. Le bonnet phrygien a donc dû trouver grâce aux yeux des thermidoriens, et sous le Directoire et au-delà - jusqu'à l'an XI -, il a continué à orner la pique ou le chef de l'allégorie de la Liberté. Ce bonnet devient même le bonnet officiel de la République Française sous le Directoire.⁴²

Dupré est confirmé dans ses fonctions de graveur général des monnaies par un arrêté du Directoire exécutif daté du 3 Frimaire an IV.

La frappe de monnaie métallique va pouvoir commencer. C'est pourquoi le 22 Vendémiaire, huit ateliers monétaires ont été réouverts:

⁴¹ Le Comité de Salut Public avait pris un arrêté le 30 Frimaire an II portant que ceux qui remettront des matières d'or et d'argent à la Monnaie en recevront la valeur en assignats. Disposition renforcée le 5 et le 13 Nivôse avec ce commentaire: *"ils inviteront [les citoyens] à user de cette faculté, dont l'exercice attestant leur civisme, fera reposer leur fortune sur le crédit national plus solidement que sur la possession des métaux"*. Mais la Convention nationale décrète le 28 Thermidor an III que *"Les personnes qui porteront de l'or ou de l'argent à échanger à la monnaie en recevront la valeur en pièces d'argent ou d'or, conformément aux lois du 16^e jour du premier mois de l'an II et du 26 Pluviôse de la même année"*. On mesure le chemin qui a été parcouru.

⁴² Par exemple sur la gravure à l'eau-forte commandée à Barthélémy Joseph Fulcran Roger le 20 septembre 1789 par le Directoire exécutif, et gravée sur un jeton octogone uniface, non daté et non signé in *Trésor de numismatique et de glyptique*, planche LVI, N° 5.

Paris, Perpignan, Bayonne, Nantes, Bordeaux, Lille, Strasbourg, Lyon.⁴³ Dupré travaille sur les carrés des pièces de 5 francs en argent, et il annonce le 29 Frimaire à l'Administration des monnaies que *"l'essai des carrés pour la fabrication des monnaies pourra aller jusqu'à 30 pièces"*. Ce chiffre, qui peut paraître bien petit, est le minimum légal demandé au graveur général et signifie que les coins sont résistants et aptes à la frappe monétaire. Le 7 Nivôse, pour favoriser l'accélération des travaux monétaires, Dupré propose entre autre moyen à l'Administration de faire procéder à

une distribution de pain chaque jour aux ouvriers à l'instar de plusieurs établissements publics. Ce moyen, en contribuant à l'activité des travaux y attacherait plus fortement les ouvriers; car il arrive souvent que les meilleurs sortent des ateliers où ils sont le plus utiles pour passer à ceux où ils savent devoir jouir de cette distribution précieuse. Il est même bon d'observer que certains de ces établissements publics [qu'il ne cite malheureusement pas] y ajoutent celle de 3 livres de viande par décade à chacun des ouvriers.

Ce document est une précieuse notation de l'extrême pénurie alimentaire de l'hiver de l'an III et de la survie des avantages que les monnayeurs ont eus à toutes les époques. Le 19 Nivôse an IV la première fabrication des pièces de 5 francs est faite: 6 pièces sont frappées. Elles atteindront un total de 21 247 401 pièces en l'an II.

Bien qu'au Conseil des 500 et au Conseil des Anciens les discussions sur les monnaies et en particulier les empreintes se soient poursuivies,⁴⁴ en l'an V et VI, le rôle et les prérogatives de Dupré ne furent jamais affectés dans la pratique.

43 On remarque que ces hôtels des monnaies se trouvent en majorité aux frontières, notamment avec l'Espagne d'où arrivent les piastres fortes.

44 Cf. notre communication au colloque *Archives et Révolution: création ou destruction?* Châteauvallon (Var), 10 et 11 mars 1988: "Iconographie de la Liberté et de son bonnet sur les monnaies et médailles de la Révolution française", à paraître dans les *Actes* en septembre 1989.

Nous allons traiter à présent des relations entre Bonaparte et Dupré. On sait que Dupré ne plut pas au nouveau maître et qu'en 1803 il le destitua et le fit remplacer à son poste par son adjoint Tiolier.

Comme Philippe Auguste Hennequin, l'auteur de *La Liberté de l'Italie dédiée aux hommes libres*,⁴⁵ Dupré, républicain convaincu, voyait en Bonaparte, en l'an VI, "moins un ambitieux qu'un ambassadeur de la Liberté", et il cherche à en graver le portrait sur la médaille. Le 17 Frimaire, Dupré écrit au citoyen Barras membre du Directoire exécutif:

Les traits du pacificateur du continent appartiennent à l'histoire autant que ses exploits. Les uns et les autres doivent parvenir à la postérité avec une égale fidélité. Jaloux de consacrer mon burin à en transmettre le souvenir dans un monument métallique, je désirerais saisir l'instant de sa réception par le Directoire pour en prendre une esquisse. J'ose m'adresser à vous, Citoyen Directeur, pour cet objet, persuadé qu'aucun autre instant ne me serait plus favorable, tous ceux qu'il doit passer à Paris ayant sans doute leur emploi déterminé. Je vous prie donc, Citoyen Directeur, de vouloir bien me procurer cette faveur de manière à remplir le but que je me propose.

Dupré s'enhardit et écrit au général Bonaparte en personne, le 22 Frimaire:

Le citoyen Dupré, graveur général des monnaies de la République à qui l'on doit les médailles de Franklin, de Green, de Morgan, Paul Jones, désire au nom des artistes de Paris pouvoir offrir au général Bonaparte un tribut de leur reconnaissance, non seulement pour les victoires qui nous ont amené la Paix et donné la Liberté à l'Italie; mais pour les services signalés que ce héros vient de rendre aux arts et enrichissant la Patrie des monuments les plus précieux; il propose l'exécution d'une médaille

⁴⁵ *La Révolution française et l'Europe 1789-1799, op.cit.,* N° 945, 3e partie, p. 719.

représentant d'une part le portrait du vainqueur de Lodi et sur le revers des figures allégoriques relatives à ses travaux. Le projet de dessin sera fourni au général Bonaparte. Le citoyen Dupré ne demande que deux séances de demi heure. Il espère que le général Bonaparte ne refusera pas cette grâce aux artistes reconnaissants de la Capitale.

Dupré exalte les qualités républicaines de Bonaparte: "pacificateur, libérateur", mais le qualificateur "héros" qu'il lui applique, même s'il est très répandu dans l'opinion et sur les jetons populaires en laiton qui sont en usage dans le pays (H. 763, 764, 765 par exemple), annonce bien que Dupré tient comme les autres, à faire entendre ses louanges. Mais les choses ne se passent pas comme souhaitées par Dupré, puisqu'il écrit le 29 Frimaire au citoyen Borguesse (sic), secrétaire du général Bonaparte, pour se plaindre de ne pas avoir été admis chez le général pour faire son portrait:

J'avais celui non moins intéressant de prendre ses traits avec une scrupuleuse exactitude pour les transmettre à la postérité dans un monument métallique. J'étais d'autant plus jaloux de ne m'en rapporter à cet égard qu'à moi-même que déjà l'on s'est occupé de le donner au public dans diverses gravures en taille douce et qu'aperçoit (sic) entre elles des dissemblances frappantes [...]

P.S. Je joins ici quelques uns de mes ouvrages que je vous prie d'accepter. Si vous pensez que sous le rapport des arts ils puissent être agréables au général, veuillez en disposer en le lui présentant de ma part et dans ce cas, je m'empresserai de vous en remettre une semblable collection.

On comprend aisément la démarche de Dupré: prétexter la vérité du portrait à faire, et, au passage, si besoin est, graisser la patte du secrétaire... Mais Dupré n'est qu'au début de ses déboires avec le général! Cette démarche devait être apparue, rétrospectivement comme nécessaire, aux yeux de Dupré puisque son prédécesseur dans les fonctions de graveur général sous l'Ancien Régime, ancien patron

et rival, Benjamin Duvivier, offrait à l'Institut National une médaille à la gloire de Bonaparte. Elle paraissait en avril 1798 (annoncée dans *le Moniteur* du 28 Germinal an VI), soit quatre mois et demi plus tard. En voici la description, extraite de Hennin:⁴⁶ Avers: *BONAPARTE GEN. al EN CHEF DE L'ARMEE FRANC. se EN ITALIE*. Buste du général Bonaparte, en uniforme, à droite. Exergue: *OFFERT A L'INSTITUT NATION. PAR B. DUVIVIER A PARIS*. Sur le bord du bras: *B. DUVIVIER F.* Revers: *LES SCIENCES ET LES ARTS RECONNAISSANTS*. Le général Bonaparte, à cheval, tenant une branche d'olivier, précédé de la Prudence et de la Valeur, celle-ci tenant les rênes du cheval. La Victoire plane derrière; elle place de la main droite une couronne au-dessus de la tête du général, et tient de la gauche l'Apollon du Belvédère et des manuscrits. Exergue: *PAIX SIGNEE L'AN 6. REP. FR.* Au-dessus de l'exergue à droite: *B. DUV.* Mais, Dupré ne se découragea pas. *"Deux médailles commémoratives des batailles d'Aboukir et des Pyramides, écrit Saunier,⁴⁷ avaient été commandées par le gouvernement consulaire à Dupré qui en exécuta les modèles en plâtre. Leur frappe fut indéfiniment remise".* Dupré, toujours selon Saunier, fut *"blessé par le projet de concours décidé par le ministre des finances"*. Voici la lettre qu'écrivit Dupré, graveur général des monnaies aux citoyens composant l'Administration le 21 Ventôse an IX de la République:

Je vous adresse, conformément à la demande du ministre des finances, dont vous m'avez donné communication le 2 de ce mois, des modèles de types pour les monnaies d'or, d'argent et de billon. Je me suis occupé de cet objet dès l'instant où votre lettre m'est parvenue et je n'ai mis que le temps dont j'avais strictement besoin pour concevoir et exécuter les dessins que je mets sous vos yeux.

La lettre du ministre, en prescrivant de se borner pour le type principal des pièces d'or et d'argent à une tête

⁴⁶ Michel Hennin, *op. cit.*, pp. 568-9.

⁴⁷ Ch. Saunier, *Augustin Dupré, orfèvre, médailleur et graveur général des Monnaies*, Paris, 1894, p. 92

quelconque,⁴⁸ seulement différente pour l'un et pour l'autre métal, a paru néanmoins laisser quelque latitude relativement au choix de cette tête; aussi ai-je cherché à remplir ses intentions en donnant au choix, autant qu'il m'a été possible, toute l'étendue dont l'objet était susceptible. Tels sont les projets de types dont j'ai conçu les pièces

1° Pour les pièces d'or.

Des deux têtes numérotées 1 et 2, l'une est une tête de Minerve et l'autre celle d'Apollon. Les poètes ont reconnu ces deux divinités comme présidant aux beaux arts, une des sources de la richesse publique et Apollon en particulier comme Dieu de la lumière, principe fécondant de la Nature. C'est sous ce dernier rapport que les Anciens ont adopté le soleil pour hiéroglyphe de l'or, comme ils ont désigné la lune pour celui de l'argent.

On pourrait encore proposer pour 3e modèle une tête de Génie. Elle caractériserait l'influence du progrès des arts, des sciences, de l'Industrie sur la prospérité de l'Etat. Empressé de répondre à l'attente du ministre le temps m'a manqué pour en faire le dessin; au surplus la tête d'Apollon peut rendre la même idée.

2° Pour la pièce d'argent.

Le no 3 est une tête de la Paix. La couronne d'olivier, la branche du même arbre et le flambeau renversé qui sont des deux côtés de cette tête la font connaître.

Le no 4 est une tête de Cérès ou l'Agriculture. Elle est aussi reconnaissable à la couronne d'épis, à la faucille et à la poignée d'épis placée de l'un et de l'autre côté.

Le no 5 est celle de l'Abondance que caractérisent la couronne de fleurs et de fruits dont elle est ornée, la poignée d'épis à la droite et la corne d'abondance à la gauche.

Le no 6 est celle de la Victoire, on la distingue par la palme et par la couronne de lauriers qui sont auprès d'elle.

Et le no 7 est celle de la Concorde. Elle est couronnée d'olivier. D'un côté se voit le faisceau et de l'autre deux cornes d'abondances entrelacées.

3° Pour les pièces de billon.

Le no 8 est une Balance surmontée d'un soleil. Allusion au signe du zodiaque auquel entre le soleil au 1er

48 C'est nous qui soulignons.

vendémiaire. On a remarqué comme un augure favorable que la fondation de la République et le premier jour de l'année datassent d'une telle époque.

Le no 9 est un Autel antique accosté des lettres initiales R.F. avec la légende à la Patrie.

Le no 10 est un faisceau et une massue liée par un serpent emblème d'union, de force et de prudence, caractéristique du gouvernement français.

Le no 11 consiste dans le chiffre de la République, entouré d'une couronne de laurier.

Le no 12 est une Grenade. Les anciens ont adopté ce fruit pour l'emblème d'un état républicain.

Le no 13 représente deux mains unies tenant une branche d'olivier, symbole de concorde et de bonne foi.

Enfin les no 14 et 15 offrent les revers des deux pièces de 25 et 50 centimes. J'ai aussi placé près des deux têtes pour l'or et de la première pour l'argent les revers de ces pièces tels que le demande le ministre et j'ai tracé au bas les diamètres de chaque valeur.

4e° Je joins aux modèles de type que je viens de détailler un sixième modèle de tête pour les pièces d'argent. Je l'ai caractérisé de manière à personnifier la République Française. Le coq qui est sur son casque est non seulement, comme on l'a souvent employé l'attribut de la vigilance et de la valeur, mais il est encore l'arme parlante et étymologique de la France. Sans préjuger le choix qui pourra être fait, soit de l'une des têtes que je viens de désigner pour la monnaie d'argent, soit d'autres qui pourraient être proposées d'ailleurs, je crois devoir observer ici que rien ne me paraîtrait plus convenable que la monnaie d'argent, dont le cours est le plus général et le plus étendu, portât de préférence une tête caractéristique de la République et j'ajoute que tel est le vœu récemment émis par l'Institut National que cette même tête une fois déterminée invariablement reconnue, outre qu'elle se trouverait sur les pièces d'argent, fut placée sur un côté de toutes les médailles françaises qui seraient créées à l'avenir ainsi qu'était la tête des rois de France.

Vous remarquerez, Citoyens administrateurs, que dans ce dernier modèle je me suis écarté du programme du ministre en mettant du côté de la tête la légende

République française posée ainsi que beaucoup de pièces antiques en offrent des exemples, et en plaçant au revers une couronne de chêne avec la valeur au milieu.

Je soumets ce changement au choix du ministre qui sentira indubitablement (en supposant que ce dernier modèle soit agréé) que la légende doit naturellement et indispensablement accompagner le type qu'elle indique et auquel elle est relative et que la couronne mise du côté du revers au lieu de cette légende est ce qui convient mieux pour la remplacer.

Tout en marquant son empressement à satisfaire le ministre, Dupré le critique d'une manière à peine voilée lorsqu'il le cite en parlant d'une "tête quelconque" (!). En outre, Dupré insiste lourdement sur une allégorie de la République Française pour figurer à l'avvers des monnaies d'argent, les plus employées dans la circulation monétaire. Pour les monnaies de billon, également très employées, Dupré ressort des projets présentés sous la Convention...

Tout ceci ne pouvait être du goût du nouveau maître, d'autant que le portrait en buste du général que Dupré finit par graver en 1802, pour figurer à l'avvers de la médaille du rétablissement de la statue de Jeanne d'Arc à Orléans (T.N. XCV, 1) lui déplut. En voici la description précise: Avers: Buste de Bonaparte, tourné à droite, en uniforme de général; légende: *NAPOLEON BONAPARTE PREM. CONSUL DE LA REP. F.* Entre les mots Bonaparte et Premier, exactement au-dessus de la tête, il y a une étoile, symbole flatteur et que l'on retrouve sur des gravures contemporaines. Mais au-dessous du buste et de la signature DUPRÉ, il y a une bombe, la mèche allumée. Il s'agit bien sûr du différent du graveur. Ce type de différent n'est pas inédit puisqu'à Perpignan, le graveur particulier Jean-Jacques Bongues l'avait choisi entre 1775 et 1791, et à Metz, le directeur Jean-François Leclerc, entre 1783 et l'an II. Mais ce qui nous intrigue, c'est le fait que Dupré, à partir de l'an IV avait choisi comme différent une petite figure tirant à l'arc. Cette bombe était peut-être dans l'esprit de Dupré une vraie bombe, comme celle qui éclata dans la rue Saint-Nicaise à

Paris le 3 Nivôse an IX, qu'il aurait volontiers allumée sous le dictateur, quitte à lui faire voir, pour de bon, les étoiles...

Lors de sa visite à la Monnaie, en 1803, Bonaparte préféra les coins de Tiolier à ceux de Dupré qui fut destitué. Malgré d'autres tentatives, qui sortent de notre cadre chronologique, et les bons offices de David, Dupré se maintint à l'écart. David et Dupré avaient eu jusqu'alors une carrière semblable et parallèle, chacun dans son domaine: ils avaient contribué à jeter à bas les structures artistiques de l'Ancien Régime, tous deux avaient fait offrande à la Patrie, ou tout au moins ils avaient renoncé au prix qu'ils venaient d'obtenir dans un concours en faveur d'un autre artiste patriote, mais curieusement, ce fut le plus engagé politiquement au service de la République jacobine le député conventionnel David qui se rallia à Napoléon, tandis que le technicien - l'artiste Dupré qui ne voulait pas cumuler sa place de graveur général des monnaies avec celle de directeur de la Monnaie de Paris - se retirera des honneurs...





- 1 Canova, Antonio, *Monument of Vittorio Alfieri*. Marble. 1810. Santa Croce, Florence.

THE ICONOGRAPHY OF ITALIA AS A RESPONSE TO THE FRENCH OCCUPATION OF ITALY

Jean Henry

The Museum at Drexel University, Philadelphia

As early as 1789 the revolutionary government of Paris had popularized the figure of a woman as its emblem, a figure intended to symbolize both the heroic citizen and the nation. But unlike the elegant female figure that Pigalle placed on his *Tomb to Marshal de Saxe* years earlier, this new figure was a common peasant in a tattered dress. Because of his outspoken hostility to the revolution, Italian poet and forerunner of Italian Nationalism Vittorio Alfieri bitterly denounced the French symbol as a *donaccia*, a prostitute.¹ By the second half of the nineteenth century patriotic iconography was to make increasing wide use of the female as symbol of the nation-state.² In the *Tomb for Vittorio Alfieri*, 1803-1810 (Illustration 1) Italian sculptor Antonio Canova (1757-1822) depicted a woman as the personification of the Italian nation for the first time in modern art, but in a manner and style significantly different from the French example - his Italia is regal, stately, and dignified.

The implications of the tomb with the figure of *Italia* cannot be properly understood apart from the age in which it was conceived and carried out. The period of the Enlightenment was a time when intellectual life centered about the amassing of knowledge in the search for universal laws and a new, objective approach toward history: one result of that intellectual quest was violent and significant

1 Acknowledgments, with thanks to professor Warren Sanderson, Concordia University.

2 Samuel Rocheblave, *Le Mausolée du Marshal de Saxe*, Paris, Alcan, 1901.

revolution, both in a political and cultural sense. The height of this change occurred in the twenty-five years between the French Revolution (1789) and the Congress of Vienna (1815). Throughout Europe, and America as well, daring experiments in the theory and practice of government took place, with millions of people who had never before participated so directly in their own destinies or histories suddenly mobilized into action by widespread ideas of liberty and individual rights.³ The Revolution that began in France was not contained within the borders of that country, but spread into general war between France on one side and the rest of Europe on the other. Napoleon Bonaparte, ostensibly in the name of revolution and liberty led the French armies victoriously across the continent, overrunning frontiers, occupying nations, and imposing his own stern but modern authority over millions of conquered subjects. The reaction to Napoleonic rule varied widely, with some hailing him as a liberator who replaced monarchs with popular republics, and other bitterly opposing the man whom they considered an oppressive, conquerer and the betrayer of revolutionary ideas.⁴ The rise of nationalism - "*the inherent right of a race of people to govern themselves*" - remains one of the most significant and lasting results of the revolutionary and Napoleonic experience.⁵ The French occupations in Italy, Germany, Spain and elsewhere aroused conflicting responses either for or against Napoleon, but everywhere they gave rise to movements of national liberation aimed at the creation of free governments and independent states. Indeed, the revolutionary fervor of the newly developed patriotic movements persisted long after Napoleon had been defeated and France subdued. Even the reactionary policies of restoration declared at the Congress of Vienna could not prevent the growth and spread of nationalism, and by the middle of the nineteenth century nation-states began to emerge in Italy and Germany.

3 George Rudé, *Revolutionary Europe 1783-1815*, New York, Harper and Row, 1966, p. 284.

4 *Ibid.*, p. 283.

5 Lucien Hudson Holt and Alexander Wheeler Chilton, *A Brief History of Europe*, New York, Macmillan and Company, 1928, p. 17.

The cultural life of Europe in the age of revolution underwent its own vital changes, many directly influenced by or reflective of the political transformations. Just as the revolution had fragmented the social and political institutions of the eighteenth century, it also took its toll on the literature and the arts of the day. In fact, the flowering of the Rococo had effectively ended and the vogue for classical antiquity had begun before the French Revolution. The reign of scientific reason that dominated the Enlightenment was already giving way to the romantic sensibility before the end of the century, and it was no accident that the nascent nationalism of the day was often expressed in highly romantic terms. Above all the revolutionary period nurtured Neoclassicism.⁶

The Alfieri tomb was not dedicated primarily to the deceased poet, but to the larger ideas of liberty he had espoused.⁷ Because this work was therefore a monument to an idea, the representation of that idea had to be the central focus of the tomb, and hence *Italia*'s colossal size.⁸ Moreover, critics and biographers of Canova stress the point that while *Italia* is obviously weeping, her grief and tears were not for Alfieri, but for the Italy that had been plundered, occupied, and devastated by foreign tyrants. Indeed, the image of a weeping Italy had gained wide currency among patriots during the Napoleonic occupation as nationalists lamented the subjugation of their once proud civilization to a "barbarous" conqueror.⁹ Canova's use of this image reflected his awareness of this widespread attitude as well as his personal feelings. Although Canova at first, between 1796 and 1800, preferred to avoid political turmoil altogether, re-examination of the

6 See Louis Gottschalk and Donal Lach, *Toward the French Revolution*, New York, Charles Scribner's Sons, 1973, pp. 204-06.

7 Salvagnoli, *Sul Monumento*, p. 12.

8 Marvin Trachtenberg, *The Statue of Liberty*, New York, Viking Press, 1976, p. 0, stresses the iconographic importance of Canova's revival of colossal female figures.

9 Carlo Botta to Giovanni Fantoni, August 26, 1799, in Paolo Pavesio, ed, *Lettere inedite di Carlo Botta*, Faenza: Conti, 1875, pp. 166-67. On Pope Pius VII.

time shows that historical events inextricably drew him into the world of Italian and international affairs; once involved, he formulated precise and consistent views. Like Alfieri, Canova developed an early dislike of the French and a hatred of the destruction of the revolutionary fervor they had exported to Italy.¹⁰ In 1798 Canova was disturbed by the changing fortunes of Italy.¹¹

Throughout late 1796 and early 1797 Napoleon's armies fought on Venetian soil, threatening the independence of Canova's homeland and extracting humiliating concessions from the ancient Republic. Early in 1797 Canova, distraught over the disgraced conditions to which Venice had been reduced, wrote to Giuseppe Falier that he was working desperately to keep busy because *"if I had not had my head pre-occupied with work I doubt that I would have been able to keep my sanity in the face of the sorrowful circumstances that are consuming the entire world. I am so sensitive to these things that when I think about them at night I cannot sleep"*.¹² In March he wrote to his fellow Venetian again: *"I see all of Italy, and indeed all of Europe, so ruined that if I were not so preoccupied with things that tie me here I would attempt to go to America, because I am mortally wounded by the condition of our poor country that I love so much"*.¹³ For Canova the political situation in Italy went from bad to worse during 1797. In April he was momentarily elated at the news that the citizens of Verona had risen up against the French, but the revolt was quickly crushed and Canova lamented to his friend Selva, *"You can well imagine how I am afflicted by the horrible disgrace that overcomes our desolate nation every day....I would be happy to lose everything, even life itself, if in so doing I could help my beloved country - and I will continue to call it that with my last breath"*.¹⁴ If Canova had developed anti-French

¹⁰ Salvagnoli, *Sul Monumento*, pp. 23-25; Megaro, *Vittorio Alfieri*, p. 35.

¹¹ Canova to Selva, January 1798 in Munoz, *Antonio Canova, Le Opere*, Roma, 1957, pp. 58-59; Memes, *Memoirs*, pp. 370-72.

¹² Canova to Falier, January-February, 1797, Munoz, *op.cit.*, pp. 58-59.

¹³ Canova to Falier, March, 1797, Munoz, *ibid.*, p. 59.

¹⁴ Canova to Selva, April 20, 1797, Munoz, *ibid.*, p. 59; Praz, *L'Opera di Canova*, p. 85.

sentiments as a result of these events, he also found personal reason to dislike Napoleon when, in May, he discovered that among the works of art shipped to Paris were many of his most prized *modelli*.¹⁵

Then, on May 12, Napoleon abolished the Republican government of Venice itself and ended its thousand year old independence. Because Canova now lost his Venetian pension, his friend Gian Gherardo de Rossi wrote to Napoleon asking for continuation of payments to the sculptor. Napoleon, aware of both Canova's deep attachment to the city and of his growing fame, responded directly to Canova that "*The French Republic will make a special exception for the great talent that distinguishes you. As a celebrated artist you have special right to the protection of the Army of Italy. I will therefore order that your pension be restored*".¹⁶ But Bonaparte's offer proved to be a bitter irony when news reached Canova in October that Venice had been bartered to Austria in the Treaty of Campoformio, after the city's art treasures had been looted by the French.¹⁷ In January 1798 the political tensions were temporarily relieved when the Austrians entered Venice and were enthusiastically welcomed by Canova - for although he was bitter at the loss of Venetian independence, he preferred Austrian rule to French anarchy.¹⁸ There is no doubt that these events took their toll of Canova, who was deeply troubled by the uncertainties and changing fortunes of Italy. When the French finally broke through the gates of Rome in February and deposed Pius VI, he was severely shaken by the upheavals caused by the revolutionary mobs. (In February Napoleon proclaimed the formation of the Roman Republic and brought Pius VI to France.) A few days after the occupation of the city, angry republican crowds learned that Canova was working on the statue to Ferdinand of Naples and forced their way

¹⁵ Argan, *Antonio Canova*, p. 121.

¹⁶ Ferdinand Boyer, *Le Monde des Arts en Italie et la France de la France de la Révolution et de l'Empire*, Turin, Societa Editrice Internazionale, 1969, p.122.

¹⁷ Munoz, *op.cit.*, p. 59.

¹⁸ Canova to Selva, January 1798, Munoz, *ibid.*, p. 59, Memes, *op.cit.*, pp.370-372.

into his studio in an effort to destroy the work,¹⁹ but Canova's fame was such that the French troops prevented serious damage. Indeed, in April Canova was asked to become a member of the newly created *Istituto Nazionale di Roma* but refused because he would have had to swear an oath of hatred to all monarchs. Canova's reply to this demand was "*I hate no one*".²⁰ In May Canova fled the city, and during the summer he moved from Bassano to Verona to the city of his birth Possagno fifty miles west of Venice. During this tumultuous time in Verona, he discussed his sculpture group *Hercules and Licas* and proposed it as a political monument to the Austrians, who had defeated the French at Mangnano, suggested that Licas represented the licentious liberty that had ravaged Italy; he also intended the figure of Hercules to symbolize the power of the Austrians who were restoring order to Europe.²¹ Ironically, when the French saw *Hercules and Licas* in 1799 they immediately interpreted it to mean Napoleon overthrowing the monarchy.

While some Italian intellectuals, like the historian Carlo Botta, found in the French intervention the seeds of Italian unity based on republican principles, other agreed with Canova that the cause of unity was ill-served by the destruction and turbulence of those events. Francesco Milizia, a leading aesthete of the day and an admirer of Canova's work, bitterly condemned the anarchy that had befallen Rome during the foundation of the Roman Republic.²²

In August Canova journeyed to Vienna, capital of the Austrian Empire, in order to seek renewal of the pension that had originally been given to him by the Venetian Republic. During his stay there he was received with great acclaim and the Austrian Archduke Albert offered Canova the commission to execute a monument to his deceased wife,

19 Pavan, *Antonio Canova*, p. 186.

20 Boyer, *op.cit.*, p. 122.

21 Munoz, *op.cit.*, p. 58.

22 Milizia to Scipione De Ricci, March 2, 1798, in Louis Joseph Antoine De Potter, *Vie di Scipione de Ricci*, II, Brussels, Tarlier, 1825, pp. 387-388.

the Archduchess Maria Christina. In accepting the commission Canova was certainly not unaware of the political decision he had made to undertake a major work for Napoleon's chief rival in the struggle for control of Italy. In the year and a half that Canova remained away from Rome, political events in Italy reinforced his anti-French views. In December Napoleon's armies invaded the Kingdom of Naples, forcing Ferdinand I and his court to flee to Sicily under the protection of British Admiral Nelson. Early in 1799 the French converted Naples into the Parthenopean Republic and occupied both Lucca and Tuscany. Canova's hostility toward Napoleon is clearly revealed by a series of events surrounding a commission of 1799. First, the city of Padua had requested him to execute a stele in honor of a local leader, Girolamo Giustiniani, but after the French occupation of the city he was asked to replace Giustiniani's portrait with that of Napoleon - Canova refused.²³ At the same time, however, Canova accepted a commission to do a monument for Francesco Pesaro, a Venetian nobleman who was widely known for his opposition to the French.²⁴

By June of 1799 the Bourbons had been restored to Naples with the support of Nelson, and in November Rome was retaken with the help of Austrian troops. Feeling secure as a result of these events, Canova therefore returned to Rome and reclaimed his studio which, much to his surprise, he learned had been placed under the special protection of the French army.²⁵ After 1800 relative tranquility was established in Italy, and the political situation was greatly improved for the sculptor. In February 1801 the French and Austrians concluded a peace settlement (The Treaty of Lunéville) and Italian affairs resumed a degree of stability. The northern half of Italy (Piedmont, Lombardy, and the duchies) still remained in Napoleon's hands, but a new policy of social and political order was being firmly implanted. Among other efforts Napoleon and Pope Pius VII signed a formal concordat that established peace between them, much to Canova's pleasure. The

²³ Praz, *L'Opera completa*, p. 102.

²⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁵ Hubert, *Les sculpteurs italiens en France*, p. 39; Boyer, *op.cit.*, p. 122.

Pope was a great admirer of Canova and within a short time he made the sculptor his artistic advisor; he proved influential in modifying Canova's anti-French attitudes. Many of the newly appointed politicians were heavily involved in the cultural and artistic life of Italy. Individually, and collectively, these Italian leaders would help to draw Canova into the cultural life of Napoleonic Italy and were influential in focusing Canova's awareness on the problems of Italian unification.²⁶ In this context it is highly revealing that by 1800 Canova began to use the word *Italia* with increasing frequency and in a way that clearly demonstrates that his regional loyalties were giving way to a broader national consciousness. "*The starvation that one sees all over Italy*", he wrote in September of that year, "*is indeed horrible. I do not know what will happen to our country if peace does not come*".²⁷

Napoleon began to cultivate artists, intellectuals, and literary figures in his Italian territories, as in France, both to gain their support and to use their talents to glorify his position. In this changed

- 26 Giovanni De Castro, *Storia d'Italie dal 1799 al 1814*, Milan, Vallardi, 1907, pp. 73-74, Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie Napoléonienne*, Paris, De Boccard, 1964, pp. 111-113. On Pius VII see R. J. M. Olson, "Representation of Pope Pius VII. The First Risogimento Hero", in *Art Bulletin*, Vol. 68, March 1986, pp. 77-93. Frances Haskell, *An Italian Patron of French Neo-Classical Art*, Oxford, Clarendon Press, 1972; Francis Haskell, "More About Sommariva", in *Burlington Magazine*, CXIV, October, 1972, pp. 691-695. Fernando Mazzocca, "G. B. Sommariva o il borghese mecenate: Il 'cabinet' neoclassico di Parigi, la galleria romantico di Tremezzo", *Itinerari: contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrar*, tomo II, edited by Antonio Boschetto, Firenze, S. P. E. S., 1981, pp. 145-293. On Italian art and politics of the period see: Jean Henry, "Antonio Canova and Early Italian Nationalism", in *Proceedings of the international Congress of Art History*. Volume on Nineteenth century Sculpture edited by H. W. Janson, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, 1981-1982, pp. 17-26; Jean Henry, "Antonio Canova, The French Imperium, and Emerging Nationalism in Italy", in *The Consortium on Revolutionary Europe Proceedings*, Volume II, edited by Donald D. Howard, John L. Connolly, Jr. and Harold T. Parker, Athens, Georgia, 1980; Jean Henry, "Antonio Canova's Funerary Monuments: A Political Journey", in *Proceedings of the Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Mexico City, 1982 and Jean Henry, *Antonio Canova and the Tomb to Vittorio Alfieri*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1978.

- 27 Canova to Selva, September 6, 1800, Bratti, *Antonio Canova*, p. 368.

atmosphere and despite the influence of his friends and patrons, Canova never fully abandoned his antipathy for Napoleon. Like Alfieri he remained staunch in his refusal to be seduced by the flattery of the French.²⁸ In fact later, in 1809, long after Alfieri's death and the year before his tomb was completed, his lover the Countess d'Albany who had commissioned the tomb, precipitated a crisis with the Grand Duchess of Tuscany Elisa Bacciochi, sister of Napoleon. The Countess, widely known for her haughty and pretentious manners, finally obtained an official invitation to visit Elisa residence at Poggio Imperiale. When she arrived in full regalia at the palace in her coach, she was escorted from room to room by a servant until at last she reached the bedchamber of Elisa. Having expected a highly formal and ceremonious reception, the Countess was stunned and offended when Elisa, reclining on her bed, barely acknowledged her presence with a nod of her head. But it had become known to Elisa that the Countess shared Alfieri's hatred of Napoleon. "Why," asked the Grand Duchess, "did Alfieri so detest the French? For reasons", retorted d'Albany, "that you have just demonstrated". This insult so offended the Grand Duchess that she immediately ordered police chief Fouché to watch d'Albany's house, and asked her brother to call the Countess to Paris.²⁹ This resulted in the Countess missing the inauguration of the Alfieri monument in the following year.

In 1801 the patron and politician Giovanni Battista Sommariva asked Canova to execute a statue of Napoleon as *Mars the Peacemaker* and Napoleon through his minister in Rome, François Cacault, invited Canova to come to Paris to model his portrait, Canova refused the invitation.³⁰ Both Canova and Alfieri shuddered at the

²⁸ Luigi Coletti, *Mostra Canoviana*, Treviso, Palazzo di Trecento, 1957, pp. 74-75, Gérard Hubert, *Les sculpteurs italiens en France*, op.cit., p. 39.

²⁹ Rodocanachi, *Elise Napoleon en Italie*, p. 115.

³⁰ Sommariva's letter to Canova, dated March 25, 1801, was published in *Le Moniteur Universel* on April 10, 1801. See Boyer, op.cit., p. 131. J. Perot, "Canova and The French Diplomats in Rome: François Cacault and Alexis Artaud De Montor", in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1980, pp. 219-233.

barbarian invasion of the French³¹ and were deeply proud of their ancient Roman past.³² However, Alfieri had a commitment to an abstract and romantic concept of national freedom, later to inspire nationalist radicals and republicans like Mazzini, whereas Canova remained essentially a conservative who disliked the social anarchy implicit in political revolution. Canova's attachment to the papacy reflected his support for the stability and authority of the Church as a traditional institution. He was most comfortable with enlightened monarchy as a form of government.³³

The iconographic novelty of the Alfieri monument was logically and historically connected to its erection in nave of the church of Santa Croce in Florence, which was the Pantheon of Italian cultural heroes. Rather than a real, suffering woman distraught by a deep sense of personal loss, *Italia* is the personification of the more abstracted grief of a suffering nation. The individual parts of the figure, and monument, were carefully combined to evoke this overall mood of real solemnity. Placed highly atop a three tiered pyramid base and leaning against Alfieri's sarcophagus *Italia* dominates the monument. As the viewer approaches, the first visual impact is conveyed by the chiton and himation drapery. Both fall in long, even and vertical waves to the top of her feet and then spread slightly. The regular rhythm established by the vertical lines of both garments underscore the quietude of the figure's pose. The falls of the inner front of her robes emulate the rhythms found in the drapery of the well known and much revered *Apollo Belvedere* a favorite work of nineteenth century artists and dilettantes alike. Canova's conception of *Italia* was true to the classical origins of the symbol, for he employed a female figure whose roots

31 See Alfieri's *The Prince and Letters*, Toronto, Molinaro B. and J. eds., 1972, [Siena, 1801] pp. 154-157.

32 Megaro, *Vittorio Alfieri*, p. 19.

33 G. Prezolini, *The Legacy of Italy*, New York, 1948, pp. 7-16. See also: Salvagnol, *Sul Monumento*, pp. 28-29; Anselmi, *Opere scelte*, p. 103; Adolfo Venturi, "Antonio Canova e l'arte de'suoi tempi", in *La Vita Italiana durante la rivoluzione francese e l'impero*, Milan, Treves, 1906, pp. 496-497.

reached back to the antique past, particularly to Ancient Rome.³⁴ Although the concept of *Italia* had been identified with Rome since the third century B. C.,³⁵ Canova achieved the first modern image of a strong, inspiring femininity some fifty years before Italy was unified, through synthesizing models from antique city personifications, sorrowing figures and muses.

Actual images of *Italia* herself are found on Roman coins dated as early as the Social War of 91-88 B. C.,³⁶ *Italia*, as a country, has been called variously Saturnia, Oenotria, Hesperia, Ausonia, and Tyrrhenia and received the name of Italy from *Italus*, king of the country; or *Italos*, a Greek word signifying an ox. A slightly later coin showing the "reunion and reidentification of Italy with Rome" displays Italy holding her cornucopia and clasping hands with Rome (Illustration 2).



- 2 Hadrianic Province Series Coin Types, Italia. Coin of Q. Fubius Calenus. Photograph: After Toynbee, *The Hadrianic School*, Pl. XV, Fig. 30.

³⁴ Vermeule, *European Art and the Classical Past*, p. 134. On Canova and the Apollo Belvedere see: Pinelli, A. "La sfida rispettosa di Antonio Canova": Genesi e peripezie del Perseo Trionfante; in *Ricerche di storia dell'arte*, N° 13-14, 1981, pp. 21-40.

³⁵ Jocelyn M. C. Toynbee, *The Hadrianic School*, Cambridge at the University Press, 1934, p. 106.

³⁶ Toynbee, *op.cit.*, p. 106. According to J. Lempriere, *A Classical Dictionary*, London, George Routledge and Sons, Ltd, n. d., p. 298.

Examples of *Italia*, representations on coins, display various poses and attributes. Under Trajan, for example, are to be found coin images of *Italia alimenta* wearing a mural crown, long himation, and chiton, (Illustration 3) while one from Antonius Pius depicts *Italia* alone, seated on an orb, wearing a turreted crown and holding cornucopia and scepter (Illustration 4).

Crowned figures were plentiful in ancient art, especially in *Tyche of Antioch*, the earliest city personification (Illustration 5), *Cybele* (Illustration 6), *Artemis-Tyche* holding a cornucopia (Illustration 7), *Demeter* (Illustration 8).³⁷ The early representations of figures with



3 Hadrianic Province Series Coin
Types, Italia. Coin of Hadrian
Photograph: After Toynbee,
The Hadrianic School, Pl. XV,
Fig. 30.



4 Hadrianic Province Serie Coin
Types, Italia. Coin of Antonius Pius
Photograph: After Toynbee,
The Hadrianic School, Pl. XV, Fig. 1.

³⁷ Eutychides of Sicyon, c. 300 B. C., made the *Tyche* which does not seem to have been common on Roman coins. See Toynbee, *op.cit.*, p. 131. Earliest coinage with *Tyche of Antioch* appears to be of Armenian origin, 83-69 B.C. He also points out that many subsequent copies of this work exist. See also Simone Di Beauvoir, *The Second Sex*, New York, Vintage Books-Random House, 1974, p. 163: "...man continued to worship the goddesses of fecundity, even after the great mother was dethroned. He is indebted to *Cybele* for his crops, his herds, his whole prosperity. He even owes life to her".



5 *Tyche of Antioch.* Photograph:
After *University Prints*, Series A.



6 *Kybele.* Photograph:
After *University Prints*, Series A.



7 *Artemis-Tyche.* Photograph:
After *University Prints*, Series A.



8 *Demeter.* Photograph:
After *University Prints*, Series A.

crowns differentiated a goddess from a mortal.³⁸ Canova's drawing of a seated and crowned figure for his *Monument to Nelson* (1805) bears a strong similarity to the city goddess represented as the Tyche of Antioch and one of Canova's contemporaries saw his figure of *Italia* as an effigy of Cybele taken from antique coins.³⁹

Despite these incidents, Canova's personification is not, however, drawn completely from these Roman images. Earlier Greek concepts of women provided additional sources for Canova's figural synthesis. Sorrowing figures, both derived from stelae, tombs, and reliefs as well as free standing statues, provided the emotional content Canova sought. The models for the reverence he desired to evoke in viewers seeing the crowned figure of *Italia* mourning for Alfieri and the nation can be found in particular among Greek sorrowing figures.

Examples of such mourning figures appear on the *Mourning Women Sarcophagus* from Sidon (ca. 370-60 B. C.), which contains 18 standing mourning figures, each one posed differently (Illustration 9). Canova's drawings of mourning figures reflect the same attitude of sorrow found in the stele, *Penelope* (Illustration 10), *Mourning Women Sarcophagus*, *Pudicita* (Illustration 11) types, as well as tomb reliefs in Pompeii and Herculaneum, *Amphotto stele* from Thebes of the mid-fifth century, B. C. It is common to see stelae goddesses wearing crowns and making offerings of fruit and flowers to the dead.⁴⁰

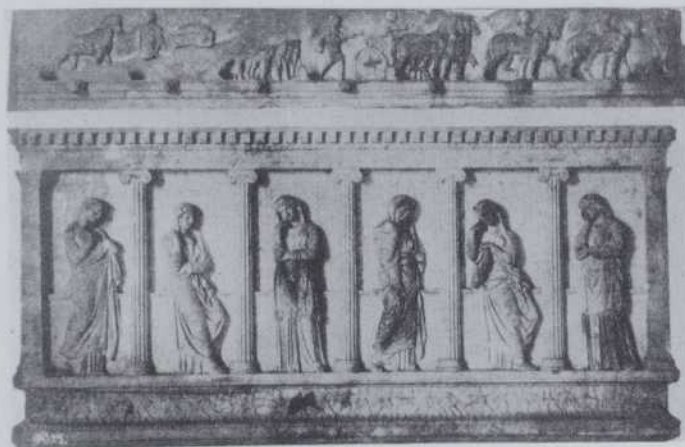
There is evidence that Canova may have also drawn inspiration from sculpted muses.⁴¹ Canova identified the works as muses rather

38 Gardner, *Tombs of Hellas*, p. 158.

39 Domenico Anselmi, *Opere scelte di Antonio Canova*, Naples: C. Batelli e Comp., 1842, p.103: "Effigiate come Cibele, la gran madre de' numi antichi, ci ricorda esser ella stata nutrice di grandi".

40 Gardner, *op.cit.*, p. 158.

41 Hugh Honour, *Eight Letters from Antonio Canova*, p. 294, points out that in 1798 on a trip to Germany Canova drew works from the Electoral Collection in Dresden. On muse portraits and Canova see H. Q. Borowitz, "Two Nineteenth Century Muse Portraits", in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 66, Sept. 1979, p. 246-63.



9 *Mourning Women Sarcophagus*. Ca. 370-360 B.C. Photograph: After University Prints, Series A.

than as the *Daughters of Lycomedes*. The draperies, Hugh Honour notes, were in the ideal style that ancient sculptors adopted for muses.⁴² Canova owned several examples of sarcophagi bearing muses and as early as 1779 Canova drew from an antique statue of the muse *Polyphemia* (Illustration 12). Comparisons among the early studies for *Italia* and the muse drawings reveal a similarity of pose. More specifically, there are Roman funerary monuments showing the muse in the same pose as Canova's drawings of both muses and of *Italia*. (Illustrations 13, 14).

42 He also traces the provenance of this group and reports that sculptor C. D. Rauch restored the sculpture to represent muses and that they are now in *Antiken Sammlung, Staatliche Museen*, East Berlin and Roman funerary monuments have long shown the muse in a death-related context. See Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1942, p. 288.



10 *Penelope*. Photograph:
After *University Prints*,
Series A.



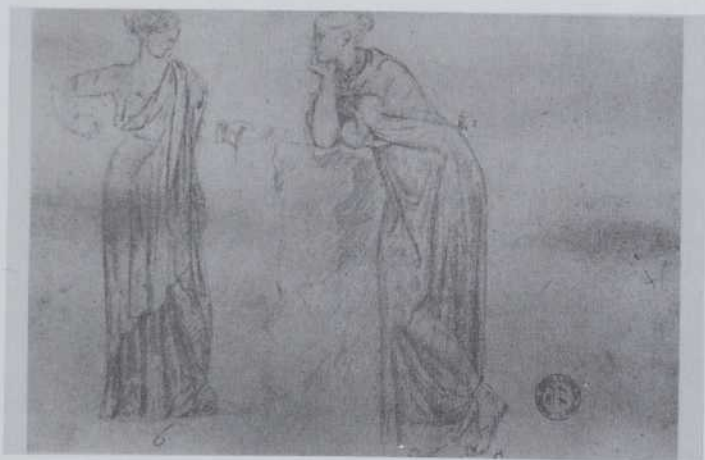
11 *Pudicita*. Photograph:
After Richter, *Catalogue of Greek
Sculptures*. Pl. LXVI.



12 *Muse Polymena*. 2 B.C. Photograph: After *University Prints*, Series A.



- 13 *Sarcophagus With Nine Muses.* Photograph: After Cumont, *Recherches*, Pl. XXXII.



- 14 *Canova, Antonio, Drawing with Standing Muses Copied from Sarcophagus with Nine Muses.* n.d. Photograph: After Bassi, *Il Museo Civico*, p. 132.

Although in most instances it is difficult to determine which of these ancient precursors Canova saw first hand, his early studies in Venice of the Farsetti Collection of antique plaster casts, the antiquities of Rome, Pompeii and Herculaneum he visited as a mature artist, and his position as Director General of the Vatican Museum during the years the Alfieri monument evolved, would have given him ample exposure to these sculpted antique female types.

Beyond these ancient sources, however, there were also more contemporary images employing figures in the evocative pose Canova imagined and chose for *Italia*. Alexander Trippel's figure for the *Tomb for A. Czernnichew* (1788-89) (Illustration 15), which may have been exhibited in Rome during Canova's stay there.⁴³ In addition, a modern restoration of *Cappadocia*, an antique statue from *Ince Blundell Hall* in England (Illustration 16) had been restored by Canova's studio director, Antonio d'Este, so it is conceivable that this statue was known to Canova.⁴⁴ *Cappadocia*, as an allegorical figure, appeared in statues and coins and personified the providence of the city of Cappadocia.⁴⁵

Canova adopted and blended together features found in all three generic categories of his iconographic sources - city personifications in the form of a crowned woman, the sorrowing female, and the bent, draped pose of the muse *Polyphema*. Canova's *Italia* represented a synthesis of iconographic influences designed to symbolize civic liberty, the historical personality of the nation, the source of bounty and protection and the sorrow of a people laboring under the yoke of

⁴³ Fred Licht suggested this possibility.

⁴⁴ Hugh Honour, "Studio Practices", 11; p. 221 ff., 55. Honour notes that d'Este restored and apparently sold antique statues. Henry Blundell, *An Account of the statues...at Ince*, Liverpool, Privately Printed, 1803, reports transactions with d'Este. This could place knowledge of the *Cappadocia* at least that early, and about the time when ideas for the Alfieri monument were first being worked upon.

⁴⁵ See Toynbee, *op.cit.*, pp. 66-69. Toynbee discusses the history of representations of *Cappadocia* as an allegorical figure, and cites A. Michealis, *Ancient Marbles in Great Britain*, 1882 and B. Ashmole's, *A Catalogue of the ancient Marbles at Ince blundell Hall*, 1929.

oppression. It is important to note that Canova brought together these images which represented diverser ideas at a time when the reality of uniting the city-states of the peninsula was emerging into public consciousness. This work of Canova's may be judged the earliest cultural representation of the Italian national consciousness sparked by the Napoleonic Wars.

There are many subsequent sculptures that attest to the influence and power of the ideas in and design of Canova's monument, and most particularly of the figure of *Italia*. Its style and iconography were so admired that it became a source from which many artists borrowed. Additionally, writers, politicians and general citizenry were moved by the figure of *Italia*. The first popular reaction to the monument came in the form of an article in the *Gazzetta Universale* of Florence in October 1810.



- 15 Trippel, A., *Czernichew Gravemarker*, Detail. 1788-89. Photograph: After Hofman, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie*, p. 46.



- 16 *Cappadocia*. Parian marble. Ince Bundell Hall. Photograph: After Toynbee, *The Hadrianic School*, Pl. XXI, Fig. 4.

The newspaper pointed out that the work had been long and eagerly awaited by the people of Florence, "*whose spirit had been stirred with enthusiasm*". Canova, called the "*Phidias of our age*", is praised for his "*statue of Italia that towers above us all*".⁴⁶

Both Alfieri - "*the Sophocles of Italy*" - and Canova were so widely known to the Italian public that the inauguration ceremonies were the occasion for great civic celebration, and a number of poets had composed sonnets in his honor on the monument. D. Francesco Gonnella, for example, focused on the image of two heros brought together to honor the suffering *Italia*. Canova was so touched by the poem that he wrote a letter of thanks to Gonnella. Roughly paraphrased, the poem speaks of the ashes of the "*new Sophocles*" contained within the tomb made by a divine hand, and of the marble granted by heaven that has been made more beautiful by the sublime image of the Muse of Italy. The poet then invokes Italy to substitute her proud honor for her tears and to challenge the "*insults of a thousand years*" with the cry, "*Here lies Alfieri, sculpted by Canova*".⁴⁷ Even more pointed in its patriotic sentiment is the poem by Melchiorre Missirini, friend and early biographer of Canova, who wrote a sonnet on *Italia*: "*under the eye of Canova*". Missirini exhorted Italians not to weep for the dead Alfieri, whose spirit still lived in his verses and whose ideas would inspire new heroes.⁴⁸

So poignant was the impact of the monument on contemporaries that Lord Byron, the dashing and romantic fighter for liberty who died in the Greek war of independence, dedicated a passage in his famous *Child Harold* (1818) to *Italia*.

*Italia! O Italia! thou who has
The fatal gift of beauty, which became
A funeral dower of present woes and past,
On thy sweet brow is sorrow plough'd by shame,
And annals graved in characters of flame.*

46 *Gazzetta Universale*, October 9, 1810, p. 328.

47 *Ibid.*

48 *Memes, Memoirs of Antonio Canova*, p. 455.

*Oh God! that thou wert in thy nakedness
Less lovely or more powerful, and couldst claim
Thy right and awe the robbers back, who press
To shed thy blood and drink the tears of thy distress!...⁴⁹*

The patriotic sentiments half-secretly expressed by contemporaries in poetic verses were more openly stated in the following generation as nationalist writers read their own strongly felt values into the Alfieri monument.

The contemporary poetic vision of Canova's work was also shared by early biographers and critics. Pietro Giordani, a nationalist literary figure, not only composed a book of poetry in honor of Canova but argued in 1810 that the Alfieri monument, with its towering *Italia*, like all of Canova's tombs, had a didactic purpose - "*to teach something to the people*".⁵⁰ Even before his death in 1822 Canova was portrayed in literary work as an artist dedicated to the ideal of Italian liberty; it was observed that the Alfieri monument "*awakened the love of virtue and patriotism in the breasts of Canova's countrymen*".⁵¹

These interpretations of Canova's purpose in executing the Alfieri monument were repeated again by others in the half-century that followed his death, but because these later works appeared during the height of the *Risogimento* they were even more direct in bestowing the tomb with the mythology of a great national symbol. Many poets extolled the patriotic symbolism of the tomb; but perhaps Carlo Busti came the closest to the truth when he proclaimed in his poem *Il Monumento di Vittorio Alfieri in Marmo* (1842) that Canova was the first artist to portray the suffering and the hopes of Italy openly, for

49 George Gordon, ed., *The Poetical works of Lord Byron*, New York, no date. Stanza XLII, p. 637.

50 Antonio Gussolli, ed., *Epistolario di Pietro Giordani*, 1, Milan, Barroni and Scotti, 1854, pp. 50-51.

51 Isabella Teotocchi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di A. Canova*, 1, Pisa: Capurro, 1821-1824, p. 146. See also Cicognara, *Biographia di Antonio Canova*, *passim*, and Nicolo Bettoni, *Le Tomb ed it monumeti illustri d'Italia*, Milan: privately printed, 1822, pp. 21-22.

everyone to see, in *libera luce*.⁵² In the 1840's Massimo D'Azeglio described the *Risorgimento* as "*una cospirazione in libera luce*". Domenico Anselmi observed that the figure of *Italia* "*is Italy, whose majestic personification embodies the truly epic debt [of gratitude owed] to Alfieri*". Salvagnoli argued that the sculptor would never have placed the statue of *Italia* on Alfieri's tomb if he had not purposefully and carefully considered its meaning and impact.⁵³

Similary Sebastiano Brigidi (1866) asserted that Canova's purpose was to inspire veneration in young Italians for Alfieri as a great national hero.⁵⁴ Even Quatremère de Quincy, a French aesthetician, noted that in depicting *Italia* Canova was intent on fashioning a representation, not of one city, but of an entire nation.⁵⁵

The explanations and interpretations given to the Alfieri monument acknowledged the nationalist sentiments of both Canova and Alfieri, linking the two names together in precisely the manner that the patron d'Albany wanted; more importantly, however, they all focused their observations on the figure of *Italia* as the most vital feature of the tomb. In Canova's image of Italy they saw the living embodiment of Alfieri's dedication to national freedom and unity, but they also saw the figure as a summons to living Italians to release the nation from its sufferings at the hands of the French. While *Italia* is obviously weeping, her grief and tears were not for Alfieri, but for the Italy that had been plundered, occupied, and devastated by foreign tyrants. Indeed, the image of a weeping Italy had gained wide currency among patriots during the Napoleonic occupation and as later nationalists lamented the subjugation of their once proud civilization to a barbarous conquerer.⁵⁶ Canova's use of this image reflected his awareness of

52 Carlo Busti, *Sopra alcune opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Milan: Carpano, 1842, p.97.

53 Salvagnoli, *op.cit.*, p. 12.

54 Sebastiano Brigidi, *La Vita di Antonio Canova*, Florence: Cellini, 1866, p. 72.

55 Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, Paris, Le Clère, 1834, p. 153.

56 Carlo Botta to Giovanni Fantoni, August 26, 1799, in Paolo Pavesio, ed., *Lettere inedite di Carlo Botta*, Faenze, Conti, 1875, pp. 166-67.

this widespread attitude as well as his own personal feelings. Yet although she mourns for her despoiled condition, she is not overcome with her grief but rather is serene and noble in her determination to overcome her enemies. In this manner Canova infused ancient motifs with his own meaning in order to make a clear statement about contemporary Italy to living Italians. Without the *Italia*, the Alfieri monument would have been little more than a tomb to a great poet by a great sculptor.

Conceived in the political ferment and active anti-French atmosphere of the 1790's, the image of *Italia* was born as the symbol of a dream of a unified nation by 1810. She was fully recognized by and came to maturity with the *risorgimento* generations who were to make that dream a reality by 1870. Thus some fifty years before the actual unification of Italy, Antonio Canova dreamed of and created the regal image of *Italia* that was to inspire the succeeding generations to action.



1- *Entrée du Christ à Jérusalem*, huile sur toile par C.-L. Muller, 1844. Riom, Notre-Dame du Marthuret.

C. L. MULLER: CONSERVATIVISM AND THE FRENCH REVOLUTION

Nancy Davenport

Humanities Division, University of the Arts, Philadelphia

In 1793, the conservative Catholic philosopher, Joseph de Maistre wrote:

[...] *la monarchie, [...] se soutenait, cependant, par le seul aplomb et par l'appui extérieur des anciennes coutumes [...] au lieu que la République éphémère dépourvue de l'appui qui soutenait la monarchie, n'est qu'un édifice construit avec du sable pétri dans le sang, et ne doit pas durer plus longtemps que l'accès de fièvre qui tourmente les Français dans ce moment.*¹

De Maistre and Edmund Burke in England were among the earliest of a series of critics of the French Revolution, who, throughout the nineteenth century, continued to reaffirm the values, the hierarchical structure and fundamental religious morality of the *Ancien Régime*. The writings of Bonald, Lamennais, Chateaubriand, Toqueville, and Le Play, all proffered relief from the social chaos of the post-Revolutionary present through a return to the past. Wrote Chateaubriand, "*Les Jacobins n'avaient rien prévu; ils tuaient pour tuer. La révolution était un combat entre le passé et l'avenir; le champ de carnage était partout; on ne songeait qu'à triompher, sans s'inquiéter de ce que l'on ferait après la victoire.*"²

1 J. de Maistre, *Oeuvres Complètes*, t. 7, *Troisième lettre d'un Royaliste Savoisien à ses compatriotes*, Lyon, 1884, pp. 152-3.

2 Chateaubriand, *Oeuvres Complètes*, "Essai sur les révolutions anciennes et modernes", Paris, n.d., p. 308.

The Revolution had not only destroyed traditional social hierarchies, according to these authors, but also and more importantly, the Roman Catholic Church, the ultimate source of all order. Wrote Chateaubriand, "*une religion seule peut renouveler un peuple dans ses sources*".³ Le Play, even when promoting his conception of a modern French industrial state, wrote, "*La religion reste donc aujourd'hui ce qu'elle a été dans tous les temps le premier besoin des sociétés et c'est sur son influence que se fonde surtout la prépondérance des peuples chez lesquels le mouvement de progrès est le plus marqué*".⁴

These philosophers were not uniform in their political ideology. De Maistre, Bonald, and Chateaubriand were "legitimists" who believed that the Roman Catholic religion provided the necessary mystical and inviolate protection for absolute monarchy. Toqueville did not envision a return to the *Ancien Régime*, but he believed that the new equality and centralized bureaucracy that had occurred after the Revolution had restricted the freedoms that a traditional monarchy had provided by its diffuse and locally controlled political structure. He and Le Play preferred either a system of constitutional monarchy such as England's or a republic such as America's, but in either case, their ideal society required a strong and independent religious base. Lamennais, at first a strong supporter of ultramontanism in order to relieve the bureaucratic restrictions placed on the French church by the secular government, finally preached a form of extreme individualism in religious faith, rejecting even the control of Rome over French Catholics because of his belief in the importance of universal spiritual freedom.

Ideologically diverse, these conservative social philosophers were alike in finding fault with the weakness of the Bourbons, the scepticism of the philosophes, and the random violence of the Terror in the eighteenth century, the power of the Gallican bishops over Rome in the nineteenth century. And together, they believed in freedom for

3 Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, Paris, 1879, p. 634.

4 M. F. Le Play, *La réforme sociale en France*, t. 1, Paris, 1866, p. 129.

individuals. But this freedom, in the canon of each, could only be achieved in an ordered society with the commonly shared and inviolate moral code of a traditional and independent Roman Catholic Church.

Charles Louis Muller was a prominent painter in the Second Empire. He won medals at the Salons; he received a number of important commissions for government projects in the Hôtel de Ville and the Palais du Louvre, and for commemorative illustrations or the events in the official life of the Imperial family such as *Queen Victoria's visit to St. Cloud in 1855* (1857 Salon) and *The Institution of the Powers of State in 1852* (1852-1865).⁵

He painted two portraits of the Emperor.⁶ Religious commissions began early in Muller's career, in part because they were being liberally dispensed by the government which was anxious to repair the destruction of the Revolution, in part, it seems from the records, because he sought them out. Muller also painted seven different subjects from the French Revolution. He painted them over a long period of time, the first in 1847, the last in 1878. Clearly, the topic both fascinated and haunted him. Through it, he recorded his emotional

5 The first of these two commissions was burned in the fire of the Palace at St. Cloud in 1870. In the Queen's Collection at St. James Palace, London are oil sketches for the Queen, Prince Albert, the Prince of Wales, the Princess Royal, Lord Abercorn, Lord Breadalbane, Colonel Phipps and Lady Ely. A second version of Prince Albert is at Castle Osborne. A 60 x 48 cm. oil sketch for the Queen's head was sold at l'Hôtel Drouot on January 3, 1918 from the E. C. Collection. The second, now in poor condition at the National Museum, Versailles, was commissioned for 25,000 francs to hang in the Salle des Scéances of the Corps Legislatifs in the Tuileries. Muller did not receive his last payment until he completed it in 1866.

6 Both portraits were commissioned in 1852. One, a lifesize equestrian portrait with Napoleon I's Carroussel Arch in the background, is now at Versailles. The other, probably a half length, is lost, but may be the one for which there exists an engraving by Auguste Blanchard. Correspondance for this second portrait, commissioned on April 15, 1852, for a price of 5000 francs, includes a letter to the artist written on September 29, 1852 from the Ministry of the Interior requesting him to hurry so that "the numerous and pressing demands for copies" could be met.

response to the fate of individuals he had singled out as victims as well as his own political ideology. His revolutionary subjects, many of which center around women, are not heroic but sentimental, in the mode of much historical genre painting of the Second Empire. Decrying the destruction of traditional values that the Revolution had effected, they mourn destruction of family bonds, rejection of Christian virtue, and the desecration of sacred rites and places of worship. These paintings by Muller illustrate the politics of the Catholic right, for whom the French Revolution had not been constructive, but destructive, not liberating, but repressive.

Religion, in the nineteenth century, was a tricky business. Succeeding regimes, working loosely with Napoleon's Concordat of 1802, negotiated between the Gallican Bishops and the Ultramontanists to assure that ecclesiastical policy always served the best interests of both foreign and domestic national policy. The press took sides, ever ready to chide its enemies. *L'Univers*, the journal of Louis Veuillot, championed the Ultramontanist cause and spoke out against the Gallican bishops appointed by the State. *L'Ami de la Religion*, supported by Montalembert and Dupanloup, was the voice of Liberal Catholicism and combatted Ultramontanism. Secular journals such as the *Journal des Débats*, *La Presse*, and *Le Siècle* were hostile to ecclesiastical power of any kind. Lines were drawn over the Italian Question, the role of the Church in education, the role of the State in religious concerns. Napoleon III's reign was rife with controversy because of his own conflicted beliefs about Liberalism, Nationalism, and Imperialism. In a letter dated May 4, 1857, Rouland, Napoleon's Minister of Cults, explained to a colleague in the Vatican the quandary faced by the Emperor, and those of his supporters who were devout. The Emperor "[...] est religieux devant Dieu, il pratique devant les hommes, mais il est et ne peut pas ne pas être le souverain d'un grand pays. Or ce pays c'est la France, issue de 89, labourée par de nombreuses révolutions, guérie peut-être de bien des illusions

excessives, mais profondément imbue du droit civil des citoyens et des institutions politiques qui ont fondé ou affranchi l'État".⁷ Napoleon III, liberal idealist and benign dictator, muddled his way into the Commune with his conflicting goals. Catholic philosophers in the Second Empire were not so conflicted. "*La Révolution de 1789, telle qu'elle s'est faite n'a été qu'une sanglante inutilité*"⁸ wrote Montalembert in 1852.

Muller's exact position in this politico-religious spectrum is not recorded. His, apparently, unswerving devotion to the projects and policies of Napoleon III would seem to preclude him from having been a Legitimist. As a devout Catholic, was he Gallican or Ultramontanist? There is one intriguing comment in this regard, made by Philippe de Chennevières in his *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, when the painters of the Institute of France were accused of betraying the government in 1880 by having an art sale to raise money to support religious training in state schools just two years after Jules Ferry, Minister of Education, had taken over complete control of education from the Church. De Chennevières noted that Muller had been the first to sign a petition in favour of the sale.⁹ Support of religious training and a concomitant lack of interest in secular education had been an ultramontanist position throughout the nineteenth century. Beyond the implications of this one act made in a period of violent left-right political controversy in France, however, one must discover Muller's particular political and religious ideology in his word, and, threading its way through the rabbit warrens of his patronage, Muller's work does define a position clearly, even eloquently.

Muller did not win a *Prix de Rome* as a result of his studies with Leon Cogniet and Baron Gros at the Académie des Beaux-Arts in the early 1830s, but he worked in Rome anyway, between 1841 and 1843,

7 J. Maurain, *La politique Ecclésiastique du Second Empire de 1852 à 1869*, Paris, 1930, p. 195.

8 *Ibid.*, p. 24.

9 Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, IV, Paris, 1979, p. 106.

making copies for the July Monarchy's program of church redecoration. His career as a religious painter had already been launched by this time as evidenced by a third class medal awarded him in 1838 for the now lost *A Martyrdom of St. Bartholomew* for the Church of Saint-Roch in Paris, and by two other lost works for which engravings still exist which were exhibited in the Salons of 1839 and 1840, *St. Jerome in Ecstasy* and *Then, Satan took Jesus on a High Mountain*. St. Jerome is a Guercino *manqué*. In the engraving, the saint's upper torso appears flayed and his lower body unarticulated. Curved cross and curved arm raised to heaven bracket a well-structured head, the best part of the work. It seems, from the engraving, to have been drawn from life. The second painting can only be called odd. A bat-like devil with giant wingspread grasps a docile and benign Christ, who seems quite unperturbed by his flight above the barren desert.

In Rome, Muller copied Guercino's *St. Petronilla* and Domenichino's *Martyrdom of St. Bartholomew*. The second of these was painted for the Cathedral at Digne, a commission requested by its Bishop, Sibour, soon to become Archbishop of Paris, and then in 1857 to be murdered by a priest who was angry at his defense of the Dogma of the Immaculate Conception, which had been enunciated by Pius IX in 1854. (Quite incidentally probably, but not inconsequentially, Muller was commissioned to paint an *Annunciation* and *Virgin of the Immaculate Conception* for the fashionable church of Notre-Dame-de-la-Victoire in Paris during the Commune in 1870-71 when religion was very low on the list of governmental priorities.) Bishop Sibour's letter to Cavé, Chef de la Direction des Beaux-Arts, written in 1841 from Digne, about Muller's copy of the Domenichino painting, illustrates the condition of many French churches even at almost a century's remove from the Revolution.

Je viens en conséquence vous prier, Monsieur le Ministre, de me faire connaître à peu près l'époque où il pourra me parvenir à Digne. Vous me pardonnerez cette nouvelle importunité en pensant au triste état dans lequel se trouve

*mon église, sa pauvreté, son dénuement sont tels que je devrais être naturellement impatient de voir arriver ce tableau d'un précieux que je devrais à votre bienveillance.*¹⁰

On his return to Paris in 1843, Muller continued to receive commissions for the decoration of French churches. An immense *Entry of Christ into Jerusalem* (Illustration 1) called by the critic Thoré, "...une scène quelconque, une Kermesse flamande ou une course au Champ-de-Mars", is now in the church of Notre-Dame-du-Marthuret in Riom.¹¹ Christ is the same gentle soul who had been carried off by a devil a few years back, but now, he is riding a donkey in a crowd of wildly gesticulating followers. On the right, men struggle with a heavy portcullis to let Christ and his followers enter the city. On the left, on a hillock, are a group of charmingly posed and costumed young women, a hallmark in much of his later work. Muller liked crowd paintings. They served his interest in intense color. Crowds also permitted him to single out individuals as victims and sometimes victors within the random movement of the masses. The innocent soul, a castaway in the world of the wicked, is a Christian metaphor he made much of in his paintings of the Terror.

The first painting by Muller of a subject from the Revolution is *Pinel delivering the Alienated from their Chains at the Bicêtre*

10 This letter is filed in the Archives Nationales AN F21 dossier 47. AN F21 dossier 50 contains the interesting documentation about a commission of 3000 francs to Muller on the subject of St. Perboyre, a missionary from Montauban who had worked and been martyred in China in about 1840. St. Perboyre had been recently canonised and the Montauban church of St. Etienne wished for a portrait of their former parishoner and blessed martyr. Two paintings of St. Perboyre by Muller are now in the chapel of the hospital at Montauban.

11 E. Montrosier, *Les Artistes Modernes*, III, pp. 30-31, quotes Thoré's criticism. "Muller a peint la fête religieuse comme il eut peint une scène quelconque, une Kermesse flamande ou une course au Champ-de-mars. [...] Il y a de la foule, du soleil et de la poussière, de la couleur et du mouvement, mais le caractère historique de ce triomphe du prolétaire de Bethleheem n'est marqué nulle part."

(Illustration 2) part of a commission given him by the Republic of 1848 for the newly decorated meeting room of the Academy of Medicine on the rue de Poitiers in Paris. The painting is a tripartite frieze, with Philippe Pinel and J.E.D. Esquirol, noted 18th century alienists, in the center. They are dressed in contemporary costume and gesture and pose in a somewhat theatrical manner. On each side, well separated from the corps of doctors, are the alienated: preoccupied, ragged, and loose-limbed, largely unaware of the Liberal doctor's mission of mercy. An assistant on the right attends to the command of Pinel, and files the chains of an elderly patient. Humane medical treatment of the insane had been a Liberal concern in the 18th century, and Muller has painted a secular painting. The enlightened act of the doctor is portrayed in an



2- *Pinel délivrant les aliénés de leurs fers à Bicêtre*, huile sur toile par C.-L. Muller, Paris, Académie nationale de médecine.

entirely professional and perfunctory manner. Pinel points out the alienated patients who are to be unchained; Esquirol checks them off in a notebook with his quill pen. No plague saint iconography disturbs this record of Revolutionary medical history. A scientific experiment is being performed, not a miracle. Muller was diligent, but not profoundly engaged.¹²

In the Salon which opened on December 30, 1850, Muller exhibited *The Last Call of the Condemned* (Illustration 3), for which he was made a Chevalier of the Legion of Honor. In this painting, which was not a commission, Muller expressed his political ideology for the first time. In a wide arc surrounding André Chenier, an early Romantic



- 3- *Appel des dernières victimes*, huile sur toile par C.-L. Muller, Versailles, Musée national du château de Versailles, M.V. 6327.

12 The other mural represents *Larrey, surgeon to Napoleon I, operating on the field of battle*. Smaller panels, considered but not executed because of lack of money, were *The Sick imploring the Help of Medicine* and *The Accessory Sciences (Hygiene, Physics, Chemistry)*.

poet and a royalist who had written a pamphlet denouncing the death of the king, are victims of the Terror, identified in the Salon Catalogue from the daily list of the guillotined in the *Moniteur Universel*. The ageing Marquise Colbert de Manilvriers sits on the left of Chenier, holding her rosary in her hand. On his right is the elderly Saint-Simon, former Bishop from the city of Agde and member of the Academy of Inscriptions. The names of three other aristocrats, the princess of Chimay, the Marquis de Montalembert, and Rougeot de Montcrief have been called by the soldier near the grill. More distinctive, however, than the catalogue of names, which provides journalistic realism to the historical tableau, is the political ideology of the painting. No Revolutionary fervour here. The soldier in polished boots is arrogant and officious. The sans-culotte beside him in sabots is bestial and dirty. In contrast, the victims in faded satins belong to the gentle and innocent world of Greuze, Chardin, and the 18th century. Moving from left to right, a man leaves his fainting wife and clinging child, the dignified old woman in black saying her rosary patiently awaits her name, two comrades walk arm in arm up the steps of the Conciergerie to the tumbrel, a woman protects her senile old father, another leaning against the square wooden column rolls her eyes to heaven, a third clasps her young child to her breast, the Bishop blesses a fourth with his hand as she cringes in his lap, a fifth, her book fallen to the floor, stands up bravely to face the soldier's call from across the dark room. All the actions of the prisoners are portrayed as decorous, loving, gentle, graceful. The *Ancien Régime* had not lost its manners or its devotion to family, friends, learning, art and religion in the Conciergerie, Muller informed his audience, mere months after the proletarian Revolution of 1848. André Chénier in the center, with haunted face and melancholic pose, who was guillotined like all of Muller's subjects on the day before the conviction of Robespierre, was his spokesman.¹³

13 N. Davenport, "Le Dernier Appel des Condamnés by Charles-Louis Muller: History Painting at Mid century", *Gazette des Beaux-Arts*, December, 1986, pp. 231-238.

In the 1850s, Muller painted at least five paintings of Marie-Antoinette, four of which are of the queen in the Conciergerie (Illustration 4).¹⁴ The queen was the complete tragic female victim for



- 4- *Marie-Antoinette à la Conciergerie*, huile sur toile par C.-L. Muller, 1857. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Inv. 1893.

14 The one illustrated is in the Kunsthalle, Hamburg. Two, recently sold at the Hôtel Rameau, Versailles, are entitled *Marie-Antoinette in Grief* and *Marie-Antoinette Joyful*. Two others, one recently sold at Sotheby's, and one perhaps at the Salar Jung museum, Hyderabad, India are of the Queen bidding Elizabeth goodbye and the Queen confronting her accusers in her Cell.

19th century legitimists. The Empress Eugenie's infatuation with the guillotined monarchs is also well known. In his memoirs of the Second Empire, Comte Horace de Viel Castel wrote on May 19, 1854, "*L'Impératrice attache un vif intérêt à tout ce qui vient de ce malheureux roi et surtout à ce qui est un souvenir de la reine*". Earlier he had noted a visit that the Emperor and Empress had paid on February 11, 1853 to his soon-to-be-opened Museum of the Kings in the Louvre, and he noted that, "*L'Impératrice a voulu qu'on lui lût la belle lettre testamentaire de Marie-Antoinette à Mme Elisabeth; [...]. L'impératrice écoutait en silence et avec les larmes dans ses yeux ces dernières paroles d'une reine prête à monter sur l'échafaud*"...¹⁵ It is not surprising, therefore, that Muller, a court painter to the imperial family, would have chosen this subject. Nor is it surprising, knowing Muller, that he painted her saying grace before her meager meal. The artist was inspired by the account in *Relation de Rosalie Lamorlière, servante à la Conciergerie* for his composition.¹⁶ Its words are touching, minimalist. The queen had two dresses in prison, one black, one white. Only a screen separated her from the ever present eyes of her guards. "*Une table commune et deux chaises de prisons*" were the furniture of her cell in the Conciergerie. Wrote Lamorlière, "*Les deux gendarmes (toujours les mêmes) se nommaient Dufrêne et Gilbert; ce dernier paraissait plus rude que son camarade le brigadier. Quelquefois Sa Majesté, accablée d'ennui, s'approchait d'eux, pendant que nous couvrions sa table, et elle les regardait jouer, quelques instants, en présence de Mme Richard ou du concierge*". A gendarme is quoted as having retorted to her plea for privacy on October, 16, 1794, the day of her sentencing, "*mes ordres portent que je dois avoir l'œil sur tous vos mouvements*". The painting adds little to this account. The queen's religion is the light in her meager existence. Neatly dressed, matronly, domesticated, she repels, by her self

15 The comments come from *Mémoires du Comte Horace de Viel-Castel*, Paris, 1883, t. 3, pp. 22-23, t. 2, p. 138.

16 Lamorlière's account and others similar to it are included in G. Lenôtre, *La Captivité et la mort de Marie-Antoinette*, t. 7, Paris, 1907. References quoted are on pp. 228, 233, 253.

discipline and her devotion, the greedy eyes and coarse manners of her guards, *le peuple*.

In 1859, Muller illustrated an arcane subject from English history in the time of Oliver Cromwell, *The Banishment of Young Irish Catholic Girls in 1655* (Illustration 5). The Salon catalogue provides a text from Beaumont de la Bonnière's *Ireland, its Social, Political and Religious Structure*, published in 1832.¹⁷ The villain is the Irish policy of the Protestant regime of Cromwell, which evicted Irish families from their land, sending young men to the Continent to fight as mercenaries and, on at least this one occasion in 1655, young women to Jamaica to work as slaves. Protestantism, like the French Revolution, had destroyed



- 5- *Proscription des jeunes Irlandaises catholiques*, huile sur toile par C.-L. Muller, 1859. Lyon, Musée des beaux-arts.

¹⁷ Bonnière's source is John Lingard's *A History of England*, X, London, 1844, p. 366. 'After the conquest of Jamaica in 1655 the protector, that he might people it, resolved to transport a thousand Irish boys and a thousand Irish girls to the island. At first the young women were demanded...'

rural Catholic society, wrenched families apart, and made the innocent, victims. Protestant England, embroiled as ever in The Irish Question in the 19th century, was Muller's target in the painting, and suprisingly uninterested in Napoleon III's continuing efforts to keep from antagonising Queen Victoria, the French government purchased it from the artist after the Salon. The Ultramontanist interest in an international church, free of all nationalistic political policies, may have influenced the government's decision.

Pope Pius VII, spiritual mentor to the Ultramontanist cause, had given sanctuary to Maria Letizia, the mother of Napoleon I.¹⁸ Her long martyrdom was depicted by Muller in 1861 in a painting entitled *Madame Mère, 1822* (Illustration 6), which was the year after the



6- *Madame Mère, 1822*, huile sur toile par C.-L. Muller, 1861. Dreux, Musée d'art et d'histoire.

18 A letter to Cardinal Consalvi, counselor to Maria-Letizia in Italian was found inserted in the pamphlet of M. Livi's, according to Baron Larrey, *Madame Mère*, I, Paris, 1892, no. 3, p. 127. Translated by Larrey, pp. 127-128, it reads in part, "Je suis vraiment la mère de toutes les douleurs et la seule consolation qui me soit donnée est de savoir que le saint-père oublie le passé pour se souvenir seulement des bontés témoignées par lui à tous les membres de ma famille."

Emperor's death. The old woman, dressed in mourning, sits beneath a copy of Michelangelo's *Pieta*, the Virgin Mary mourning her dead son God, and gazes at her own, standing in royal regalia and lit from a curtained window. The Papacy, with spiritual power that supersedes all national interests and political change, is proffered by Muller as the only sure hope for the innocents of the world.

In 1863, Muller exhibited *A Mass during the Terror* now lost (Illustration 7). A nonjuring priest, standing in full clerical robes in front of a rococo chest as an altar on which are finely wrought candlesticks, holds mass in a garret, elevating the host before a small crucifix attached to the rough plaster wall. The carpenter's tools and wooden *prie-dieu* are reminders of the desperate plight of the faithful in the Revolution. Light shines in through a skylight on sweetly praying



7- *Une messe sous la Terreur*, huile sur toile par C.-L. Muller, 1863. Emplacement actuel inconnu.

women and children, on weary men, and, faintly, on the man guarding the door from intruders. *The Last Call of the Condemned* (Illustration 3), from which many of these figures have been borrowed, was a genre history painting. This work is religious genre, which inspires

devotion without illustrating a sacred text.¹⁹ Like a *memento mori*, it calls the faithful to prayer, to save their souls even at the risk of their lives.

In 1869, Muller exhibited *Lanjuinais at the Tribunal, June 1793* at the Salon. The painting, now at the National Assembly, had been commissioned by the grandson of the Breton Girondist, Lanjuinais. Muller's politics must have been well known by this time. A description of the painting in the Universal exposition in Vienna in 1873 is the only record of its appearance.²⁰ Lanjuinais, a member of the National Convention in 1793, was represented after a speech in which he had infuriated the Montagnard party. "At these words, the Viennese catalogue reports, the fury of the Montagnard party became unleashed; Chabot, Drouet, Robespierre the younger, Turreau and others threw themselves on Lanjuinais and wanted to throw him from the tribune. Legendre placed a pistol at his throat". The words, quoted in Mortimer-Ternaux's *Histoire de la Terreur* were, as so often in Muller's ordered Catholic universe, pleas for reason and control in a world in revolution. Said Lanjuinais:

*Je sais bien que le peuple déteste l'anarchie et les factieux, mais il est leur instrument forcé. Des crimes que la loi déclare dignes de mort ont été commis, une autorité usurpatrice a fait tirer le canon d'alarme [...] Vous calomniez Paris, vous insultez le peuple jusque dans l'exercice de son droit de pétition, lui crie-t-on de la gauche. Non, je n'accuse pas Paris, réplique Lanjuinais, Paris est bon, Paris est opprimé par quelques scélérats.*²¹

The fall of the Second Empire could not have left Muller unscarred. Along with the commissions noted above, he had successfully

19 B. Foucart, *Le Renouveau de la Peinture Religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, "La scène de genre et la peinture religieuse", pp. 279-304.

20 *Officieller Kunst-Catalogue*, Weltaustellung 1873 in Wien, 1873, p. 105.

21 Mortimer-Ternaux, *Histoire de la terreur 1792-1794*, t. 7, livre XL, pp. 384-385, 387.

completed a number of paintings for Nieuwerkerke and the Emperor, two of which, in the Hôtel de Ville and at Saint-Cloud, had been burned in the Commune. Yet, he seems to have continued to exhibit, and to sell, particularly at this time, to American collectors.²² In 1875, W.P. Corcoran bought a work entitled *Charlotte Corday in Prison* (Illustration 8). The Girondist murderer is a martyr framed by her prison bars, her only weapon, a quill pen. Her face is as pure and innocent as the victims of the Conciergerie. Aristocrats and Girondists were one in their victimization by the Terror, in Muller's lexicon.

In October, 1877, Gambetta helped lead the left to victory in the National Assembly, although the less radical Dufaure was selected by President MacMahon as Minister of State. The Duke de Broglie's

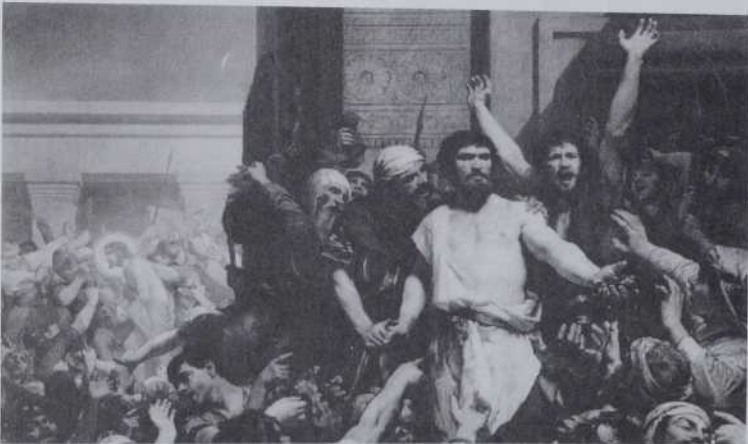


- 8- *Charlotte Corday in Prison*, huile sur toile par C.-L. Muller, 1875. Photogravure Goupil. Etats-Unis, collection particulière.

²² See references to Muller in *The Diaries, 1871-1892 of Samuel P. Avery Art Dealer*, New York, ed. M. Beaufort, H. Kleinfeld, J. Welcher, 1979.

Legitimist Party of Moral Order was defeated, MacMahon's supporters, accused of being a "priests' government, chastened". In February 1878, the combative pope, Pius IX, died and was quickly replaced by the more politic Léon XIII. In the same year, Jules Ferry removed the Church from all further control over French education, the Third Republic celebrated itself with an international exposition in Paris, and Muller painted his last two large paintings.

We want Barrabas (Illustration 9), in the Musée Wicar in Lille, is a startling, even ludicrous painting. Barrabas is a massive coarse-looking man of the people. He holds out his chains to a carousing and noisy crowd of Romans. Soldiers, women, and boys, all leering, shouting, and gesticulating, surge around him. On the far left in the background, a pale and brutalized figure of Christ is pushed along the street by soldiers, his halo resplendant, his hands bound with ropes. The people have triumphed. Religion is powerless and in chains.



9- *Nous voulons Barrabas*, huile sur toile par C.-L. Muller, 1878. Lille, Musée Wicar.



10- *La déesse de la Raison*, huile sur toile par C.-L. Muller, 1878. Poitiers, Musée des beaux-arts.

The Goddess of Reason (Illustration 10) is in the Musée des Beaux-Arts in Poitiers. In Muller's obituary in *La Chronique des Arts*, the author called it a: "*vaste peinture-pamphlet dirigée contre les institutions actuelles*".²³ The setting is Notre-Dame, which was transformed into The Temple of Reason during the Revolution. With a crucifix under her right foot, a seductive young woman with startling red stockings is carried on a litter by a carousing crowd of Revolutionaries through the Gothic nave to the altar, on which is a model of a Roman temple, dedicated *À la Philosophie*. In a niche in the temple is a bust of Voltaire. Such a fête did occur in Notre-Dame, and Muller's devout nature must have been horrified by it, even at nearly a century's distance. In *Histoire de la société française pendant la Révolution*, published in 1864 by Edmond de Goncourt and readily available to the circle of Muller around the court, is a description of the fête.

*Alors, dans Notre-Dame, la Grande Basilique, sur le tabernacle du maître-autel est hissée, non une statue morte, mais une image vivante de la Divinité, un chef-d'œuvre de la nature, comme l'a dit le compère Chaumette - Dieu est la Maillard, l'ex-danseuse du Théâtre des comédiens du Bois de Boulogne, l'humaine créature des soupers du duc de Soubise à Pantin. Elle est là, en bonnet rouge, draperies écourtées, pique en mains, entourée de toutes les jolies damnées de l'Opéra, qui à leur tour excommunient la calotte en chantant mieux que des anges des hymnes patriotiques. Dans la cathédrale, l'orgue mugissant, les tambours roulant, les fanfares sonnantes, le clair éclat des trompettes, les cris, les refrains obscènes, les vociférations s'éteignent et meurent dans la mesure de l'énorme carmagnole, claquant de ses sabots les tombes épiscopales.*²⁴

23 *Chronique des Arts et de la Curiosité*, January, 1892, p. 21.

24 E. de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, 1918, p. 418-419. Goncourt's quotes are from the revolutionary journals, *Le Père Duchêne*, *Le Nouveau Paris*.

The furor, the anti-clericalism, the desecration in this account have found their way into this most violent of Muller's tirades against the Revolution and its destruction of the serenity, the devotion, and the order of the *Ancien Regime*.

On November 16, 1878, Count Albert de Mun, an "intransigent" Catholic, spoke in the Chamber of Deputies. His words echo the message of Muller's last two paintings.

La Révolution [...] n'est ni un acte ni un fait, elle est une doctrine sociale, une doctrine politique, qui prétend fonder la société sur la volonté de l'homme au lieu de la fonder sur la volonté de Dieu, qui met la souveraineté de la raison humaine à la place de la loi divine. C'est là qu'est la Révolution, le reste n'est rien, ou plutôt tout le reste découle de là, de cette révolte orgueilleuse d'où est sorti l'État qui est devenu votre Dieu et que nous nous refusons à adorer avec vous. La contre-révolution, c'est le principe contraire; c'est la doctrine qui fait reposer la société sur la loi chrétienne".²⁵

And Muller, who had been a faithful soldier in the imperial artistic army of the Count de Nieuwerkerke in the Second Empire, stood with Albert de Mun on the right, as he had ever stood, in the important matters of religion and politics. While some at the Emperor's court had remembered the first Napoleon's revolutionary roots and secular enlightenment ideals, others, like Muller, had not forgotten the Terror, its desecration of catholic Churches and destruction of the traditional social order. Nor were Muller's regrets assuaged at Sedan. These, enunciated in his paintings, *We want Barrabas* and *The Goddess of Reason*, were his legacy to the Third Republic at his death in 1892.

²⁵ A. Debidour, *L'Eglise catholique et l'Etat sous la 3e République*, t. I, Paris, 1906, p. 195.



Le Peuple Français terrassant le Fédéralisme Figure Collosale élevée sur la place des Invalides. 4 me Station de la Fête de l'Unité et de l'Indivisibilité, 10 août 1793. Gravure à l'aquatinte coloriée, par Villeneuve. Paris, Bibliothèque nationale, Est. de Vinck 6171.

VIRILITÉ ET CORPS POLITIQUE CHEZ LES CONVENTIONNELS (1792-1795)

Michel Grenon

Histoire, Université du Québec à Montréal

Le 27 Brumaire an II (17 novembre 1793), Jacques-Louis David, peintre et député, fait adopter par ses collègues de la Convention nationale un décret relatif à l'érection d'un monument "*à la gloire du peuple français*", dont voici les neuf premiers articles:

- ARTICLE PREMIER: Le peuple a triomphé de la tyrannie et de la superstition: un monument en consacra le souvenir.
- ARTICLE DEUXIÈME: Ce monument sera colossal.
- ARTICLE TROISIÈME: Le peuple y sera représenté debout par une statue.
- ARTICLE QUATRIÈME: La victoire fournira le bronze.
- ARTICLE CINQUIÈME: Il portera d'une main les figures de la Liberté et de l'Egalité; il s'appuiera de l'autre sur sa massue. Sur son front on lira: *Lumière*; sur sa poitrine, *Nature, Vérité*; sur ses bras, *Force*; sur ses mains, *Travail*.
- ARTICLE SIXIÈME: La statue aura 15 mètres ou 46 pieds de hauteur.

- ARTICLE SEPTIEME: Elle sera élevée sur les débris amoncelés des idoles de la tyrannie et de la superstition.
- ARTICLE HUITIEME: Le monument sera placé à la pointe occidentale de l'île de Paris.
- ARTICLE NEUVIEME: La Patrie appelle tous les artistes de la République à présenter, dans le délai de deux mois, des modèles où l'on voie la forme, l'attitude et le caractère à donner à cette statue, en suivant le décret qui servira de programme.¹

On a fait de ce projet - car le monument lui-même ne sera jamais construit - une représentation "virile" de la souveraineté.² L'attrait que les Conventionnels éprouvent pour Hercule, écrit Lynn Hunt, tient à sa *masculinité*; elle oppose cette image herculéenne à l'allégorie féminine incarnée par Marianne. Lynn Hunt associe cette image à un *concept*, à la fois domination et suprématie, concept grâce auquel les députés, en particulier les Montagnards, auraient en même temps affirmé leur solidarité fraternelle contre le père-roi (*the band of brothers that had replaced the father-king*) et légitimé l'expulsion des femmes de l'arène politique. Hercule, "mâle monumental", serait donc tout à la fois fraternel, parricide et antiféministe.³

Rappelons d'abord, puisqu'il vient d'être question de "concept", que le contexte conceptuel des Conventionnels est toujours marqué par les Lumières. La "*force des choses*", pour reprendre le mot de Saint-Just, conduira les députés de la Convention en des lieux

¹ James Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, Paris, 1894, 2, p. 806.

² L. Hunt, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley, 1984, p.04. "...a distinctly virile representation of sovereignty".

³ *Ibid.*, p. 104.

étranges; ils continueront pourtant de puiser à pleines mains dans leurs lectures pré-révolutionnaires.

O Aristippe, ce manteau fastueux fut payé par bien des bassesses. Quelle comparaison de ta vie molle, rampante, efféminée, et la vie libre et ferme du cynique déguenillé!

On aura reconnu Diderot et ses célèbres *Regrets sur ma vieille robe de chambre*. Le caractère contradictoire et parfois incohérent des propos de Diderot sur les femmes a déjà été souligné.⁴ Certains de ces propos ne manquent pas d'intérêt, cependant. Ainsi, Diderot associe souvent femmes et *mollesse*, de même que femmes et *monarchie absolue*: "*Dans une riche monarchie absolue, où les femmes donnent le ton, écrit-il dans l'Encyclopédie, l'honneur, l'ambition, la galanterie, le goût des plaisirs, la vanité, la mollesse, seront le caractère distinctif des sujets...*"⁵ Quel est le contraire du "mou" féminin? Dans son fragment *Sur les femmes*, Diderot oppose explicitement "*le nerf de l'homme*" et "*la mollesse de la femme*".⁶ Cette distinction repose en partie sur une argumentation "physiologique": les femmes ne possédant pas les mêmes *organes* que les hommes (même si la matrice ne leur est pas "*essentielle*"⁷), il s'ensuit qu'elles n'ont pas le même comportement: "*La jeune fille poursuit un papillon, le jeune garçon gravit sur un arbre*".⁸ On le verra plus loin, le "mou" et le "nerveux" reparaîtront sous la Convention.

Diderot dira également qu'à l'intérieur du mariage, et nonobstant les libertés qu'il est prêt à leur accorder dans l'abstrait, les femmes

4 B.L. McLaughlin, "Diderot and Women", in S.I. Spencer, *French Women and the Age of Enlightenment*, Bloomington, 1984, p. 296-308.

5 *Encyclopédie*, article "Mœurs".

6 Voir C. Rosso, *Les tambours de Santerre: Essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIIIe siècle*, Paris, 1986, ch. V: "La femme au XVIIIe siècle selon Thomas: une prison dorée", p. 137.

7 "Éléments de physiologie", dans l'article "Matrice". *Mémoires scientifiques*, édition critique établie par J. Assézat, Paris, 1915, p. 391.

8 *Ibid.*, p. 267.

devraient se consacrer à leurs tâches domestiques.⁹ L'argumentation, ici, n'est pas physiologique, mais sociale: à chaque sexe son domaine propre, sa spécialisation, en quelque sorte. En ceci, il est d'ailleurs loin d'être original: Rousseau dira la chose plus crûment:

*Dans l'union des sexes chacun concourt également à l'objet commun, mais non pas de la même manière. [...] L'un doit être actif et fort, l'autre passif et faible...*¹⁰

La Révolution française transforme la spéculation sur les rapports entre les sexes en une question politique. Cette question est posée d'emblée du fait des revendications, de la présence même de femmes au coeur du processus révolutionnaire.¹¹ Elle se pose aussi, en tant que principe, aux députés de la Convention nationale, en particulier aux membres d'un comité de la Convention: le Comité d'instruction publique.

C'est en sa qualité de membre du Comité d'instruction publique que David présente à ses collègues de la Convention son projet de monument. Composé de vingt-quatre députés, périodiquement renouvelé, ce comité avait pour principale fonction de préparer un plan d'ensemble sur l'instruction publique - on dira aussi éducation nationale - du niveau primaire au niveau supérieur. Il s'occupait également de trouver d'autres moyens de stimuler le zèle révolutionnaire et patriotique des citoyens et citoyennes de la République naissante. Incapables de s'entendre sur la pédagogie, sur les programmes d'enseignement, sur la nature de l'instruction à dispenser aux adultes, sur le rôle de l'État dans cet ensemble, les députés ne s'acquittèrent jamais vraiment de leur mandat. Outre les difficultés que ces questions créaient aux députés, leur échec s'explique en partie par les inexpiables conflits qui opposèrent, dans l'enceinte de la Convention nationale,

9 B.L. McLaughlin, "Diderot and Women", *op. cit.*, p. 303-4.

10 J.-J. Rousseau, *Émile, ou de l'Éducation*, Livre V, ch.. 74: "Lois de l'amour dictées par la nature".

11 Voir, par exemple, D. Godineau, *Citoyennes tricoteuses: les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Alinéa, 1988.

factions, tendances et même personnalités.

L'hégémonie, d'ailleurs toute relative, que les Montagnards exercèrent sur la Convention, du printemps 1793 à l'été 1794, représente certainement un moment capital de cette histoire mouvementée. Les Montagnards, toutefois, ne constituent pas un parti monolithique. De toute manière, sur la question de la place à accorder aux femmes dans la nouvelle société, les divergences et les manoeuvres concernent plutôt la Convention dans son ensemble que tel ou tel groupe: le Montagnard Romme est plus proche du Girondin Condorcet - dans la mesure, d'ailleurs, où ce dernier mérite cette étiquette - que du Montagnard Amar. Quant au concept de "virilité", il est douteux qu'on puisse lui attribuer un sens univoque. Certainement, le *viriarcat* imprègne la Convention nationale comme l'ensemble de la société française, en cette fin du dix-huitième siècle. Dans l'enceinte de la Convention, cependant, la question est posée en des termes qui sont inséparables du contexte des Lumières. Les procès-verbaux du Comité d'instruction publique sont particulièrement instructifs, à cet égard.

Le Comité d'instruction publique allait d'abord subir l'influence d'un prestigieux philosophe et savant, le ci-devant marquis de Condorcet. Député lui-même, Condorcet avait cependant préféré siéger au Comité de Constitution. Il avait par contre déjà présenté à l'Assemblée législative, où il avait également siégé, un important *Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique*.¹² La guerre et la crise du régime avaient interrompu le cheminement législatif de ce projet. Dans le pays comme dans la nouvelle assemblée, on réclamait d'urgence, cependant, la mise en route d'un nouveau régime d'instruction publique. En cet automne 1792, les Girondins jouissent encore d'un prestige important. Brissot tenait Condorcet en grande estime et l'on peut penser que son projet - qu'il

12 L'Assemblée législative entendit ce rapport les 20 et 21 avril 1792. Le texte entier se trouve dans les *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la législative*, p. 188-226.

avait entre temps quelque peu remanié - avait de bonnes chances de devenir loi.

Ce projet repose en grande partie sur une certaine conception de la nature de l'homme et de la femme, de même que de leurs rapports réciproques. La société se construit sur le foyer et la famille. Quant aux femmes, elles sont définies par l'union intime de leurs fonctions physiologiques et de leurs fonctions sociales; la nature de l'enseignement qu'elles doivent recevoir découle de leur rôle à l'intérieur du cercle familial. Fait-il allusion à un métier féminin, c'est, outre celui d'institutrice, celui de sage-femme; mentionne-t-il les femmes dans les passages consacrés aux degrés supérieurs de l'enseignement, c'est pour associer femmes, accouchement, maladies des femmes et des enfants. La définition des hommes est très différente et une place est faite à leurs "sentiments naturels", dont Condorcet dresse d'ailleurs la liste. Celle-ci ne manque pas d'intérêt: "[...] *la compassion, la bienfaisance, l'amitié pour les parents, pour les frères, pour les compagnons de leurs amusements, la reconnaissance*". Les sentiments à l'endroit des femmes ne figurent qu'implicitement; on notera par ailleurs le caractère uniquement *social* de cete liste, ainsi que l'absence de toute allusion explicite à une fonction sexuelle. Notons aussi que l'égalité, cette précieuse conquête, est évoquée dans le contexte du lien familial: l'égalité, dit Condorcet, "*doit nécessairement attacher les citoyens à leurs foyers*." L'homme auquel pense Condorcet est social autant qu'il est éclairé; son aire sociale, par ailleurs, n'est pas celle de sa compagne.

Ce projet de Condorcet ne survivra pas à l'élimination de Brissot et des Girondins. Six mois avant leur chute, cependant, une autre personnalité s'est imposée: le Montagnard Gilbert Romme. Son *Rapport sur l'instruction publique, considérée dans son ensemble*,¹³ conserve de nombreux éléments du projet Condorcet; en particulier,

13 *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, 1, p. 201-220.

sa conception des rapports masculins-féminins. Aux deux sexes, dit Romme, il est important d'enseigner "*toutes les vertus domestiques et sociales*"; la nature, ajoute-t-il, a toutefois prévu pour les femmes des fonctions différentes de celles des hommes. Ces fonctions sont cependant complémentaires: la femme *influence*, l'homme *agit*. L'éducation qui sera dispensée à l'un et l'autre sexe doit donc être harmonisée, afin d'empêcher que l'influence féminine ne soit "*corruptrice et funeste*", la femme apprendra "*à discerner, à vouloir, à inspirer le bien*" et l'homme apprendra *à le faire*....

Au lendemain de la chute des Girondins, ce n'est cependant pas la Montagne, mais la Plaine qui fait, brièvement, entendre sa voix. Le député Lakanal parle en son nom. Son *Projet de décret pour l'établissement de l'instruction nationale*¹⁴ s'écarte, lui, très sensiblement de l'approche de Condorcet; il aborde toujours, cependant, les rapports entre les sexes à partir des mêmes postulats. On doit en dire autant du plan "Montagnard" de Michel Lepeletier, parraîné par Robespierre lui-même en juillet 1793, (même si, sur d'autres questions, ce plan s'écarte d'une manière encore plus importante du projet de Condorcet): la nature, dit Lepeletier, qui dicte les différences entre les garçons et les filles, détermine donc les occupations auxquelles les uns et les autres sont *propres*.¹⁵ Six mois plus tard, le projet de Bouquier, également de la mouvance montagnarde mais à la fois hostile à Condorcet et à Lepeletier, reprend encore les mêmes postulats sur les rapports entre hommes et femmes, de même que sur la nature masculine.¹⁶ Enfin Daunou, qui clôt le débat sur l'instruction publique en octobre 1795, en pleine réaction thermidorienne, revient explicitement, à quelques nuances près, à l'argumentation de Condorcet.¹⁷ La lecture de ces textes montre une unanimité profonde tant sur la nature des femmes et des hommes que sur la nature de leurs rapports. Leurs auteurs partagent

14 *Ibid.*, 1, p. 507-516.

15 *Ibid.*, 2, p. 34-61.

16 *Ibid.*, 3, p. 56-62.

17 *Ibid.*, 6, p. 786-800.

également un concept qui ancre leurs raisonnements dans une certaine tradition.

La constitution donnera à la nation une existence politique et sociale, l'instruction publique lui donnera une existence morale et intellectuelle. Ainsi que le corps humain, le corps social aura l'organe de ses pensées, de ses conceptions, qui produira partout des ramifications vivifiantes, et l'organe de ses mouvements, de ses actions, qui portera partout la vie et le bonheur .¹⁸

On reconnaît, dans ce passage du projet de Romme, une métaphore importante, la métaphore du *corps*. Romme a d'ailleurs pris la peine de la situer clairement: "*Ainsi que le corps humain*, a-t-il écrit, *le corps social [...]*" Ce corps social est inscrit dans le préambule de la Déclaration des droits de l'homme de 1789:

Les représentants du peuple français [...] ont résolu d'exposer [...] les droits naturels, inaliénables et sacrés de l'homme, afin que cette déclaration, constamment présente à tous les membres du corps social...

Voici maintenant Grégoire:

Le corps social doit veiller à sa conservation et au bonheur des individus qui le composent.

Et plus loin dans le même texte:

L'éducation doit harmoniser avec [sic] les principes constitutionnels, car toutes les institutions doivent être ramenées à l'unité; et lorsqu'un gouvernement est comme le nôtre fondé sur les vrais principes, il est dans l'ordre immuable des choses que les intérêts des parents, des enfants et de la patrie coïncident, et que les affections

¹⁸ *Ibid.*, 1, p. 206.

indestructibles de la nature soient toujours compatibles avec la meilleure existence du corps social.¹⁹

Nous sommes ici en présence d'une figure de rhétorique qui remonte à l'Antiquité et dont Plutarque, traduit au dix-huitième siècle par Dacier, avait fait grand usage. Cette figure présentée d'abord comme corps *politique*, occupe une place centrale dans une oeuvre charnière de la pensée de Rousseau, le *Discours sur l'économie politique*:

*Le Corps politique, pris individuellement, peut être considéré comme un corps organisé, vivant, et semblable à celui de l'homme. Le pouvoir souverain représente la tête; les lois et les coutumes sont le cerveau, principe des nerfs et siège de l'entendement, de la volonté et des sens, dont les juges et magistrats sont les organes; le commerce, l'industrie et l'agriculture sont la bouche et l'estomac, qui préparent la subsistance commune; les finances publiques sont le sang, qu'une sage économie, en faisant les fonctions du coeur, renvoie distribuer par tout le corps la nourriture et la vie...*²⁰

La pérennité de la métaphore se voit dans ce texte de Robespierre:

*La force publique est au corps politique ce qu'est au corps le bras qui exécute spontanément ce que la volonté commande et repousse tous les objets qui peuvent menacer le coeur ou la tête.*²¹

La généalogie et la fonction de la métaphore du corps constituent un problème complexe qu'il est impossible d'aborder ici: rappelons simplement ses origines antiques, ses prolongements au Moyen-

19 *Ibid.*, 3, p. 365.

20 Ce texte parut d'abord dans l'*Encyclopédie*, article "Économie".

21 Robespierre, *Sur la Constitution* (10 mai 1793).

Age²² et à l'époque moderne.²³ Le seul glissement de l'épithète "politique" à l'épithète "social" appellerait une longue digression - l'*Encyclopédie* traite "social" comme un mot récent.²⁴ Dans le texte de Romme cité plus haut, *corps social* et *corps politique* sont employés ensemble. Il faut, par ailleurs, souligner le rapport qui existe entre cette métaphore et la notion de *famille*; rapport qui apparaît lors du prolongement - dans l'extension - de cette notion. Ici encore, la question est ancienne, remontant à l'Antiquité grecque.²⁵ Dans son *Économie politique*, Rousseau évoque "la grande famille, qui est l'État," à la Convention, Grégoire parle tantôt du "*corps social*", tantôt de "la grande famille", Siéyès évoque "*familles politiques*" et "la grande famille nationale".²⁶

Sous la monarchie d'Ancien Régime, père de famille et roi-père, famille et *corps politique* se répondaient, sous la garantie de Dieu le Père et du *corps mystique*. De puissants dissolvants travaillaient à détruire ces liens; les révolutionnaires eurent à compléter ce travail. Ayant éliminé le roi-père, ayant fait de Dieu non plus un "père" mais "l'Être suprême" (quand ils ne l'ont pas, comme le fit Jacob Dupont, carrément éliminé lui-aussi), les Conventionnels ont cependant conservé la métaphore du corps et son prolongement "familial". Subsistait donc entièrement la question que posait Rousseau dans

22 A ce sujet, il est intéressant de comparer les éléments et l'articulation du corps chez Rousseau et chez Jean de Salisbury (*Policraticus*).

23 Rappelons à ce sujet l'immense travail de Ernst Kantorowicz, *The Kings Two Bodies* Princeton, 1957. Dans K.M. Baker, *The Political Culture of the Old Regime*, Oxford, 1987, voir en particulier le chapitre 24: "La constitution française", de M. Valensise Voir aussi chapitre 3: "The King Imagined", de R.E. Giesey; chapitre 25: "Representation", de K.M. Baker; chapitre 26: "Le contrat social des Français: Siéyès et Rousseau", de B. Bacsko; chapitre 27: "Citoyenneté et souveraineté", de L. Jaume.

24 *Social*... "mot nouvellement introduit dans la langue, pour désigner les qualités qui rendent un homme utile dans la société, propre au commerce des hommes; des vertus sociales." in *Encyclopédie*, article "Social".

25 Voir C. Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 37.

26 *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, 1, p. 571.

l'Économie politique - Le père doit être la tête de la famille; mais qui doit être la tête du corps politique? - question à laquelle il donnera la réponse que l'on sait: il n'appartient pas à un homme mais à la *volonté générale* de diriger le corps politique.²⁷ Par ailleurs, tout comme la famille, le corps politique et social assigne à chacun et chacune sa place naturelle. En outre, puisque le corps physique et ses organes expliquent, en dernière instance, les comportements humains, il y a complémentarité des parties dans l'ensemble. Nous retrouvons ici un terrain connu: Diderot ne disait pas autrement. Pierre-Charles-François Dupont raisonne ainsi:

*La différence des organes fait la différence des goûts, des inclinaisons et des penchants dans les individus, comme dans les différents sexes. [...] Le sabre et l'épée doivent être aussi étrangers à la femme que la quenouille à l'homme.*²⁸

"Le plus doux attrait de la société, dit Deleyre, c'est l'attachement réciproque".²⁹ Cette douceur vient de la complémentarité des deux sexes; elle n'empêche pas les différences naturelles, ni les conséquences *politiques* de ces différences. Le Montagnard Amar, membre du Comité de sûreté générale, le dit dans un discours célèbre, au moment de la fermeture des clubs politiques féminins:

*L'homme est fort, robuste, né avec une grande énergie, de l'audace et du courage. Il brave les périls, l'intempérie des saisons par sa constitution: il résiste à tous les périls, à la guerre, à tout ce qui exige de la force, de l'intelligence, de la capacité, de même il paraît seul propre aux méditations profondes et sérieuses qui exigent une grande contention d'esprit et de longues études qu'il n'est pas donné aux femmes de suivre.*³⁰

27 *Du contrat social*, Livre II. "à l'instant qu'il y a un maître, il n'y a plus de souverain, et dès lors le corps politique est détruit", Livre II, ch. I.

28 *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, 1, p. 673.

29 *Ibid.*, 1, p. 661.

30 *Moniteur*, 18, p. 299-300.

Dans la République, donc, la politique est affaire d'homme et de "nerf". Bouquier, qui était peintre, contraste explicitement *"les pinceaux effeminés"* de l'Ancien Régime et le *"style mâle et nerveux qui doit caractériser les exploits révolutionnaires des enfants de la liberté, défenseurs de l'égalité"*.³¹ La "mollesse", pour sa part, est devenue contre-révolutionnaire. Fourcroy déclare: *"Il est temps, en effet, de songer à former des républicains: il faut détruire la mollesse qui énerve"*.³² Hassenfratz, membre en vue de la Commune insurrectionnelle et du Club des Jacobins, farouche adversaire de Siéyès et de ses amis, dénonce leur projet de faire enseigner la musique et la danse aux garçons:

Que veut-on faire des Français? Des pantins, des chanteurs et des danseurs: on veut amollir tellement l'esprit républicain qu'il sera impossible de trouver des hommes énergiques dans la génération à venir.

A quoi Daunou répond:

Comme si l'on pouvait imaginer quelque ressemblance entre les amollissants plaisirs que le despotisme ordonne pour lui-même et pour ses esclaves, et les solennités instructives où le peuple viendra donner et recevoir à la fois le spectacle de toutes les activités! ³³

31 Serge Leroux reprend ce texte plus loin: *L'envers du décor: tendances iconoclastes dans la pensée jacobine.*

32 *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, 2, p. 189.

33 *Ibid.*, 1, p. 525 et 584. Pour sa part, Robespierre associe "mollesse" au nouveau despotisme des riches: *"Croyez-vous que le peuple qui a conquis la liberté, qui versait son sang pour la patrie quand vous dormiez dans la mollesse, ou que vous conspiriez dans les ténèbres, se laissera enchaîner, affamer, égorger par vous? Non."* in *Sur la Constitution* (10 mai 1793).

La République n'exclut pas la tendresse: ainsi, Robespierre définit Lepeletier, *tendre ami de l'humanité*³⁴ - mais c'est une tendresse révolutionnaire.

Revenons à la *virilité*: de quoi peut-il donc s'agir? Rappelons d'abord que "virilité" (en latin *virilitas*) possède autant un sens temporel - l'*âge viril*, celui qui succède à la jeunesse - que sexuel. Le premier sens peut sembler inséparable du second: il faut néanmoins remarquer que, dans les dictionnaires de l'époque, c'est toujours au sens temporel que revient la première place. "*Viril. Qui convient, qui appartient à l'homme. L'âge viril, c'est la force de l'âge de l'homme, depuis 30 ans jusqu'à 45*". (Furetière). "*Qui est d'homme, qui appartient à l'homme, qui regarde l'homme. Age viril, membre viril*." (Richelet). Le *Dictionnaire de l'Académie française* reprend la même définition tout au long du dix-huitième siècle, y compris dans l'édition 1798: "*Virilité, s. fém. Age viril. Il est parvenu à la virilité*." Dans l'enceinte de la Convention nationale, lorsque le mot apparaît - ce qui est d'ailleurs peu fréquent - c'est toujours dans le premier des deux sens: ainsi lorsque Grégoire parle des "*peuples détrompés*" qui se hâtent "*d'atteindre leur virilité politique*"...³⁵ Dans la liste de fêtes de *décadis* que Robespierre propose à ses collègues figure la fête de l'Age viril; le contexte ne laisse planer aucun doute sur le sens qu'il donne à ce mot, puisque les fêtes qui précèdent sont celles de l'Enfance et de la Jeunesse, tandis que celle qui suit est celle de la Vieillesse.³⁶ David lui-même, d'ailleurs, reprend exactement la même idée dans sa célèbre fête de l'Etre suprême:

*Au milieu du peuple paraissent ses représentants. Ils sont
environnés par l'enfance ornée de violettes, l'adolescence
de myrte, la virilité de chêne et la vieillesse aux cheveux*

34 Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale, 2, p. 35.

35 Ibid., 2, p. 499.

36 Robespierre, *Sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales* (7 mai 1794).

*blancs de pampres et d'olivier.*³⁷

D'autre part, on l'a vu, le concept de *corps politique* occupe une espèce de lieu central chez les Conventionnels, et singulièrement chez les membres du Comité d'instruction publique, dont c'est le mandat de définir la formation des citoyens et des citoyennes. Ce concept, soulignons-le, traverse largement les clivages de "droite" et de "gauche", de "Girondin" et "Montagnard", sans parler de la "Plaine". Quoi que l'on puisse dire du mot "virilité" et de sa polysémie, son extension est clairement affectée par celle de corps politique. Ce "corps" assigne des rôles et des places à ses "membres" masculins et féminins. La complémentarité dessine une hiérarchie, dont l'une des dimensions est politique: si les femmes sont destinées à "*une grande influence sociale*", les lois ne doivent pas pour autant les appeler "*à l'exercice des droits politiques*" (Daunou).³⁸ La famille, à la fois extension et cellule du corps politique, est le seul lieu où "l'influence" féminine doit s'exercer. Ce lieu définit la femme, ne lui laissant pour horizons que le mariage et la maternité. Ainsi, elle est définie par sa sexualité, ce qui n'est pas le cas de l'homme: elle accouche, mais il n'engrosse pas - il est, lui, citoyen, guerrier, frère, père, tête du corps familial, enveloppé, en quelque sorte, par une conception où le caractère social de la masculinité colore son caractère sexuel. Dans une circulaire à des administrateurs départementaux, Pache, alors ministre de la Guerre, évoque les vertus mâles et sociales "*sans la pratique desquelles la liberté n'habiterait qu'un instant parmi nous*".³⁹ Diderot et Rousseau auraient-ils été étonnés?⁴⁰

37 David, *Rapport à la Convention* (7 juin 1794). Voir M.-C. Sahut et R. Michel, *David, l'art et le politique*, Paris, 1988, p. 152-3.

38 *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, 1, p. 596.

39 W. Frijhoff et D. Julia, "Les grands pensionnats de l'Ancien Régime à la Restauration: la permanence d'une structure éducative", in *Annales historiques de la Révolution française*, n° 243, janv.-mars 1981, p. 155.

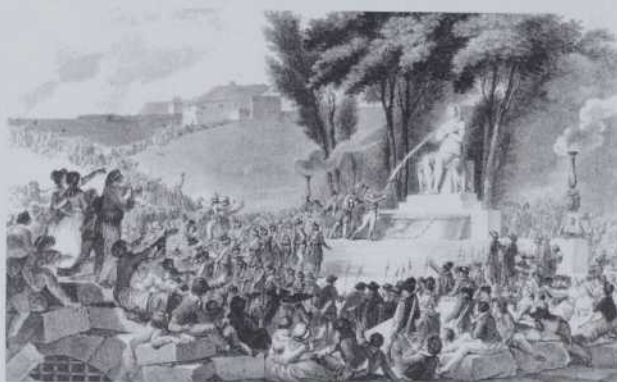
40 G. May, "Rousseau's 'Antifeminism' Reconsidered", in S.I. pence, *French Women and the Age of Enlightenment*.

Il faut se garder de ne voir là qu'un point de vue "montagnard": c'est un Montagnard, Romme, qui réclame, au printemps 1793, le droit de vote pour les femmes. La conjoncture - l'affrontement avec les *Enragés* - rend compte en grande partie de la fermeture des clubs politiques féminins quelques mois plus tard. Pourtant, le fameux discours d'Amar, prononcé dans ce contexte, n'a rien d'étonnant quant à son fond. Romme et ceux qui pensent comme lui, d'un côté comme de l'autre de la Convention - ils ne sont pas nombreux - sont clairement impuissants à infléchir le processus politique qui finit par exclure les femmes de la plénitude des droits civiques. Certainement, cette exclusion s'explique, en dernière instance, par le viriarcat ambiant (lequel n'était d'ailleurs pas près de disparaître) et par ses effets sur les Lumières, puis sur le discours révolutionnaire. Ici, soit dit en passant, point de "rupture". Ces questions, cependant, n'étaient pas mon propos.⁴¹ Ce que j'ai tenté de faire, comme je l'ai indiqué plus haut, c'est d'examiner rapidement certaines idées qui hantent les débats de la Convention nationale, de même que leurs possibles rapports; singulièrement les effets, sur la notion déjà équivoque de "virilité", de la métaphore du corps - elle-même, à ce moment, en pleine métamorphose.

Revenons pourtant à Hercule: il s'agit d'un vieux symbole royal,⁴² transformé en allégorie républicaine. Dans le projet de David, les caractères de cette nouvelle transcription de la métaphore du corps devaient être gravés dans la chair même du héros; on cherche en vain l'inscription *virilité*.

41 Voir ci-après Pauline Lévêillé, *L'Image des femmes dans les débats sur l'instruction publique durant la Révolution Française*.

42 J. Leith, "Allégorie et symbole dans la Révolution française", in *L'image de la Révolution française*, Québec, Les publications du Québec / Musée du Québec, catalogue d'exposition, 1989, p. 102.



La Fontaine de la Régénération, sur les débris de la Bastille, le 10 août 1793.
Gravure au burin par Isidore-Stanislas Helman, d'après Charles Monnet, l'An 5.
Montréal, collection particulière.

L'IMAGE DES FEMMES DANS LES DÉBATS SUR L'INSTRUCTION PUBLIQUE DURANT LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Pauline Léveillé

Maîtrise en histoire, Université du Québec à Montréal

Les dirigeants révolutionnaires rêvent d'une société idéale. Ils y travaillent ardemment. Ils veulent des institutions pour assurer la pérennité de "leur" société nouvelle. L'instruction publique tient une place privilégiée dans l'élaboration de cette société rêvée. Le plan d'éducation publique que le Comité d'instruction publique¹ doit soumettre à l'Assemblée nationale devra proposer des moyens pour que chaque citoyen et citoyenne, régénéré-e dans ses moeurs, instruit-e de ses droits et de ses devoirs, contribue à l'instauration du contrat social.

Ceux et celles qui ont fait la Révolution ressemblent-ils à la société dont rêvent les Conventionnels? Ils et elles seraient indisciplinés; elles, surtout, leur semblent égoïstes, frivoles et si éloignées de leur devoir de mère.

Proposer un plan d'instruction nationale! Quelle instruction est la meilleure? Quels sont les rapports entre instruction et éducation? Rabaut Saint-Etienne écrit:

L'instruction publique, éclaire et exerce l'esprit, l'éducation nationale doit former le coeur; la première doit donner des

¹ Les sources principales de ce travail sont tirées des *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique* de la Convention Nationale, Tome I, 15 octobre 1792-2 juillet 1793; Tome II, 3 juillet 1793-30 novembre 1793 (*infra* P.V.C.I.P.C.) Tous les noms cités sont des membres du C.I.P. et/ou membres de l'Assemblée nationale. Tous les soulignés dans les citations sont de nous.

*lumières et la seconde des vertus; la première fera le lustre de la société, la seconde en fera la consistance et la force.*²

Gilbert Romme aussi a sa définition:

L'instruction, sans éducation, donne des talents et de l'orgueil, des moyens et de la jactance, et peut devenir, pour l'homme qui n'a ni le frein de la raison ni celui de l'exemple, l'instrument funeste de ses passions désordonnées. L'éducation, sans instruction ne peut former que des habitudes et conduire à tous les préjugés; bornée dans ses moyens, sa marche est incertaine et lente; avec des intentions pures, elle méconnaît le vrai, le juste, retient l'esprit dans d'étroites limites, et emploie à faire triompher l'erreur toutes les forces physiques et intellectuelles de l'individu qui, dans son égarement, prend son ignorance même pour une vertu

Au sujet du second degré d'instruction, il ajoute: "*Que les écoles secondaires dont il est question ne sont pas pour les deux sexes*".³

Dans ce contexte - au langage constamment performatif - nous avons cherché l'image des femmes. Nous nous sommes demandé à quoi ressemblait la femme idéale pour les dirigeants révolutionnaires? Nous n'avons trouvé que la mère, à multiples facettes. Notre étude chercha l'utilité de la place sociale dévolue aux femmes. "*La constitution donnera à la nation une existence politique et sociale, l'instruction publique lui donnera une existence morale et intellectuelle*".⁴ Instaurer l'ordre pour légitimer l'existence de l'Etat; assurer l'existence de cet Etat avec des citoyens et des citoyennes conscients-es des limites de leur nouvelle liberté: la liberté de se

2 Jean-Paul Rabaut Saint-Etienne, *Projet d'éducation*, 21 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 232.

3 Gilbert Romme, *Rapport sur l'instruction publique, considérée dans son ensemble, suivi d'un projet de décret sur les principales bases du plan général*, 20 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 205-206 et 210.

4 Gilbert Romme, *op. cit.*, 20 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 206.

soumettre aux lois. Cette recherche nous dévoile les multiples pressions qui déferlent sur les femmes. Pour certaines femmes ces pressions s'exercent directement sur leur volonté. Pour l'immense majorité, elles ne furent sans doute pas perçues comme coercitives comme nous - femmes du XXe siècle - aurions tendance à les comprendre. D'ailleurs, les hommes de la Convention nomment "invitations" ce que je nomme "pressions". Ces pressions peuvent être réunies sous trois thèmes: un premier où les femmes, non seulement sont hors du politique mais où elles sont amenées à adhérer à cette exclusion. Un deuxième - fort clair: les femmes doivent rencontrer une définition unique du féminin; et un dernier - celui-là très diffus - une éducation tellement tournée vers l'homme que cela devient une contrainte à l'hétérosexualité. Une éducation/instruction axée sur l'homme et son bonheur; une éducation visant à reproduire le monde des hommes [patriarcat].

A quelques exceptions près, les Conventionnels ont la même définition du féminin. Les femmes sont des mères que la Nature destine à la maternité. Dans les procès-verbaux du Comité d'instruction publique, les rôles de chacun et chacune sont dictés; y sont définis les caractères et les valeurs attribués aux hommes et aux femmes. Là est contenu ce que l'école, les parents, les livres devraient transmettre. L'éducation des femmes a ce but: la transmission d'un certain savoir. Créer un peuple nouveau exige leur collaboration.

La distinction faite par Rabaut Saint-Etienne, entre instruction et éducation, permet de comprendre l'utilité de l'éducation imposée aux femmes. L'instruction fait "*le lustre de la société*"; l'éducation "*la consistance et la force*". **Consistance:** malgré ses désirs de progrès, de prospérité économique, de rejaillissement international, cette révolution privilégie les vertus sociales et domestiques. Ce sont elles qui précisent l'identité nationale. **Force:** des citoyens et des citoyennes formés à la persévérance et à l'amour du travail, des lois, des vertus et de la patrie; conduits par la sobriété du langage, des

gestes; convaincus du bien-fondé de la haine des tyrans et du luxe. Il est impératif, pour les Conventionnels, que tous et toutes puissent connaître la Constitution et les lois. "*Souvenons-nous que c'est avec des lumières que l'on fait des lois, et avec des mœurs qu'on les observe*".⁵ Par un supplément d'instruction les hommes peuvent toujours améliorer leur état. Cela n'est guère possible aux femmes aussi tous les débats autour de l'instruction/éducation ne les concernent pas. Jean-Marie Calès s'étonnera que "*la classe la plus intéressante de la société n'ait pas encore mérité de fixer l'attention du législateur. Oui, toujours occupé des hommes, je n'entend jamais parler des femmes*".⁶

Or, quoiqu'écartées de l'instruction, confinées à l'éducation, c'est par les femmes que nous est suggérée une image de stabilité sociale. La consistance et la force de la société semblent être entre leurs mains.

L'éducation des femmes doit avoir aussi une place dans le système général d'instruction publique: [...] parce que la première éducation de l'enfance, [...], leur est confiée; [...] parce que la nature veut que les femmes terminent l'éducation des hommes. Elles ne doivent pas être étrangères aux vertus sociales, puisque, outre qu'elles en ont besoin pour elles-mêmes, elles peuvent les développer, ou les fortifier dans le cœur de l'homme. Si, dans l'ordre naturel et social, l'homme est appelé à exécuter et agir, la femme, par une influence impérieuse et nécessaire, est appelée à imprimer à la volonté une impulsion plus forte et plus véhémence. Pour que cette influence, [...] prenne un caractère vraiment social et utile, [il faut] qu'il y ait dans l'éducation des deux sexes ces rapports, cette harmonie par lesquels l'un apprendra à discerner, à vouloir, à inspirer le bien, et l'autre à le faire.⁷

5 Pierre-Claude-François Daunou, *Essai sur l'instruction publique*, seconde moitié de juillet 1793, T.1, P. 581.

6 Jean-Marie Calès, *De l'éducation nationale*, 22 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 267.

7 Gilbert Romme, *op. cit.*, 20 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 214.

Bref, dans la société désirée par les Conventionnels, l'éducation prévue pour les femmes est la pierre d'assise sur laquelle tout repose. Sans la femme, "appelée à imprimer à la volonté une impulsion plus forte", les hommes seraient dans l'incapacité d'agir, et surtout de bien agir.

"O Rousseau! ô mon maître..."⁸ Entendre parler des femmes, entendre parler aux femmes c'est surtout entendre Jean-Jacques Rousseau. Pour ceux qui s'opposent à l'éducation commune, le plan Lepeletier semble n'être

*qu'une belle production de quelques philosophes, [...] elle ne vaudra jamais, et pour les moeurs et pour la population l'éducation domestique [...]. Je finirai en vous citant à ce sujet l'opinion d'un homme qui s'entendait un peu en éducation, Rousseau, [...] la véritable nourrice est la mère, le véritable précepteur est le père. Qu'ils s'accordent dans l'ordre de leur fonction [...].*⁹

Cette division sexuelle des rôles suppose une utilité sociale. Aux mères revient la charge de l'éducation domestique. Sur elles reposent le fardeau des bonnes moeurs car "l'enfance de l'homme" est entre leurs mains.

L'image qu'ils se font de la femme est bien celle d'une mère à plusieurs facettes. Images de la maternité. Dans ces images, celle de **la femme enceinte** est absente. Pour les mères seront prévues des instructions sur les soins à donner aux enfants. Qui dicte ces conseils?

Rousseau a réclamé, avec beaucoup de raison, de justice et d'humanité, en faveur des enfants nouveau-nés, l'éducation maternelle: il a démontré, en dépit de

⁸ Michel-Edme Petit, *Opinion contre le projet des écoles primaires*, 18 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 177.

⁹ Antoine-Claire Thibaudeau, *Discours sur l'éducation publique*, 1er août 1793, P.V.C.I.P.C., T. II, p. 204.

l'égoïsme, de la paresse, de l'insouciance et de tous les préjugés accrédités dans une société corrompue, que le lait de la mère était, par son homogénéité, la seule nourriture qui convînt à l'enfant, et, pour faciliter le développement de leurs tendres articulations, il a débarrassé leurs membres des liens du maillot.¹⁰

A ces instructions d'ordre pratique les Conventionnels en ajoutent d'autres à caractère moral et patriotique sur l'art d'aimer son enfant:

J'observe que les goûts se moulent, pour ainsi dire, dans le berceau [...]. Femmes vertueuses, vous n'ignorez pas que le corps étant l'instrument de l'âme, celle-ci commande, et l'autre est fait pour obéir [...]. Garde-toi, mère follement attentive, de bercer ton fils sur des fleurs, la mollesse est un attentat contre la nature: fais en sorte que Patrie soit le premier mot qu'il articule, et qu'amour de la loi soit la première syntaxe de son langage.¹¹

La composition de ces instructions est toujours prévue "à l'usage des mères"; je n'ai toujours pas trouvé d'instruction pour les femmes enceintes. Le corps des femmes, voilà un sujet absent. Il n'est parlé des femmes enceintes que par le biais du monde savant: offre au Comité d'instruction publique de mémoires pour améliorer la pratique de l'art de l'accouchement; suggestion pour la réforme des hôpitaux recevant les "femmes en couche" (l'hygiène des établissements) et, dans les décrets de plan d'éducation des cours d'accouchements sont prévus. Cette entrée des hommes dans le domaine de l'obstétrique est soulevée par une Anglaise, Mary Wollstonecraft;¹² elle dit craindre que, bientôt, le terme d'accoucheur n'efface de la mémoire celui de sage-femme; métier jusque là pratiqué par les femmes. Aucun écho de ce possible combat de femmes durant la Révolution ne transparaît

¹⁰ Nicolas Raffron, *Troisième discours sur l'éducation nationale*, 5 août 1793, P.V.C.I.P.C., T. II, p. 233.

¹¹ Charles Duval, *Sur l'éducation publique*, juin 1793, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 632 et 634.

¹² Mary Wollstonecraft, *Défense des droits de la femme*, Petite Bibliothèque Payot, 1976, p. 191.

dans les procès-verbaux du Comité d'instruction publique.

Les Conventionnels répéteront constamment l'importance de ne jamais oublier les premières impressions de l'enfance; de là viennent les mœurs. Première image: **la mère gardienne des bonnes mœurs**. Gardienne des mœurs et mère éducatrice de ses enfants, deux images qui se confondent.

*Quels intérêts leur éducation n'offre-t-elle pas au législateur qui veut réformer l'espèce humaine; quelles craintes ne doit-il pas avoir, quand il songe à détruire d'antiques préjugés, s'il réfléchit que les premières impressions communiquées à l'âme s'y gravent de manière à y laisser des traces que l'éducation la plus recherchée n'efface presque jamais? [...] Quelles craintes, dis-je, ne doit-il pas concevoir, le législateur qui veut réformer les mœurs, si n'ayant pas songé à l'éducation des femmes, il s'aperçoit qu'elles peuvent rendre inutile l'instruction qu'on aurait donnée aux hommes.*¹³

Gilbert Romme ne dit-il pas que la Nature impose que ce soit les femmes qui débutent et terminent l'éducation des hommes? L'intervention de Calès éclaire certains enjeux de l'éducation des femmes. D'abord une peur transparaît. L'éducation des femmes, ou son absence, pourrait faire échouer les objectifs de la Révolution. De plus, nous y percevons une responsabilisation des femmes dans leur rôle de mères gardiennes des mœurs et une transmission d'autorité; autorité du père législateur à la mère sans droit.

Michel-Edme Petit, sur la question de l'éducation domestique, note que l'"objet" premier du Comité d'instruction publique devrait être de s'occuper des mères... "*les mères surtout, doivent d'abord fixer son attention*".¹⁴ Calès prône l'éducation commune; il ne croit pas les mères préparées à transmettre ce rôle à leurs filles.

¹³ Jean-Marie Calès, *op. cit.*, 22 décembre 1792, *P.V.C.I.P.C.*, T. I, p. 268.

¹⁴ Michel-Edme Petit, *op. cit.*, 18 décembre 1792, *P.V.C.I.P.C.*, T. I, p. 176.

*Eh! quel est le père qui, gémissant sur les erreurs de sa femme, voudrait associer son gendre à ses malheurs, en permettant que sa fille puisât dans les actions de sa mère un plan de conduite propre à faire de son gendre un être aussi malheureux que lui? [...] plus d'une mère, ajoute-t-il, manque des connaissances nécessaires à ses obligations.*¹⁵

Cette citation a deux buts. Elle montre l'hésitation des Conventionnels à donner leur confiance aux mères instruites sous l'Ancien Régime. Par ailleurs, elle éclaire sur les fins de l'éducation donnée aux filles: cette éducation ne sera pensée qu'en fonction du "bonheur" des hommes et conformément à l'ordre de l'Etat basé sur les lois de la Nature.

Quand Antoine-Claire Thibaudeau se prononce sur l'éducation domestique, il exprime une totale méfiance en la moralité de ses concitoyens; moralité issue de l'Ancien Régime. Comme d'autres, il la voit gangrenée de fanatisme, de préjugés... Aussi affirme-t-il: *"Quand la famille est vivante et animée, les soins domestiques font la plus chère occupation de la femme et le plus doux amusement du mari. Et ce tableau vaudra autant pour les moeurs des enfants..."*¹⁶ Chez qui les enfants trouveront-ils l'exemple de bonnes moeurs? Dans les travaux domestiques exténuants faits par leur mère ou dans l'amusement du mari? La maison familiale, est le lieu que pointe Thibaudeau. Nous verrons plus loin pourquoi l'homme s'amuse quand la femme travaille. Finissons-en d'abord avec les hésitations des Conventionnels à faire de la mère la gardienne des moeurs en lui laissant totalement l'éducation domestique.

Quoique très fidèles à Rousseau en matière d'éducation les Conventionnels éprouvent quelques réticences à suivre toutes ses recommandations.

¹⁵ Jean-Marie Calès, *op. cit.*, 22 décembre 1792, *P.V.C.I.P.C.*, T. I, p. 269.

¹⁶ Antoine-Claire Thibaudeau, *op. cit.*, 1er août 1793, *P.V.C.I.P.C.*, T. II, p. 202.

Dans l'*Emile* Rousseau avait écrit:

*Les lois, toujours si occupées des biens et si peu des personnes, parce qu'elles ont pour objet la paix et non la vertu, ne donnent pas assez d'autorité aux mères. Cependant leur état est plus sûr que celui des pères, leurs devoirs plus pénibles; leurs soins plus importants au bon ordre de la famille [...].*¹⁷

Leur méfiance envers la moralité de leurs concitoyens et concitoyennes compromet la pertinence d'accorder de l'"autorité" aux mères. Calès, de nombreux autres - le plan Lepeletier ne dira pas autrement - pensent que ce "sexe intéressant"¹⁸ devrait recevoir une éducation "uniforme", c'est-à-dire commune, de l'âge de huit ans jusqu'à douze. Ce que d'aucuns ne prisent guère. Michel-Edme Petit revendique son rôle de précepteur: "*Je dois, enseigner moi-même à mon fils, [...] c'est dans notre maison que ma femme enseignera à sa fille les vertus d'une femme; ainsi la nature l'ordonne*".¹⁹ Il aurait pu dire: Rousseau l'ordonne! Donc, une éducation jusqu'à l'âge de douze ans, pas un instant de plus. (Voilà un thème peu abordé: les femmes entre elles, tout concourt à les diviser.) Calès pense que les vertus, formées par l'éducation commune, seraient endommagées, si la vie commune entre les femmes perdurait. Les en retirer au plus tôt préconise-t-il "*avant que les passions, par leur développement, les portent à contracter des vices*".²⁰ Il m'est encore impossible de déterminer quels vices ces jeunes filles pourraient contracter à vivre ensemble! Calès a lu Rousseau. Faisait-il allusion à ce passage de l'*Emile* où Rousseau veut parer à l'avènement d'une possible entente

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education*, Ed. Garnier/Flammarion, Paris, 1966, note de la page 36.

¹⁸ Seules les femmes entendent parler d'elles sous ce vocable de sexe. Calès l'emploie cinq fois en six pages. Il est parfois dit "les deux sexes".

¹⁹ Michel-Edme Petit, *Opinion sur l'éducation publique*, 1er octobre 1793, P.V.C.I.P.C., T. II, p. 554. Notons que le fils est au père et la fille à la mère. Division des sphères d'activités selon les rôles sexuels.

²⁰ Jean-Marie Calès, *op. cit.*, 22 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 269.

[sororité] entre femmes?

*Elle [Sophie] pense que ce qui les rend médisantes et satiriques est de parler de leur sexe: tant qu'elles se bornent à parler du nôtre elles ne sont qu'équitables. Sophie s'y borne donc.*²¹

Calès croit sans doute, qu'à vivre ensemble, ces jeunes filles, devenues femmes, ont contracté l'habitude d'échanger entre elles sur des préoccupations qui les concernent. S'expliqueraient alors ces "vices" tant redoutés puisque *"toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes"*²² et *"toutes les réflexions des femmes, [...] tendre à l'étude des hommes [...]"*.²³ Voilà encore un thème: celui de l'épouse. L'éducation de la jeune fille la préparera aussi à ce rôle:

*il faut que l'éducation des femmes soit dorénavant, [...] fondée sur les lois éternelles de la raison et de la vérité; par conséquent on ne peindra plus aux jeunes filles les penchants de la nature avec les couleurs du crime, ni sous des formes hideuses et rebutantes. [Donc, leur faire aimer] des penchants qui doivent bientôt faire l'objet de leurs plaisirs, de leur bonheur, et devenir la base de leur devoir.*²⁴

Contraintes à quoi? Qu'est-ce qu'il y a de commun entre un devoir et un plaisir?

A ces rôles très exigeants, les Conventionnels ajoutent celui de **Mère nourricière**. On n'entendra jamais parler des femmes autrement que dans leur fonction "naturelle" de nourricière. Elles sont obstinément invitées à allaiter. La plupart proposeront des instructions afin *"d'intéresser efficacement les mères à allaiter leurs enfants"*.²⁵ Ils

21 Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 522.

22 *Idem*, p. 475.

23 *Idem*, p. 507.

24 Jean-Marie Calès, *op. cit.*, 22 décembre 1792, *P.V.C.I.P.C.*, T. I, p. 271

25 Antoine-Claire Thibaudeau, *op. cit.*, 1er août 1793, *P.V.C.I.P.C.*, T. II, p. 203.

inscrivent cette "invitation" dans les décrets suivant les plans d'éducation. Pierre-Charles-François Dupont insiste pour marquer solennellement ce rôle des mères: "*On honorera spécialement celles qui allaitent leurs enfants*", dit-il.²⁶ Pour amener un enfant à aimer la loi, Michel-Edme Petit l'assure que: "*cette loi [...] contient les méchants qui voudraient poignarder ton père, égorger sur le sein de ta mère ta petite soeur qui tète encore*".²⁷ A tout propos, un enfant au sein sera représenté. Et combien d'autres pourrions-nous citer. Images. Images de femmes passives, images de violence.

La mamelle est omniprésente dans l'imagerie révolutionnaire. Depuis que Rousseau, dans le *Gouvernement de Pologne*, a lancé ce mot célèbre:

*Un enfant en ouvrant les yeux doit voir la patrie, et jusqu'à la mort ne doit plus voir qu'elle. Tout vrai républicain suça, avec le lait de sa mère, l'amour de sa patrie, c'est-à-dire, des lois et de la liberté.*²⁸

tous, à l'envie, le répèteront. Les enfants appartiennent à l'Etat, soyons précis, ils sont la "propriété de l'Etat". Pour Rabaut Saint-Etienne, toute doctrine doit "*s'emparer de l'homme dès le berceau, et même avant sa naissance; car l'enfant qui n'est pas né appartient déjà à la patrie*". Sur cette lancée, il dira que l'éducation nationale est "*la mère commune de tous les citoyens, qui leur donne à tous le même lait*".²⁹ Ducos, de son côté, affirme vouloir faire "*sucer aux enfants l'amour de leur pays avec le lait de leur nourrice*".³⁰ Thibaudeau

26 Pierre-Charles-François Dupont, *Bases de l'éducation publique, ou l'art de former les hommes*, Discours prononcé entre décembre 1792 et juin 1793, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 675.

27 Michel-Edme Petit, *op. cit.*, 1er octobre 1793, P.V.C.I.P.C., T. II, pp. 543-544.

28 Jean-Jacques Rousseau, *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, Oeuvres complètes, Ed. Seuil, Paris, 1971, p. 533.

29 Jean-Paul Rabaut Saint-Etienne, *op. cit.*, 21 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 232.

30 Ducos, *Opinion pour le projet des écoles primaires*, 18 décembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, p. 191.

renchérit, c'est "à l'Etat, à recevoir, [...], l'enfant du sein de sa mère; [pour qu'] en ouvrant les yeux, [il] ne vit que la patrie, et que jusqu'à la mort il ne vit plus qu'elle".³¹ Il serait possible de multiplier les citations sur le thème de la Mère-Patrie, tant est constant le lien que font les Conventionnels entre la mère, la mamelle, le lait maternel et la patrie. Tout ce qu'il y a d'amour pour la patrie est à l'image de la mère, à la couleur du lait et la douceur du sein... sur fond de rousseauisme.

La fête du 10 août, ordonnancée par David, est représentative de ce lien. Ici la mamelle signifie autre "chose". Pour le début de la fête David propose une scène. *"Quatre-vingt-six commissaires sont rassemblés sur les décombres de la Bastille A la fontaine de la Régénération, représentée par la nature",* ils boivent dans *"une même coupe...l'eau pure et salubre"*; celle-ci *"jaillira, avec abondance"* de *"fécondes mamelles"* que cette *"nature pressera de ses mains"*.³² (Illustration en frontispice) Une interprétation traditionnelle de l'histoire de la symbolique verrait, dans cette Nature à visage de femme, de mère, un appel à la régénérescence des mœurs - eau purificatrice, fécondité de mamelles plantureuses. Elle y verrait une illustration de l'espoir des Conventionnels en un avenir meilleur et prospère où le "bonheur", "mot nouveau en France" atteindra l'ensemble du peuple. Pourrions-nous percevoir, dans cette scène, un des ultimes fantasmes masculins? Il y a là apparence d'un viol collectif. Quatre-vingt-six hommes pour la même mamelle! Est-ce la fraternité qui se met en branle? *"[...] une salve d'artillerie, à chaque fois qu'un commissaire aura bu, annoncera la consommation de l'acte de la fraternité"*, termine David. Entre frères consommons une femme! Image... Le rôle du symbole dans la Révolution française ne doit pas faire oublier que les "invitations" faites aux mères de nourrir elles-mêmes leurs enfants est un conseil pratique. Ce "nouveau" geste, réclamé des mères, est à comptabiliser au nombre de leurs charges domestiques. De plus, comme pour leur rôle de gardienne de mœurs,

³¹ Antoine-Claire Thibaudeau, *op. cit.*, 1er août 1793, P.V.C.I.P.C., T. II, p. 199.

³² David, *Rapport et décret sur la fête de la réunion républicaine du 10 août*, 11 juillet 1793, P.V.C.I.P.C., T. II, p. 73.

il contribue à les confiner dans un domestique à quatre murs. Écoutons Alexandre Deleyre proposer la rencontre de filles et de garçons: ils se verront dans des agissements figés, répétitifs; les filles sont dans une quasi immobilité.

*Ainsi tous les élèves ne devraient être vus d'un sexe par l'autre qu'attachés à leurs principales occupations; les filles dans leurs salles de broderie et de tapisserie; les garçons à la parade ou dans les exercices de la gymnastique, les jeux de la course et de la lutte.*³³

Femmes dans des postures immuables; répétitions du geste, de l'attitude; rôle éternel. Hommes en mouvement... Deleyre va plus loin et définit bien le lieu des femmes. Les enfants, *"pour ne pas oublier la première éducation de la vie humaine, et ne pas perdre surtout l'habitude si douce de voir des enfants à la mamelle"*, devraient rencontrer des *"nourrices [...] avec leurs nourrissons [...] une fois par semaine. Ce lieu est la [laiterie]"*. Deleyre suggère que cette nourrice soit logée dans une "étable". Y a-t-il des filles parmi ces enfants? *"Comme c'est surtout à l'égalité qu'il faut élever, pour toute la vie, la jeunesse républicaine, [...] on y portera l'uniforme militaire, et ce sera pour les enfants le gilet blanc avec la redingote bleue et le pantalon blanc"*. La femme nourrice sera traquée, semaine après semaine, par des gamins.

A ces images de mères, se juxtapose celle de la **femme symbolique**. Ici les attributs physiques sont largement mis à contribution. Les femmes "embellissent les fêtes"; c'est un des lieux d'appropriation du corps des femmes. Dans les fêtes elles deviennent des objets très peu animés; non actrices, uniquement installées dans un ailleurs totalement masculin où elles figurent. Un exemple: la fête du 20 Brumaire an II. Le journal *Les Révolutions de Paris* relate cette fête de la Raison qui marque la renonciation de plusieurs membres de

³³ Alexandre Deleyre, *Idées sur l'éducation nationale*, discours prononcé entre le 24 juin et le 13 juillet 1793, P.V.C.I.P.C., T. I, pp. 654-655 et 674.

la Convention à tout caractère sacerdotal. Il s'agit de

*célébrer [le] triomphe de la raison. [...] Le peuple est rassemblé. Un **temple** sacré était élevé sur la cime d'une **montagne**; on voyait briller le **flambeau** de la vérité. On voyait deux rangées de jeunes filles, [...] descendre et traverser la **montagne**, un **flambeau** à la main, puis remonter dans la même direction sur la **montagne**. La liberté, représentée par une belle femme, sortant alors du **temple** [...] et venait [...] recevoir les hommages [...]. La liberté descendait ensuite pour rentrer dans le **temple** [...]. Aussitôt qu'elle fut rentrée, l'enthousiasme éclata [...].³⁴*

La description complète de cette fête fait apparaître cinq fois le mot temple et quatre fois celui de montagne. L'analyse permet quelques hypothèses. Au 20 Brumaire an II, il y a deux mois que la Terreur est à l'ordre du jour. Les Montagnards sont au pouvoir; c'est leur triomphe; ainsi peut se voir la répétitive montagne. Quant au flambeau nous pouvons n'y voir que sa symbolique première; il représenterait la vérité. Il y aurait aussi une possible allégorie religieuse dans cette fête: les Montagnards et leur flambeau de la vérité s'apparentent à Moïse descendant de la montagne avec ses tables de la loi. Le peuple, régénéré, reçoit cette vérité par "des chants d'allégresse". Le temple, nous le savons, est aussi un symbole maçonnique et la symbolique révolutionnaire puise souvent dans sa culture chrétienne pour célébrer ses multiples "autels".

Mais comment ne pas y voir aussi le cumul de symboles phalliques? Des jeunes filles, toutes de "blanc vêtues" se dirigent vers la montagne... où est-ce vers les Montagnards? Quel symbole phallique peut représenter cette torche enflammée tenue à bout de bras par des jeunes vierges? Triomphe! Triomphe! Cette belle femme reçoit des hommages et voit éclater l'allégresse dès qu'elle "rentre" [pénètre] dans le temple qui, ne l'oublions pas, est situé sur la montagne. Recevoir des hommages! Fantasme masculin ou allégorie

³⁴ Annexe C de la 152^e séance, 21 Brumaire an II, *P.V.C.I.P.C.*, T. II, pp. 805-806.

religieuse?

Examiner l'image des femmes c'est risquer plusieurs rencontres. L'analyse de la fête de l'Unité et de l'Indivisibilité du 10 août 1793 et de la fête de la Raison du 20 Brumaire an II, peut s'inscrire dans une perspective féministe. Pour fragile que puisse paraître cette analyse elle n'en est pas moins une interprétation du passé soucieuse de ce qu'il advient aux femmes dans cette période révolutionnaire. Est-ce au détriment de l'altérité du vécu révolutionnaire masculin? Il fut si souvent relaté ce vécu des révolutionnaires masculins!

Terminons par la délimitation des places octroyées aux hommes et aux femmes. Nous comprendrons alors pourquoi l'homme s'amuse quand la femme travaille. Les décrets que désire voir adopter Pierre-Charles-François Dupont nous deviendront peut-être compréhensibles. Il théorise le masculin et le féminin et de cette théorie éclosent le rôle et la place de chacun et chacune.

La différence des organes fait la différence des goûts et des penchants dans les individus, comme les différents sexes.

Le sabre et l'épée doivent être aussi étrangers à la femme que la quenouille à l'homme. [Est-ce une allusion à Théroigne de Méricourt?].

Quand je vois l'aiguille entre les mains d'un homme vigoureux, je vois un voleur qui s'empare de l'industrie d'autrui, ou un homme qui allaite un enfant.

Nul homme ne pourra exercer un métier de femmes, sans perdre le droit de citoyen.

*L'homme qui épouserait une femme qui exercerait le métier des hommes perdra son droit de citoyen.*³⁵

Dans ces propos, homme et femme deviennent des accusés. Braver les lois de la Nature, pour une femme, c'est trahir sa propre finalité. L'homme serait aussi dénaturé s'il épousait une telle homasse. Défini comme supérieur et maître de la femme - Rousseau a dit "la

³⁵ Pierre-Charles-François Dupont, *op. cit.*, P.V.C.I.P.C., T. I, pp. 673-674. Ce discours aurait été prononcé entre décembre 1792 et juin 1793.

*primauté que la nature donne au mari*³⁶ - l'homme doit donc mettre au pas cette femme sortie de son "industrie". A la Nature Michel-Edme Petit ajoute qu'"Il est un Dieu modérateur de la nature, père commun de tous les hommes, [...] C'est lui qui donne la femme à l'homme".³⁷ L'homme qui n'écouterait ni Dieu ni la Nature serait rangé parmi les femmes; l'une des composantes du droit naturel lui serait enlevée: sa citoyenneté. Le voilà, comme elles, hors du politique.

Est-ce pour éviter ce genre de situations que François-Xavier Lanthenas, avec d'autres, prévoit que des instituteurs s'adresseraient aux adultes des deux sexes, une fois par semaine pour

*développer les principes de la morale et du droit naturel [...]. Il sera composé, [des] ouvrages, différents pour les âges et les sexes, [ils] rappelleront à chacun ses droits et ses devoirs, ainsi que les connaissances nécessaires à la place qu'il occupe dans la société.*³⁸

Le député Nicolas Hentz insiste, ces instructions sont "*surtout* [pour] *les mères des enfants*. *L'instituteur lit l'analyse d'un chapitre de l'Emile*".³⁹

Il est tout de même intéressant de constater qu'après avoir confiné les femmes à une éducation très primaire et dans une image de stricte maternité, il semble nécessaire de penser de tels interdits. Comment une femme pourrait-elle espérer sortir de son "industrie"? Comment un homme pouvait-il avoir la prétention de penser les femmes autrement que selon les préceptes de la Nature? La citation de Dupont nous éclaire sur les femmes de la Révolution. Celles-ci ressemblaient bien peu à celles décrites dans les procès-verbaux du

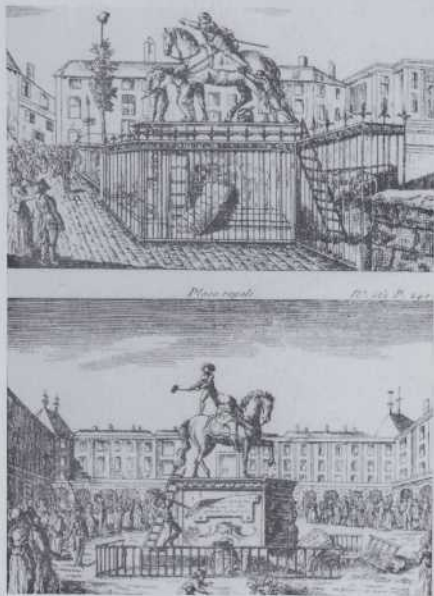
³⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, p. 501.

³⁷ Michel-Edme Petit, *op. cit.*, 1er octobre 1793, P.V.C.I.P.C., T. II, p. 546.

³⁸ François-Xavier Lanthenas, *Rapport et Projet de décret sur l'organisation des écoles primaires*, 20 novembre 1792, P.V.C.I.P.C., T. I, pp. 68-69.

³⁹ Nicolas Hentz, *Sur l'instruction publique*, 24 juillet 1793, P.V.C.I.P.C., T. II, p. 109.

Comité d'instruction publique. L'activité des femmes, en cette fin du XVIII^e siècle, est liée aux besoins de la famille qui ne les confine pas encore entre quatre murs. Cette perspective pèsera beaucoup plus fortement sur les femmes du siècle suivant. Dans les propos de Dupont et l'insistance de Hentz et de Petit, nous pouvons percevoir combien ces discours de Conventionnels sont des rêves sur une société idéale.



Destruction des statues des rois de France. Henri IV au Pont Neuf; Place royale.
 Gravure à l'eau-forte anonyme, extraite du n° 161 du 4-11 août 1792 des
Révolutions de Paris, p. 140. Paris, Musée Carnavalet, Est. Histoire PC 18 B.

L'ENVERS DU DECOR: TENDANCES ICONOCLASTES DANS LA PENSÉE JACOBINE.

par Serge Leroux

Doctorat, Université de Paris I

La possibilité d'utiliser les beaux-arts à des fins de propagande est débattue dès le milieu du XVIII^e siècle par les philosophes. Montesquieu, Voltaire, d'Alembert, Helvétius et surtout Diderot et ses collègues de l'*Encyclopédie* sont les premiers à envisager l'art sous ses angles didactique et utilitaire,¹ conception qui atteint son apogée lors de la Révolution. Dominés par la psychologie sensualiste de Locke, les révolutionnaires étaient convaincus du pouvoir des images de régénérer l'espèce humaine: l'art devient militant par son action sur les sens. Qu'ils soient monarchistes ou républicains, Girondins ou Montagnards, tous ont clairement senti l'importance d'employer les artistes au service du régime.

Mais tous les gouvernements n'ont pas déployé les mêmes efforts en ce sens. Dans ce domaine, l'oeuvre de l'Assemblée constituante et de la Législative est assez modeste. C'est sous la Convention nationale, lorsque la Révolution entre dans sa phase critique, que les hommes au pouvoir éprouvent le besoin urgent d'orienter l'opinion publique par les beaux-arts. Les appels aux artistes s'intensifient, se font plus pressants, plus contraignants aussi. Le rôle du Comité de salut public et du Comité d'instruction publique fut à cet

¹ Cf. Claudette Hould, *Les beaux-arts et la politique durant la Révolution française: problème de la propagande, 1789-1794*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, 131 p. et James A. Leith, *The Idea of Propaganda in France: 1750-1799. A Study in the History of Ideas*, Toronto, University of Toronto Press, 1969, 184 p.

égard déterminant puisque ce sont eux qui présentent les rapports et les projets de décrets sur l'art. Ce texte se propose donc d'étudier les tendances iconoclastes dans la pensée jacobine, les années 1792-1794 étant les plus révélatrices à cet égard.

Les Jacobins, on le sait, parlent constamment de régénérer les arts: cela suppose une certaine conception de l'art. Deux manifestations de l'iconoclasme se révèlent pendant cette période, manifestations qui se rejoignent, issues d'un même discours et ayant la même finalité. Tout d'abord, les hommes de la Convention nationale clouent au pilori une certaine esthétique picturale qui ne correspond pas aux valeurs du nouveau gouvernement, fustigeant de ce fait les styles et les sujets trop liés à l'Ancien Régime. En second lieu, certains Jacobins insistent sur la destruction des monuments qui symbolisent la royauté et la féodalité et ce, au nom de la régénération des arts qui doit forcément accompagner la régénération physique et morale du peuple français.

UNE CERTAINE CONCEPTION DE L'ART

Tous les acteurs de la Révolution partagent, il va sans dire, le sentiment de vivre des événements foncièrement novateurs, inédits. Dans ce sens, l'ambition de la Révolution est *"de se constituer en page blanche par rapport au passé, de s'écrire elle-même"*. *"L'histoire, déclare le député Thibaudeau, n'offre rien qui approche des actions éclatantes, des vertus et des traits héroïques qui ont signalé les défenseurs de la patrie et le peuple français depuis qu'il a conquis sa liberté"*.² Les artistes n'ont plus besoin d'aller chercher des sujets dans l'histoire des anciens peuples puisque la Révolution leur offre ce qu'il y a de plus sublime et de plus grand: *"La liberté prête aux Beaux-arts une nouvelle flamme, mais ceux-ci réchauffent aussi le génie de la liberté: c'est à des sujets nationaux que vous consacrerez vos talents, par là vous saurez expier les antiques erreurs de la flatterie"* déclare, le

2 Thibaudeau, cité in U. Van De Sandt, *"La peinture: situation et enjeux", La Carmagnole des muses*, 1988, p. 347.

28 juin 1790, Le Peletier de Saint-Fargeau, président de l'Assemblée nationale, à une députation de la Commune des arts conduite par David.

Les artistes doivent s'ajuster à l'heure révolutionnaire en transmettant sur leurs toiles les grands traits de la liberté, condition *sine qua non* de la régénération des arts. L'art de propagande bien sûr, mais pas n'importe lequel:

Examinons quel principe doit régénérer le goût des arts... Les arts sont l'imitation de la nature dans ce qu'elle a de plus beau, dans ce qu'elle a de plus parfait; un sentiment naturel à l'homme l'attire vers le même objet.

Ce n'est pas seulement en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint leur but; c'est en pénétrant l'âme, c'est en faisant sur l'esprit une impression profonde, semblable à la réalité; c'est alors que les traits d'héroïsme, de vertus civiques, offerts aux regards du peuple, électriseront son âme et feront germer en lui toutes les passions de la gloire, de dévouement pour le salut de la patrie.³

C'est à la patrie que les artistes doivent consacrer leur talent. Si la forme est différente, le but est le même pour tous: immortaliser les glorieux événements, particulièrement les victoires militaires qui attestent à l'univers *"les grandeurs du peuple français: La bataille de Jemappes, reproduite sur la toile par le mâle pinceau de David, dit Portiez, n'est-elle pas de nature à enflammer le coeur des républicains de l'amour de la patrie?"*⁴

C'est par de tels sujets que la vertu, un des piliers du nouveau régime, pourra être honorée d'une manière qui convienne à sa

3 Rapport de David (25 brumaire an II), in *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale* (P.V. C.I.P. C.N.), t.2, p. 831.

4 Discours de Louis Portiez à la Convention nationale (24 décembre 1792), in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 1, p. 266.

grandeur. Selon James Leith, les Jacobins souhaitent exalter deux modèles principaux de vertu: les vertus domestiques et les vertus héroïques. A la lumière des *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique*, on pourrait dire que les Jacobins mettent surtout l'accent sur les vertus héroïques: les appels à peindre les grands événements de la Révolution sont incessants: "*Le Comité de salut public a fait un appel solennel à tous les artistes de la République. Il leur impose la tâche honorable d'imprimer à leur choix sur la toile les époques les plus glorieuses de la Révolution française*".⁵ Mais les Jacobins cherchent également à célébrer les vertus plus humbles, les vertus de la vie quotidienne. A ce titre, la peinture de genre demeure le véhicule privilégié et ce, malgré les critiques acerbes dont elle fait l'objet. Quoi qu'il en soit, la peinture révolutionnaire, d'essence vertueuse, se définit en opposition à l'immoralité de l'art pictural de l'Ancien Régime.

L'ICONOCLASME PICTURAL DES JACOBINS

Pour les Jacobins, l'art sous la monarchie était synonyme de frivolité, de plaisir, de libertinage et ne servait qu'à étayer la puissance de la royauté et de l'aristocratie. Les artistes doivent donc, dit Grégoire, cesser "*de préconiser le vice et de se prostituer à l'immortalité*". Car, loin d'être régénéré comme il se doit, l'art révolutionnaire est encore marqué au sceau de la dégénérescence comme l'explique Varon, porte-parole du Conservatoire des arts: "*De quelque côté qu'on tourne la tête, toutes ses productions sont marquées au coin de la superstition, de la flatterie, du libertinage; il ne retrace point au peuple régénéré les fières leçons qu'il aime: il n'est rien pour la liberté*".⁶

L'art, trop lié à l'Ancien Régime, n'instruit plus et est privé de toute fonction. Ainsi s'exprime Jacques Lebrun de la Société populaire

5 Discours de Thibaudeau à la Convention nationale (21 floréal an II), in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 4, p. 324.

6 Varon, cité in Jean-Rémy Mantion, "Déroutes de l'art", *La Carmagnole des muses*, p. 111.

et républicaine des arts:

Qu'ils seraient coupables les artistes profanateurs qui prostitueraient leurs talents à offrir des images contre-révolutionnaires, qui oublieraient que leur première qualité essentielle est d'être philosophe; leur premier devoir est de choisir des sujets qui tendent à instruire, à régénérer les mœurs, à inspirer l'amour de la patrie, et l'enthousiasme de la liberté. Loin de nous, je ne dis pas seulement les sujets anticiviques, obscènes ou immoraux, mais même les sujets frivoles ou insignifiants, qui peuvent servir tout au plus qu'à charmer les ennuis de vos voluptueux sybarites. Tout talent inutile doit être proscrit dans une république, il nuit par là même qu'il ne sert point.⁷

C'est ce que reproche Thibaudeau aux artistes et ouvriers de la manufacture des Gobelins qui, trop longtemps ont consacré leurs talents à flatter le despotisme et à *"orner les salons dorés de l'aristocratie"*. La plupart des artistes français, dit-il, font preuve d'insouciance et d'inaction alors qu'ils ont des siècles *"de bassesse et d'adulation à effacer"*:

Si je jette mes regards sur les tableaux exposés au Salon, je n'y vois rien qui rappelle l'amour de la patrie; on y est quelquefois ébloui, mais jamais touché. Ils (les artistes) avaient bien de l'empressement sous le despotisme pour le défier et le présenter au peuple sous les formes les plus séduisantes [...] Les grands talents sont-ils donc nécessairement aristocrates? On serait tenté de le croire.⁸

A cet art décadent de l'Ancien Régime, la Révolution n'est pas encore en mesure de substituer un art digne des valeurs républicaines. L'art révolutionnaire reste à venir comme le reconnaît David: *"La Révolution commence à s'établir dans les arts et promet à la*

⁷ Cité in U. Van De Sandt, *loc. cit.*, p. 344.

⁸ Discours de Thibaudeau, *op. cit.*, pp. 323-324.

République des chefs-d'oeuvre dignes d'elles".⁹ Mais dans cet intervalle, les productions des artistes restent en deça des espoirs et des attentes des Conventionnels. En fait foi le nombre de toiles à sujet "révolutionnaire" exposées dans les Salons:

	1789	1791	1793	1795	1796	Total
Nombre de peintures à sujet révolutionnaire.	8	6	12	13	19	49
Nombre total de peintures exposées au Salon	220	615	687	534	529	2585

Source: U. Van de Sandt, "La peinture: situation et enjeux", in *La Carmagnole des muses*, page 344.

Les attaques les plus véhémentes des Jacobins sont dirigées contre le maniérisme, contre ces maîtres français dont le goût factice ne s'exerçait que pour encenser le vice et la vaine parure. Le rapport de Bouquier sur la restauration des tableaux (6 Messidor an II) est, à cet égard, éloquent:

Il est temps d'abandonner la routine française, cette routine monarchique qui, asservissant les arts au caprice du faux goût, de la corruption et de la mode, avait rétréci leur génie, maniéré leurs procédés, et dénaturé leur but. Il est temps de substituer aux enluminures lubriques qui paraient les appartements luxueux des satrapes et des grands, les boudoirs voluptueux des courtisanes, les cabinets de soi-disant amateurs, cabinets qui, loin d'offrir aux yeux des collections dignes de déposer en faveur des

9 Jean-Rémy Mantion, *loc. cit.*, p. 106.

arts, ne leur présentaient guère que des ex-voto déposés par l'immoralité dans le temple du libertinage; il est temps de substituer à ces déshonorantes productions des tableaux dignes de fixer les regards d'un peuple républicain qui chérit les mœurs, honore et récompense la vertu. Ce n'est point en introduisant dans les galeries du Muséum national les tableaux érotiquement maniérés de Boucher et de ses imitateurs, les toiles peintes des Van Loo, ou les productions strapassées des Pierre, qu'on formerait des peintres républicains. Les pinceaux efféminés de pareils maîtres ne sauraient inspirer ce style mâle et nerveux qui doit caractériser les exploits révolutionnaires des enfants de la liberté, défenseurs de l'égalité .¹⁰

La sensibilité artistique de la période révolutionnaire est en entière réaction contre le rococo, la frivolité et les jouissances de l'Ancien Régime. Les Jacobins surtout s'élèvent contre les tableaux anecdotiques de Chardin et de Robert et contre le pathétisme de Greuze, fustigent la peinture galante et rococo de Boucher et les portraits élégants et maniérés des frères Van Loo. Ainsi, le 7 Prairial an II, dans un rapport fait au nom du Conservatoire du Muséum des arts, Varon stigmatise l'art de l'Ancien Régime en évoquant la présentation des tableaux de la Grande Galerie du Louvre. Parallèlement, le 25 Prairial, le même Varon, associé à Picault de la Commune des arts, s'oppose à l'exposition des toiles où figurent les Capet:

[...] ils proposent et la Commune arrête que tous les tableaux et portraits représentant des individus de la race Capet seront inventoriés et réunis dans un même dépôt, et que, conformément à l'inventaire, on procédera à leur destruction totale et complète, afin que la superstition royaliste ne puisse en recueillir aucun .¹¹

10 Gabriel Bouquier, "Rapport et projet de décret relatifs à la restauration des tableaux et autres monuments des arts formant la collection du Muséum national" (6 messidor an II), in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 4, p. 687.

11 *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 4, p. 657.

Varon, infatigable pourfendeur de l'art de l'Ancien Régime, avait également proposé que le tableau *Saint-Jérôme dans le désert*, du peintre flamand Crayer, ne soit pas inclus dans la collection du Muséum car ce sujet, disait-il, pourrait entretenir le fanatisme.

Comme le dit David, le Muséum ne doit pas être un "*vain rassemblement d'objets de luxe ou de frivolité*" qui ne servirait qu'à satisfaire la curiosité. Au contraire, il doit devenir une école importante, où les jeunes élèves sentiront naître en eux les penchants pour la vertu et le talent. Ce qui ne signifie aucunement, dans la pensée jacobine, que le Muséum soit imperméable aux oeuvres pré-révolutionnaires. David lui-même faisait l'éloge de peintres anciens dont les oeuvres avaient été dégradées par de mauvais restaurateurs, parmi lesquels Raphaël, le Corrège, et aussi Poussin, Lorrain et Vernet:

Le port de Messine, ce chef-d'oeuvre d'harmonie, où le soleil de Claude Lorrain éblouissait les regards, n'offre plus qu'une couleur terne de brique, et perd par conséquent tout ce charme, cette magie qui appartient exclusivement à Claude Lorrain: son brillant ouvrage est dégradé à tel point qu'il ne reste que la gravure pour nous consoler de sa perte.

Je vous parlerai de Vernet: les barbares! Ils l'ont déjà cru assez ancien pour le gâter. Tous ses ports (tableaux de fraîche date) sont déjà rentoilés, brûlés, couverts par la crasse d'un vernis qui dérobe aux yeux le mérite que les amateurs recherchent en lui.¹²

Bouquier admet également qu'il y avait de bons peintres sous la monarchie, peintres qui étaient ignorés par les académies et qui peuvent servir au progrès des arts: Lesueur, Poussin, chez qui Bouquier apprécie la sobriété, la monumentalité et la rigueur formelle, mais aussi les écoles romaine, lombarde et vénitienne avec les Titien, Raphaël et le Corrège.

12 David, "Second rapport sur la nécessité de la suppression de la Commission du Muséum" (27 Nivôse an II), in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 3, p. 276.

Dans les *Observations de quelques patriotes sur la nécessité de conserver les monuments de la littérature et des arts*, publiées à Paris le 16 octobre 1793, A. A. Renouard, tout en s'opposant, au nom de l'héritage de la culture, à la destruction des chefs-d'oeuvre, vante les mérites des maîtres de la Renaissance et de l'Ancien Régime. Si les patriotes français, dit-il, se mettaient "à couvrir d'une couche de gris ou de noir les productions des Raphaël, des Poussin, des Lebrun, parce que leurs pinceaux immortels nous a transmis les images des rois ou des princes", les révolutionnaires seraient assimilés aux premiers chrétiens qui ont détruit les monuments de l'Antiquité grecque sous prétexte qu'ils "représentaient les dieux du paganisme".¹³

Par ailleurs, c'est peu dire que la "nouvelle peinture révolutionnaire" doit se définir en fonction d'un nouveau code de représentations. Comme l'écrit J.-P. Mouilleseaux, "l'idéal n'est pas l'imitation du réel, mais de transcender le réel pour atteindre à l'histoire".¹⁴ De là l'importance que les Jacobins attachent à la vérité. Car un tableau n'est pas fait seulement pour le peintre, mais pour le peuple: il doit avoir la force des sentiments et de la vérité:

*Le sentiment est la puissance vitale des arts. Il n'appartient qu'aux usages et aux institutions d'en comprimer ou d'en favoriser l'action, et [...] cette faculté n'a de force dans les artistes qu'en proportion de l'empire qu'elle exerce sur le public.*¹⁵

Quatremère de Quincy s'insurge contre l'idée de la seule contemplation d'une forme pure, la fonction utilitaire de l'art devant se joindre à l'émotion esthétique. Parler de fonction décorative,

13 Cité in Edouard Pommier, "Idéologie et musée..." , *Les images de la Révolution française*, 1988, pp. 66-67.

14 Jean-Pierre Mouilleseaux, "Il est temps, enfin de régénérer les arts...", in *Art Press*. "1789. Révolution culturelle française", 1988, p. 138.

15 Quatremère de Quincy, cité in Annie Beck, "Artistes et marché", *La Carmagnole des muses*, p. 90. *Les Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art...* de Quatremère furent publiées en 1815, mais ses idées sont exprimées dès 1796 dans les *Lettres au général Miranda*.

charismatique, voire généalogique, relève alors de l'hérésie: l'art se doit d'être un langage qui parle aux yeux telle que l'a enseigné la philosophie sensualiste du XVIII^e siècle. Le beau doit dire vrai, le statut du tableau n'étant justifié qu'en rapport avec son utilité comme le rappelle Lebrun: *"Tout talent inutile doit être proscrit dans une république, il nuit par la-même qu'il ne sert point."* L'article 18 du projet de décret de P.-C. François Dupont sur les bases de l'éducation publique est formel à cet égard: il stipule qu'*"on honorera les arts à proportion de leur utilité"*.¹⁶

En fait, les Jacobins estiment que l'artiste, qui était asservi sous la monarchie, est naturellement porté, à l'époque révolutionnaire, vers des sujets nobles et utiles puisque la Révolution regorge de vertu et de patriotisme. De ce point de vue, les artistes au "style archaïque" subirent les foudres des gouvernements. Hubert Robert, par exemple, fut enfermé:

*D'autres artistes du temps cessèrent quant à eux de produire, au moins durant toutes la décennie. Ce fut en particulier le cas de Peyron, le rival de David en sont temps. Certains, comme J. Boze, qui avaient choisi la voie de l'opportunisme, finirent par émigrer. Leur art n'était pas celui que prônait la République. Néo-classicisme signifiait finalement art engagé politiquement.*¹⁷

Autre exemple: Boilly, le "délicat peintre de genre", fut violemment pris à partie par Wicar à la tribune d'une Société populaire qui l'accusait de produire des tableaux indécents qui ne tenaient aucunement compte des désirs moralisateurs des révolutionnaires. Puisque Boilly refusait de mettre ses talents au service de la patrie, sa peinture devenait inutile.

16 P.-C. François Dupont, "Bases de l'Education publique ou l'art de former des hommes" (1793), in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 1, p. 675.

17 Jérémie Benoit, "Temps historique et temps artistique...", in *Les images de la Révolution française*, p. 88.

La peinture d'histoire, académiquement codifiée sous la monarchie, demeure le genre le plus prestigieux pendant la période révolutionnaire, mais non le plus en vogue: la peinture de genre et le portrait connaissent, au XVIIIe siècle une hausse substantielle:

	XVIIe siècle	XVIIIe siècle
Religion	29%	12%
Histoire et mythologie	12%	18%
Paysage	11%	20%
Portrait	18%	28%
Genre	6%	20%
Ornements et usages utilitaires	24%	2%

Source: Pierre Goubert et Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, t. 2, page 269.

Mais le paysage et le portrait reculent à la fin de l'Ancien Régime comme en font foi ces données de Daniel Roche, d'après l'analyse des petites annonces de la presse parisienne entre 1770 et 1780: le portrait, 23%; le paysage, 17%; le genre, 28%; la religion ne fait que 2%.¹⁸ De façon générale, les moeurs et la politique sont valorisés au détriment du paysage et du portrait: "*Le portrait décline chez les académiciens, 41% en 1750, 16% en 1765, 32% en 1789... Le genre recule dans les salons royaux au profit de l'histoire (27% à 19%, 13% à 19%)*".¹⁹

Aux XVIIe et XVIIIe siècles la finalité de la monarchie décide de la hiérarchie des genres. Il en va de même sous la Révolution bien que, selon J.-P. Mouilleseaux, "*la hiérarchie des genres semble avoir volé en éclats*". Le portrait notamment est un genre particulièrement prisé, à

18 Pierre Goubert et Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime. Culture et société*, 1984, p. 276.

19 *Ibid.*, p. 277.

un point tel que la critique s'en plaint en 1796: "*Depuis que nous sommes devenus tous des frères, on fait du Salon une galerie de tableaux de famille*".²⁰ Le portrait, "*manifestation d'une conquête d'identité singulière et pour beaucoup d'une affirmation sociale plus ou moins relevée*" selon D. Roche, se substitue au genre. Les commandes de l'Etat étant rares, les artistes s'intéressent davantage au portrait et, dans une moindre mesure, au genre:

	1787 + 1789	1791 + 1793	Evolution
Peintures d'histoire			
au sens large	146	347	2,4
Genres mineurs dont:	300	893	3
Portrait	95	303	3,2
Genre	45	181	4
Paysage	129	359	2,8
Nature morte	31	50	1,6
Total des Peintures	454	1 302	2,8

Source: U. Van de Sandt, *loc. cit.*, page 337.

La peinture d'histoire fait bonne figure, mais les acceptions du terme et les démarcations des genres ne sont pas toujours aisées à définir. Varon, par exemple, avait l'habitude de dire qu'il ne voulait pas de ces *distinctions ridicules* d'histoire, de genre et de paysage. En effet, les frontières entre la peinture d'histoire et le genre sont floues comme l'indique un peintre anonyme à Détounelle:

*Je plains beaucoup les peintres d'histoire dans l'acception académique, car maintenant nous ferons davantage des tableaux de genre. L'action de Barras [sic], la prise de la Bastille, tous ces sujets ne seraient, selon les anciens académiciens, que des peintures de genre, et il n'y aura que dans les allégories, les emblèmes où l'on pourra se servir des figures idéales.*²¹

20 Cité in Jean-Pierre Mouilleseau, *loc. cit.*, p. 138.

21 Cité in U. Van De Sandt, *loc. cit.*, p. 348.

Pour certains Jacobins, les grands traits de la Révolution relèvent de la peinture d'histoire, pour d'autres du genre. Néanmoins, l'allégorie est florissante sous la Révolution et les sujets tirés de l'histoire sont considérés comme le véhicule privilégié pour exprimer des notions telles que le courage, la liberté, l'abnégation. Ces sujets héroïques sont réservés, en vertu de la hiérarchie des genres, aux peintres d'histoire, car eux seuls embrassent "*à la fois toutes les formes de la nature, tous ses effets, et toutes les affectations que l'homme peut éprouver*".²² En comparaison, les peintres de genre qui représentent des scènes familiales se bornent, selon certains, à l'imitation et sont incapables d'invention, alors que pour d'autres ils sont les chantres des vertus domestiques. Van de Sandt définit trois catégories de sujets patriotiques en peinture: l'allégorie, l'allégorie narrative et les actions héroïques et civiques.

L'allégorie remplace les symboles de la monarchie par des emblèmes qui incarnent les nouvelles valeurs révolutionnaires: le bonnet phrygien, le faisceau, Hercule, etc. L'allégorie narrative, pour sa part, représentant les grandes journées, est le domaine d'élection des peintres d'histoire:

*Ne viendra-t-il point ce temps, où l'on verra, peints 'à fresque' sur les murs des monuments publics, des poèmes entiers, des allégories morales? Les portiques où le peuple s'assemblera pour converser sur les affaires publiques, ou sur ses intérêts privés, seront sans doute ornés quelque jour de la peinture des événements de sa propre histoire; le palais où siégera son sénat contiendra sans doute l'histoire de toute la Révolution, tracée par les mains les plus habiles. La fresque, voilà la seule peinture solide, et presque éternelle!*²³

A cet égard, la peinture de bataille, bien que politiquement dépassée selon Susan Siegfried,²⁴ acquiert un statut privilégié. Les

²² *Ibid.*, p. 346.

²³ Amaury-Duval, cité in Jean-Rémy Mantion, *loc. cit.*, p. 125.

²⁴ Cf. Susan Siegfried, "L'iconographie militariste...", in *Les images de la*

salons, surtout ceux de l'Empire, attestent la popularité de l'iconographie militariste. D'une part, la présence d'un témoin oculaire renforce la prétention à représenter la vérité historique et, d'autre part, elle met dorénavant en valeur l'armée elle-même: le simple soldat, de par sa conduite héroïque et humanitaire, est glorifié, au même titre, sinon plus, que le commandant en chef.

Ainsi, le peintre Delorge, témoin oculaire de la bataille d'Honscoote, en a fait un tableau qu'il propose au Comité d'instruction publique, *"tableau dont, j'ose le dire, la vérité augmente l'intérêt, puisque je l'ai dessiné dans le moment même de l'action, dont les dangers, que j'étais fier de partager, n'ont fait qu'enhardir mon pinceau civique"*.²⁵ Insistant sur la véracité de la représentation, de même que sur le courage des "intrépides sans-culottes", le tableau eut un accueil apparemment favorable à la Convention nationale. Mais le "pinceau civique" de l'artiste, son patriotisme, ne suffit pas. Encore faut-il avoir du talent comme en témoigne Thibaudeau: *"Nous étions bien assaillis (au Comité d'instruction publique) par une tourbe de gens qui croyaient suppléer à la médiocrité de leurs talents par la chaleur de leur patriotisme"*.²⁶ Selon le *Journal des débats et des décrets*, dans la séance du 27 Pluviose an II de la Convention, Thibaudeau affirma que ce tableau *"appartenait aux temps barbares où la nature était méconnaissable dans l'imitation que l'on en faisait; rien n'y a paru laisser (sic) les traces du moindre talent, ni composition, ni dessin, ni coloris, ni goût; en tout on n'a trouvé dans l'artiste que des dispositions négatives"*.²⁷

Le talent sans vertu n'est rien répètent les Jacobins, mais le patriotisme ne peut en aucun cas suppléer au manque de talent. Après

Révolution française.

25 "Adresses du citoyen Delorge" (15 Nivôse an II), in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 3, p. 316. Cf. également "Le citoyen Delorge aux citoyens membres composant le Comité d'instruction publique de la Convention nationale, et à tous ses concitoyens", p. 316.

26 Mémoires de Thibaudeau, cité in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 3, p. 318.

27 *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 3, p. 318.

avoir visité le Salon de 1791, Wille note dans son journal: "J'y vis du sublime, du beau et du bon, du médiocre, du mauvais et de la croûterie".²⁸ En 1793, il est encore plus sévère lorsqu'il affirme que les rares ouvrages de qualités sont "noyés au milieu d'un fatras de productions ineptes".

Enfin, la troisième catégorie de sujets patriotiques concerne les actions héroïques et civiques. Les appels à les représenter et à les célébrer sont constants. Toutefois, admet Van De Sandt, dans la hiérarchie des genres de tels sujets sont réputés inférieurs et indignes d'un peintre d'histoire:

*Même si la Société républicaine des arts déclare que, pour les sujets patriotiques, il n'y a plus de démarcation entre genre et histoire et que l'on ne reconnaîtra que le peintre de la vertu et de la nature, celle-ci reste cependant présente dans tous les esprits.*²⁹

Le héros sans nom, l'enfant héroïque et surtout le martyr qui a donné sa vie pour la patrie sont des thèmes importants de l'idéologie jacobine.

La Révolution demande aux artistes talent et patriotisme. Dès lors, certains artistes sont discrédités, ne répondant point au profil du parfait républicain. Outre le fait qu'elles sont évidemment des relents de l'Ancien Régime, c'est aussi à cause de leur manque de patriotisme que les Académies sont supprimées. Il en va de même pour la Commission des monuments et la Commission du Muséum. Dans son rapport daté du 28 Frimaire an II, Mathieu accusait la Commission des monuments d'avoir dilapidé des fonds à la conservation d'objets peu précieux et d'avoir fait preuve, dans l'exercice de ses fonctions, d'une négligence coupable:

²⁸ Cité in U. Van De Sandt, *loc. cit.*, p. 336.

²⁹ *Ibid.*, p. 349.

*Votre Comité (le Comité d'instruction publique) a pensé que le mérite des lumières et des talents était insuffisant, si l'on n'y joignait un patriotisme très prononcé. Dans le mouvement actuel et général, le civisme de plusieurs membres de cette Commission a paru stationnaire, et celui de quelques-uns arriéré.*³⁰

Par conséquent, séance tenante, la Convention décréta la suppression de cette Commission et son remplacement par la Commission temporaire des arts.

Le même processus concerne la Commission du Muséum. Dans deux rapports datés du 28 Frimaire et du 27 Nivôse an II, David reprochait aux membres de la Commission de ne pas faire montre de *"cet amour brûlant de la liberté sans lequel il est impossible de servir utilement ni les arts ni la patrie"*. Ainsi désignait-il Cossard, peintre *"mais qui n'en a que le nom"*, de même que Renard [Regnault?] et Vincent: *"ceux-ci ont du talent; mais leur patriotisme est sans couleur"*. Il fallait leur substituer non seulement des patriotes, mais aussi des artistes distingués dont les talents avaient subjugué l'opinion:

*Ceux qui composent la Commission actuelle ont perdu plusieurs chefs-d'oeuvre en employant des hommes inhabiles pour les réparer [...] Qu'on examine l'état des restaurateurs des tableaux et des personnes qu'ils ont employées à détruire les tableaux de la République, on y verra les prix arbitraires distribués sans ordre, sans principes et sans base déterminée; dans de telles mains, plus il en coûte pour la réparation des tableaux, et plus ils sont gâtés.*³¹

David termina donc son rapport en proposant un nouveau Conservatoire du Muséum des arts composé de seize membres. Les artistes nommés pour la section de peinture notamment étaient

30 Mathieu, "Rapport sur la suppression de la Commission des monuments", in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 3, p. 173.

31 David, "Rapport sur la suppression de la Commission des monuments", in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 3, p. 173.

Fragonard, Bonvoisin, Lesueur et Picault, artistes alliant à la fois talent et vertu selon le rapporteur.

A cet effet, le Comité d'instruction publique fut sans doute le véritable protecteur des monuments et des oeuvres d'art contre le zèle destructeur que manifestaient certains républicains. Si tous les membres du comité s'entendaient généralement pour dire que les arts des despotes ne "*servaient qu'à leur vanité ou à l'ornement de leurs salons*", ils étaient aussi d'accord pour affirmer que leur conservation était d'utilité publique.

LE VANDALISME REVOLUTIONNAIRE

Dans la guerre des symboles entre l'Ancien Régime et la Révolution, le discours sur la conservation ou la destruction des monuments est pour le moins contradictoire. Contradictoire dans la mesure où la Révolution fut à la fois une époque de destruction aveugle et également le premier gouvernement qui ait tenté d'organiser leur conservation:³² d'une part, le désir d'abolir les emblèmes de la royauté et, d'autre part, le souci de conserver les oeuvres d'art pour l'instruction du peuple.

Dans les séances du 11 et du 14 août 1792, la Convention affirma, de façon péremptoire, son désir de détruire les symboles de l'Ancien Régime, ce qui se concrétisa par le décret du 14:

L'Assemblée nationale, considérant que les principes sacrés de la liberté et de l'égalité ne permettent point de laisser plus longtemps sous les yeux du peuple français les monuments élevés à l'orgueil, au préjugé et à la tyrannie; Considérant que le bronze de ces monuments converti en canons servira utilement à la défense de la patrie...³³,

32 Anthony Vidler, "Grégoire, Lenoir et les 'monuments parlants'", in *La Carmagnole des muses*, p. 134.

33 *P.V.C.I.P..L.*, t. 1, p. 381.

décète que tous les monuments, statues, bas-reliefs seront mis à la disposition des représentants des communes (Illustration en frontispice). Même si la monarchie avait été renversée quelques jours plus tôt, elle restait menaçante dans l'esprit des révolutionnaires: ces symboles de la tyrannie et du despotisme restaient une réalité vivante qu'il fallait anéantir pour les remplacer par des exemples de vertus et de liberté. Les destructions furent, en quelque sorte, le résultat de la volonté des hommes au pouvoir de créer un langage révolutionnaire.

Néanmoins, dès le 22 août 1792, les députés débattaient de la conservation des monuments, conservation à caractère didactique puisqu'elle pourrait servir à *"alimenter le génie et renforcer la haine des tyrans"*. Tirant les conséquences de ce débat, l'Assemblée adopta, le 16 septembre, un décret qui, sans abroger celui du 14 août, était en contradiction avec celui-ci. Le préambule du second décret est très révélateur car les termes en sont inversés et la priorité s'en trouve modifiée:

L'Assemblée nationale, considérant qu'en livrant à la destruction les monuments propres à rappeler le souvenir du despotisme, il importe de préserver et de conserver honorablement les chefs-d'oeuvre des arts, si dignes d'occuper les loisirs d'un peuple libre... décrète:

*Art. 1. Il sera procédé, sans délai, par la Commission des monuments, au triage des statues, vases et autres monuments placés dans les maisons ci-devant dites royales, et édifices nationaux, qui méritent d'être conservés pour l'instruction et la gloire des arts.*³⁴

Deux décrets contradictoires donc, qui témoignent de définitions divergentes de l'art et incarnant deux conceptions de la liberté, comme le rappelle Edouard Pommier: celle qui détruit et celle qui protège. En septembre, les révolutionnaires *"proclament que le passé et ses symboles sont définitivement morts et que ses emblèmes, qui ont*

34 *Ibid.*, p. 382.

perdu toute signification, ne sont plus menaçants".³⁵ Mais le zèle de certains Jacobins ne s'encombre guère des discours sur la conservation et le vandalisme continue de battre la mesure de la liberté destructrice du passé. Les décrets des 1^{er} août 1793 et 18 Vendémiaire an II réitérèrent la volonté de confisquer les monuments portants des armoiries ou des signes de royauté qui n'ont pas été effacés par les propriétaires. D'où les dénonciations de Chénier, de Thibault et de Renouard contre les abus commis dans l'exécution de ces décrets: *"Mais prenons garde de faire plus que n'a voulu le législateur; il a porté une loi populaire, une loi bienfaisante; gardons-nous de faire une loi barbare, une loi... destructive des monuments des sciences et des arts"*.³⁶

Conséquence de ces dénonciations, le 3 Brumaire an II, la Convention nationale rendit, suite au rapport de Romme, un décret qui défendait *"de mutiler ou altérer en aucune manière, sous prétexte de faire disparaître les signes de féodalité ou de royauté"*, les monuments et les chefs-d'oeuvre des arts. C'est dans cette logique de la volonté de conservation qui caractérisa le Comité d'instruction publique (auquel s'associa le Comité de salut public, notamment dans ses célèbres arrêtés de Floréal an II), que s'inscrivirent les trois rapports de Grégoire sur le vandalisme. Ceux-ci sont trop connus pour les reprendre ici.

Avec la Révolution, le statut de l'artiste se modifie puisque celui-ci devient, si on peut dire, public: dorénavant, sa mission est de servir utilement la patrie. Ce n'est pas véritablement nouveau car dès les années 1750, les philosophes prônaient l'épuration des formes, leur simplicité et l'utilité des productions. En revanche, les moyens proposés aux artistes restent bien en deçà des réalités révolutionnaires. On leur demande de faire oeuvre civique, de faire adhérer l'art à l'idéologie révolutionnaire, mais sans leur donner les moyens: les commandes officielles sont rares, les institutions, en perpétuel mouvement, ne sont pas toujours à la hauteur et les

35 Edouard Pommier, *loc. cit.*, p. 64.

36 Observations de Renouard (29 Vendémiaire an II), in *P.V.C.I.P.C.N.*, t. 3, p. 397.

ressources financières sont des plus limitées. De plus, les artistes eux-mêmes ne sont pas tous prêts à consacrer leurs talents à la nouvelle cause:

*On avait dès 1793, balayé les structures administratives officielles de l'art, mais on n'avait pas purifié les idées artistiques. Supprimer l'Académie n'équivalait pas à supprimer l'art académique pré-révolutionnaire. C'est-à-dire que l'art restait attaché aux valeurs traditionnelles. Le Grand Genre demeurait en effet un mode de référence. Dans une période d'aussi intense réalisme que la Révolution, les solutions apportées par les artistes apparaissaient en décalage par rapport au quotidien.*³⁷

Il y avait, d'une certaine façon, décalage entre les temps historique et artistique, entre l'urgence révolutionnaire, temps bref et précipité, et l'exigence d'un art qui demande temps et moyens. Le nombre impressionnant d'oeuvres inachevées entre 1789 et 1799 en témoigne. Parallèlement, beaucoup de productions, une fois terminées, ne correspondaient plus aux besoins de l'époque d'origine, les événements politiques modifiant rapidement les données. De 1792 à 1795, par exemple, la formation, la conception et la finalité des artistes et des oeuvres sont radicalement bouleversées par les graves événements qui se déroulent sur le sol français. Ainsi, le tableau de Regnault, *La liberté ou la mort*, qui avait reçu l'approbation du gouvernement de Robespierre, fut accueilli par d'acribes critiques au Salon de l'an III. Comme le mentionne J. Benoit, "*l'oeuvre apparaissait en décalage par rapport aux réalités de la Convention thermidorienne*".³⁸ Rien d'étonnant alors, à ce que les artistes n'aient pas vraiment répondu à l'appel des divers gouvernements. Pour reprendre J.-P. Mouilleseaux, "*si l'avant-garde consiste à être en phase avec l'actualité, le combat est perdu d'avance*".³⁹

37 Jérémie Benoit, *loc. cit.*, p. 82.

38 *Ibid.*, p. 84.

39 Jean-Pierre Mouilleseaux, *loc. cit.*, p. 136.





Calendrier pour l'an II de la République, eau-forte anonyme. Paris, Musée Carnavalet, Estampe.

"MAIS À COUP SUR NOUS N'IMITONS PERSONNE..."

Josiane Boulad-Ayoub

Philosophie, Université du Québec à Montréal

L'IMAGE DE LA RÉVOLUTION ABSOLUE

Le 25 septembre 1792, la République Une et Indivisible est proclamée. Les *Révolutions de Paris* de Prudhomme souligne ainsi l'événement:

*Citoyens,
Nous nous constituons Républicains [...] Nous voulons,
nous, la République mais non pas à la manière des Grecs,
des Romains, des Bataves, des Anglais, des Suisses [...] Nous sommes les premiers et les seuls qui donnons à la
nôtre pour bases, les saintes loix de l'égalité [...] Les
premiers et les seuls, nous fondons un gouvernement tout
fraternel; puissions-nous avoir des rivaux. [...] Mais à coup
sûr nous n'avons point de modèle, nous n'imitons
personne [...] c'est la nature seule que nous consultons;
nous remontons aux droits imprescriptibles de l'homme,
pour en déduire ceux du citoyen. Cette république
suppose de grandes vertus et assujettit à des devoirs
pénibles et multipliés [...] et nos mœurs aussi doivent
prendre le caractère de nos Loix.¹*

"Nous n'avons point de modèle, nous n'imitons personne..." telle est à coup sûr l'ambition. Davantage qu'un simple tournant de la Révolution, la proclamation de la République impose une image de rupture. De rupture, de commencement absolu mais aussi d'achèvement, d'accomplissement. "Louis doit mourir parce qu'il faut

1 *Révolutions de Paris*, n° 168, 22-29 septembre 1792.

que la Patrie vive"; l'inauguration d'une nouvelle forme de gouvernement, le régime républicain, devra passer les promesses de la révolution de la liberté: la révolution de l'égalité et de la fraternité sera la révolution qui délivrera les nouveaux citoyens du "*règne du crime*" pour les faire participants "*du règne de la Justice*".² C'est Robespierre, le maître tout-puissant de la majorité pour les années à venir, qui se plaît à saluer ainsi le nouveau modèle de gouvernement dans son discours programme de mai 1792 aux Jacobins. Et de même en ce qui concerne les hommes, les acteurs de la révolution de l'égalité devront dépouiller le vieil homme: c'est l'idéal de régénération: à régime nouveau, homme et citoyen nouveau, jaloux de la liberté, autonome, amoureux de la patrie et de l'égalité, vertueux enfin. "*Ce n'est point assez d'avoir renversé le trône; ce qui nous importe*", insiste Robespierre en reliant de manière caractéristique l'orientation politique aux finalités de la vertu,

*c'est d'élever sur ses débris la sainte égalité et les droits imprescriptibles de l'homme. Ce n'est point un vain mot qui constitue la République, c'est le caractère des citoyens. L'âme de la République, c'est la vertu; c'est-à-dire l'amour de la patrie, le dévouement magnanime qui confond tous les intérêts privés dans l'intérêt général.*³

Il est intéressant de noter l'absence des Américains dans l'énumération de Prudhomme relative à la manière du vouloir-être républicain des Français, ou plus précisément des Jacobins. L'occultation de la Révolution américaine, à supposer qu'elle soit

2 Robespierre: *Que conclure de tout ce que je viens de dire? que l'immoralité est la base du despotisme, comme la vertu est l'essence de la République. La révolution qui tend à l'établir n'est que le passage du règne du crime à celui de la justice.* in *Oeuvres Complètes*, publiés sous la direction de M. Bouloiseau, G. Lefebvre, A. Soboul, Paris, Société des Études Robespierriennes, P.U.F., 1958. Tome X, *Discours*, (5e partie: 27 juillet 1793-27 juillet 1794), p. 447, 1967, Séance du 18 floréal, An II, (7 mai 1794). Robespierre fait dans ce passage de son discours une sorte de bilan pour comparer favorablement les oeuvres de la révolution jacobine aux menées de ses adversaires.

3 Robespierre, in *Oeuvres Complètes*, Tome V, *op. cit.*, p. 17.

Mais à coup sûr nous n'imitons personne...

délibérée, a au moins deux, sinon trois fonctions idéologiques particulières: (a) consolidation: renforcer chez les Jacobins le sentiment d'incarner le rôle de prototype révolutionnaire (*nous n'imitons personne*); b) identification/reconnaissance en insistant sur l'aspect innovateur de leurs actions égalitaristes (*nous sommes les premiers et les seuls qui donnons à la nôtre pour base les saintes lois de l'égalité*); (c) démarcation: mise en évidence du caractère partisan de la Révolution qui a commencé, la Révolution démocratique de l'Égalité, et, à la fois sa fidélité à l'idéal originel. La révolution américaine, contrairement à la française n'a pas tenu ses promesses révolutionnaires et radicales; le silence est alors en soi condamnation. Il ne faut pas oublier que Robespierre écrivait déjà en 1789 dans son *Adresse aux Français* à propos de la Constitution: "*Qui voudrait échanger les sublimes destinées de [notre] peuple contre la Constitution des États-Unis de l'Amérique qui, fondée sur l'aristocratie des richesses, décline déjà vers le despotisme monarchique.*" Et Robespierre de poursuivre en enjoignant de surveiller la manière dont la Constitution est appliquée pour en tirer "*tout le parti démocratique possible*". Notons enfin que la *nature* continue à dominer, à l'intérieur du discours social commun (*koînon*) du moment, comme la principale référence; on s'en autorise pour justifier la conjonction qu'opère le modèle républicain entre les aspects de l'homme, entre ses propriétés morales et ses droits politiques. L'image de la nature est pensée comme lieu harmonique des rapports des hommes entre eux telle celle que Saint-Just donne dans *De la nature*,⁴ chapitre 1er: "*La nature est un cercle dont l'ordre des choses de ce monde est pour nous le milieu. Chaque individu placé dans ce cercle en devient également le point de centre; parce que les rapports sont partout les mêmes du but à l'individu, de l'individu au but*".

4 C'est un manuscrit resté inédit jusque sa première édition en 1951 par les soins de A. Soboul, il tiendrait pour Saint-Just le rôle de fondement théorique des *Institutions républicaines*.

En nous appuyant sur les textes politiques de Robespierre, la figure exemplaire⁵ de la Révolution et en particulier sur ses *Discours* ainsi que sur les *Lettres à ses commettants*,⁶ nous voudrions dégager le parcours d'une portion de la «mimêsis» qui se joue à cette époque. Si on se livre à une lecture mimésique de l'action socio-symbolique, si on convient du schème simulation-originalité qui en gouverne les constructions, on se demandera qu'est-ce qu'imite - quoiqu'en affirme Prudhomme - ou du moins qu'est-ce que répète pour être signifiant, ce modèle de société égalitaire et fraternelle que les Conventionnels, avec leur chef de fait, et bientôt de droit, Robespierre, voudraient édifier? mais aussi bien, car les hommes de '93 ont été effectivement les "*premiers et les seuls*" à transformer l'histoire et les lois de la démocratie, quelles sont les conditions de l'originalité jacobine et républicaine? Nous voudrions interroger cette image d'une révolution absolue, absolue comme on dit monarchie absolue, *assolutta*, complète, parce que sociale et républicaine; comment se forme ce modèle encore inouï? quels en sont les éléments radicaux? à son amont qu'est-ce qui l'autorise? à son mitan qu'est-ce qui la fonde? à son aval, qu'est-ce qu'elle déchaîne?

Du côté de la répétition, on relèvera à propos des interventions de Robespierre concernant les droits naturels de l'homme et du citoyen, les correspondances entre le programme politique égalitariste et démocratique qu'il défend et la pensée sociale des Philosophes. Le réseau de représentations relatif à la Première République s'organise, du point de vue socio-symbolique, sous la gouverne de deux pôles

5 Marc Bouloiseau, l'un des principaux historiens de Robespierre, écrit à ce propos dans son *Robespierre*, P.U.F., Paris, 1956, p. 5: "*L'homme s'identifie avec la Révolution. Il tint le devant de la scène pendant les cinq années décisives. Même au cours de la Législative il ne cessa d'influer sur les événements du haut de la tribune des Jacobins. Il participa au gouvernement pendant toute la Terreur, et siégea sans interruption au Comité de salut public du 27 juillet 1793 au 27 juillet 1794.*" Il rappelle aussi, en conclusion de son ouvrage, l'aveu que l'un des ennemis de Robespierre, Cambon, fera après Thermidor, savoir, les réacteurs en supprimant Robespierre *avaient tué la République*, p. 121.

6 Robespierre, *Oeuvres Complètes*, Tomes V à X, *op. cit.*

Mais à coup sûr nous n'imitons personne...

idéologiques dont l'influence sur les hommes de la Révolution est mutuellement complémentaire: un idéal moral héroïque à la Plutarque, avec l'exaltation des vertus démocratiques forme la trame d'interprétation des théories dont la plupart des Conventionnels sont pénétrés et auxquelles leurs interventions se rapportent continûment. Et, à leur tour, les valeurs révolutionnaires se soutiennent des théories politiques, économiques et juridiques de Montesquieu et des Encyclopédistes, et surtout de la pensée de Rousseau relative à l'homme, à la Nature et à la Société, à Dieu, laquelle agit sans aucun doute, qu'on la méconnaisse, qu'on la copie ou qu'on la bouleverse, comme le référent symbolique-idéologique principal.

Du côté des infléchissements-transformations, on précisera les marques qui spécifient la nouveauté du modèle républicain, à travers ce qu'exigent pour Robespierre et les doctrinaires jacobins, Barère, Billaud-Varenne, puis Saint-Just, et la nouvelle forme de la Raison, la "*Raison publique qui est celle du peuple*"⁷, et l'impératif moral et politique de régénération, savoir la Vertu. Dans quel sens le régime de dictature démocratique jacobine apparaît, dans l'histoire, comme le premier renouvellement en même temps que la première

7 Cf. le Rapport du 5 Nivôse 1793 de Robespierre, in *Oeuvres Complètes*, Tome X, *Discours*, (5e partie: 27 juillet 1793-27 juillet 1794), *op. cit.*, "*Sur les principes du gouvernement révolutionnaire*", pp. 273-282, qui fonde la légalité des actions du gouvernement révolutionnaire sur la confiance que lui accorde le peuple. Sur la question du pouvoir révolutionnaire, Robespierre faisant en quelque sorte sa théorie, dit que le gouvernement révolutionnaire est appuyé sur la plus sainte de toutes les lois, le salut du peuple; sur le plus irréfragable de tous les titres, la nécessité, *ibidem*, p. 275.

On pourrait dire sans outrer vraiment la pensée de Robespierre que le nouveau régime est représenté chez lui comme celui de la République de droit populaire, si l'on peut dire: le nouveau pacte social est fondé sur la justice et la vertu, lesquelles s'incarnent dans les lois et les actes du peuple (le nouvel homme de l'homme). La légalité du gouvernement révolutionnaire est ainsi celle du peuple même, elle forme pendant pour l'ancien avocat d'Arras, pour l'ancien juriste, à la légalité de l'ancien régime et de la monarchie de droit divin.

transformation dus à la mise en pratique⁸ des thèses des Encyclopédistes, et surtout de celles du *Contrat Social* sur la souveraineté du peuple, l'égalité, la liberté, la fraternité, la justice?

Selon mon hypothèse de lecture (le travail mimésique de l'activité symbolique, le travail de simulation-originalité qui en marque les constructions) le discours révolutionnaire jacobin, et notamment le discours qui reprend-adapte-transforme les idéologèmes privilégiés par les Lumières philosophiques, trouverait ses inflexions particulières à travers la représentation du *peuple* telle que la découpe Robespierre et telle qu'il l'articule publiquement pour nous en livrer la nature. Pour lui, le peuple est cette entité collective, cette classe de citoyens en laquelle seule peut s'incarner la *vertu* et qui, partant, doit tenir le premier rôle, moral et politique, dans l'institution du nouveau pacte

8 Un exemple entre plusieurs autres de cette sorte de décalage pragmatique que Robespierre institue entre la pensée des Philosophes et sa mise en action, nous est fourni lors de l'intervention de Jullien aux Jacobins à la séance du 15 mai 1794, peu après l'adoption par la Convention de l'instauration du culte de l'Être suprême. Robespierre refuse, au nom de la distinction à faire entre la théorie et la mise en pratique des *vérités* qu'elle contient (*je crois qu'il faut laisser cette vérité dans les écrits de Rousseau, et ne pas la mettre en pratique*), la proposition, d'inspiration rousseauiste, (bannir de la République *tous ceux qui ne croient pas à la divinité, Contrat*, Livre IV, chap.VIII) d'exclure de leurs sociétés quiconque ne croyait pas à un Être suprême conformément à la religion civique. Robespierre est conscient des antagonismes politiques et idéologiques qui dressaient alors les uns contre les autres les factions jacobines, et que l'intolérance religieuse ne pouvait qu'envenimer. *"Ce serait inspirer trop de frayeur à une grande multitude d'imbécilles ou d'hommes corrompus. Je ne suis pas d'avis qu'on les poursuive tous, mais seulement ceux qui conspirent contre la liberté."* Pour tout ce qui précède, voir *Oeuvres Complètes*, Tome X, *Discours*, (5e partie: 27 juillet 1793-27 juillet 1794), *op. cit.*, p. 466-467.

On trouvera un autre type d'infléchissement, cette fois apporté à ses propres convictions égalitaristes sous la pression de la conjoncture idéologico-politique, lorsque Robespierre consent à l'amendement apporté en Chambre au plan d'éducation nationale de son ami Le Peletier de Saint-Fargeau; amendement qui compromet le caractère démocratique du projet. Plus impressionnante encore, sa retraite dans le silence en 1793 lorsque les dispositions les plus radicales relatives à l'égalité des biens dans son projet de Déclaration ne furent pas retenues dans le texte définitif, en dépit du succès remporté par Robespierre, et aux Jacobins et à l'Assemblée, lorsqu'il l'y avait présenté.

Mais à coup sûr nous n'imitons personne...

social. La cause du peuple, la cause que Robespierre défend est qualifiée constamment chez lui comme la cause même de la République, comme la cause de la liberté et de l'égalité de tous; réciproquement, et non moins constamment, lui et ses fidèles identifient la cause de la République à la cause du Peuple: "*Si vous voulez la République, attachez-vous au peuple, et ne faites rien que pour lui*"⁹, déclare Saint-Just dans le *Discours sur la Constitution de la France* du 24 avril 1793. On a soin de préciser en même temps que leur révolution est "*la révolution du pauvre*"¹⁰ et de l'opprimé. Saint-Just de lancer, encore dans le même discours: "*Il serait juste que le peuple régnât à son tour sur ses oppresseurs et que la sueur baignât l'orgueil de leur front.*"

Pour Robespierre, beaucoup moins fluctuant ici comme ailleurs que son maître Rousseau,¹¹ et davantage comme roidi dans ses idées, le "peuple" comprend strictement "*la classe laborieuse que n'ont point atteint les causes de dépravation qui perdent ce qu'on appelle les conditions supérieures*".¹² Le critère de sélection nourri de réminiscences antiques est sous-tendu par une argumentation de type rousseauiste selon laquelle s'interpénètrent les propriétés morales et politiques caractérisant le *peuple*:: la pauvreté, le travail *ergo* la vertu. Le peuple, tel l'homme à l'état de nature de Rousseau mais que Robespierre amplifie dans sa dimension collective - et abstraite - "*est*

9 Saint-Just, *Discours sur la Constitution de la France* du 24 avril 1793, *op. cit.*, p. 193. Ce discours était accompagné de l'*Essai de Constitution* qui, comme on le sait, a inspiré la constitution de l'An I.

10 Selon les termes démocratiques avec lesquels Robespierre salue le plan d'éducation nationale de Le Peletier de Saint-Fargeau, qui en serait la pièce maîtresse. Il croit avec Rousseau, avec tous les Philosophes au pouvoir social et régénérateur de la propagation des Lumières.

11 Il existe en effet chez Rousseau des équivoques nombreuses, sinon des contradictions eu égard à ce que sous-entend la notion de peuple. Pour l'auteur du *Deuxième Discours*, du *Contrat*, le peuple constitue la classe moyenne, l'ordre moyen entre les riches et les pauvres. C'est elle qu'il appelle *la plus saine partie de la république, la seule qu'on soit assuré ne pouvoir dans sa conduite se proposer d'autre objet que le bien de tous.*

12 Robespierre, in *Oeuvres complètes*, Tome VI, *Discours*, (1^{re} par-tie: 1789-1790), *op. cit.*, p. 625.

bon, patient, généreux".¹³ Le premier devoir du législateur consistera donc à consulter la volonté du peuple pour "*venger ses injures et lui rendre toute sa dignité*".¹⁴

Nous croyons que si Robespierre parvient à renouveler la signification des mots d'ordre fondamentaux du temps, la triade idéologique liberté-égalité-fraternité dont on sait les résonances dans le contexte symbolique des Lumières philosophiques, s'il fait ainsi passer au premier rang la notion d'égalité au détriment de l'idée de liberté¹⁵ dont il a, au demeurant, une conception passive, c'est qu'en homme de parti, il érige sans équivoque au centre de la doctrine jacobine, une idée classiste, la lutte du peuple contre la classe des riches et des puissants,¹⁶ et qu'il élabore une politique dictée par la défense sans compromission des droits et des besoins des pauvres et des faibles,¹⁷

13 *Ibidem*.

14 Robespierre in *Oeuvres Complètes*, Tome V, *op. cit.*, p. 19.

15 Robespierre, de manière révélatrice, pense négativement l'idée de liberté politique. Selon Marat qui la dénigre, sa conception se résumerait à être *le despotisme de la liberté contre la tyrannie*. Voir aussi dans *L'Esprit de la révolution* (1791) de Saint-Just, *op. cit.*, p. 53, une conception passive de la liberté: celle-ci doit être pensée seulement comme résistance pour ne pas courir le risque de se corrompre et d'être comme chez Jean-Jacques qui tout sublime qu'il ait été s'est ici trompé, *"l'art de l'orgueil humain: La nature de la liberté est qu'elle résiste à la conquête et à l'oppression, conséquemment elle doit être passive. La France l'a bien senti: la liberté qui conquiert doit se corrompre; j'ai tout dit."*

16 Cf. le célèbre appel que Robespierre lance au peuple le 26 mai 1792 dans un de ses discours aux Jacobins pendant la période d'agitation qui précède l'insurrection populaire du 31 mai; celle-ci durera jusqu'au 2 juin et aboutira à la prise de pouvoir des Jacobins aux dépens des Girondins: *"J'invite le peuple à se mettre dans la Convention en insurrection contre les députés corrompus"*, in *Oeuvres Complètes*, Tome IX, *Discours*, (4e partie: sept. 1792-27 juillet 1793), *op. cit.*, p. 526.

17 Pour Robespierre, comme pour Rousseau, la pauvreté est vertueuse, la richesse criminelle et la source dans le monde moral du mal, de la corruption, dans le monde politique, de l'inégalité et de l'injustice. Il dénonce selon cette ligne de pensée, la corruption actuelle des lois et du gouvernement, dans un discours en 91 à l'Assemblée nationale: *"Quelle est la source de cette extrême inégalité des fortunes qui rassemble toutes les richesses en un petit nombre de mains? Ne sont-ce pas les mauvaises lois, les mauvais gouvernements, enfin tous les vices des sociétés corrompues?"*, in *Oeuvres Complètes*, T VII, *Discours*, (2e partie: janv.-sept. 1791), *op. cit.*, 1952, p. 165.

Mais à coup sûr nous n'imitons personne...

contre ceux des "riches, [des] accapareurs, [des] agioteurs et [des] tyrans".¹⁸ C'est qu'en homme d'action, il interprète dans le langage inflexible du pragmatisme révolutionnaire, les hypothèses de Rousseau¹⁹ tout de même qu'il s'efforce de traduire avec exactitude dans des lois ou par des mesures cohérentes et souvent rigoureuses mais toujours concrètes, la critique seulement descriptive des

18 Il s'agit de la défense par Robespierre de son projet de Déclaration; insistant sur les défauts du projet girondin marqué par son caractère de classe, il dit: *"Votre déclaration paraît faite non pour les hommes, mais pour les riches, les accapareurs, les agioteurs et les tyrans"*, in *Oeuvres Complètes*, Tome IX, *Discours*, (4^e partie: sept. 1792-27 juillet 1793), *op. cit.*, discours du 24 avril 1793, pp. 459-471.

19 M. Bouloiseau, *op. cit.*, pp. 32-33, fait remarquer l'influence bien attestée par Robespierre lui-même de la pensée des Lumières sur lui et surtout celle de Rousseau en laquelle Robespierre retrouve le même attachement à la cause du peuple et aux idées de liberté et d'égalité. S'appuyant sur le témoignage de Robespierre, Bouloiseau écrit, résumant l'esprit des formules de Robespierre: *"Avec Brutus, Rousseau seul mérite l'hommage des patriotes"*. Il se réclame de lui. Personne mieux que Jean-Jacques *"n'a donné une idée plus juste du peuple, parce que personne ne l'a mieux aimé. Dans la périlleuse carrière qu'une révolution vient d'ouvrir devant lui"*, Robespierre exprime le vœu *"de rester constamment fidèle aux aspirations qu'il a puisées dans son oeuvre"*, et la cité dont il rêve est *"celle de Rousseau"*.

On notera, par ailleurs, que les œuvres de Montesquieu et celles de Rousseau constituent non seulement pour Robespierre mais pour l'ensemble des révolutionnaires de toutes nuances, Mirabeau, Brissot, Marat, Constituants et Conventionnels, la référence fondamentale dans le déroulement de leur actions politiques. Voici ce que l'un des contemporains, Sébastien Mercier, dit de l'influence du *Contrat* sur ses concitoyens: *"Le Contrat social était autrefois le moins lu de tous les ouvrages de Rousseau. Aujourd'hui tous les citoyens le méditent et l'apprennent par coeur"*, in *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des principaux auteurs de la Révolution française* (2 vol.), Paris, 1791, t. II, pp. 99-100 (cité dans l'édition Vaughan des écrits de Rousseau, *The Political Writings of Jean-Jacques Rousseau* (2 vol.), Cambridge, 1915, II, p. 17). Plus loin, Mercier ajoute: *"Le Contrat Social, voilà la mine féconde d'où nos représentants ont tiré les matériaux du grand oeuvre de la Constitution, qui est maintenant est à son faite"*, *loc. cit.*, p. 307.

On n'aura garde enfin d'oublier que la lecture des révolutionnaires est guidée par des critères qui sont moins ceux du commentateur académique que ceux dictés par l'opportunité politique. Robespierre au moment où il semble le plus proche de la spéculation philosophique, ne dit-il pas dans le discours du 18 floréal, déjà cité: *"Aux yeux du législateur, tout ce qui est utile au monde et bon dans la pratique, est la vérité"*, in *Oeuvres Complètes*, Tome X, *Discours*, (5^e partie: 27 juillet 1793-27 juillet 1794), *op. cit.*, p. 452.

Philosophes.

LE PEUPLE EST ROI

Robespierre a vu très tôt dans le *peuple*, dans les masses, au contraire de Marat qui les fustige, le coeur de la République qui vient de naître en même temps que le parti qu'un *chef d'opinion* peut tirer de leur appui.²⁰ Considérant que le peuple constitue les seules autorités *légales*,²¹ car à ses yeux c'est bien le peuple et non les députés qui représentent la force essentielle de la Révolution - ne se

20 Pendant l'insurrection populaire du 31 mai au 2 juin, Robespierre écrit dans son carnet personnel, une note significative: *"Les dangers intérieurs viennent des bourgeois; pour vaincre les bourgeois, il faut rallier le peuple..."* Et plus loin: *"Il faut que le peuple s'allie à la Convention et que la Convention se serve du peuple"*. Cité d'après A. Mathiez, *La Révolution française*, t. III, Paris, A. Colin, 1927, p. 4.

21 Robespierre répondant le 5 novembre 1792 aux accusations girondines relatives aux massacres de Septembre, soutiendra que les décisions prises par le peuple sont aussi légitimes *"que celles qui émanent de l'Assemblée [...] aussi illégales que la Révolution, que la chute du trône et de la Bastille, aussi illégales que la liberté même"*, in *Oeuvres Complètes*, Tome IX, *Discours*, (4e partie: sept. 1792-27 juillet 1793), *op. cit.*, p. 89. Les lois de la Constitution le cèdent à cette loi supérieure *"qui est la base de la société même: le salut du peuple"*, dira Robespierre dans son discours du 3 décembre à la Convention qui demande la tête du roi. Il ajoute: *"les peuples ne jugent pas comme les cours judiciaires; ils ne rendent point de sentences; ils lancent la foudre; ils ne condamnent point les rois, ils les replongent dans le néant"*, *Ibidem*, p. 129.

Jusqu'aux dernières heures de sa vie, Robespierre tiendra à se référer à l'autorité du peuple. Devant ses accusateurs du 8 thermidor, il se réclamera avec une fierté toute révolutionnaire de la *"faction"* qui le protège, *le peuple, les principes*. On sait aussi sa discussion avec Couthon, la veille du 9 thermidor, lorsque réfugié avec lui et les derniers fidèles à l'Hôtel de Ville, Robespierre est d'avis de signer *au nom du peuple français*, l'appel aux armées contre les *factieux*; Couthon ayant proposé de signer au nom de la Convention puisqu'elle est *toujours là où nous sommes*. Il est enfin assez poignant d'apprendre que l'on découvrit, en faisant l'inventaire des papiers de Robespierre après le 10 thermidor, une feuille de papier avec une strophe écrite de sa main:

*Le seul tourment du juste, à son heure dernière,
Et le seul dont alors je serai déchiré,
C'est de voir en mourant, la pâle et sombre envie,
Distiller sur mon front l'opprobre et l'infamie,
De mourir pour le peuple et d'en être abhorré.*

"Mais à coup sûr nous n'imitons personne..."

solidarisera-t-il pas avec la Commune issue de l'insurrection? - Robespierre va s'ériger en défenseur de ses droits et de ses besoins pour s'opposer en son nom, par ses interventions et par ses écrits, aux députés de la Gironde, au début les hommes forts de l'Assemblée. Ne se contentant pas de la tribune des Jacobins ou de celle de l'Assemblée pour défendre ses idées, visant au-delà de leur enceinte, à se faire entendre de la *Nation* et de l'*Humanité*, c'est-à-dire comme il le précisera à maintes reprises, *au peuple*, et à se rallier ainsi "*l'opinion, la reine du monde*" selon ses propres termes, Robespierre entre vite dans la guerre idéologique des publications.

Un important discours que Robespierre prononce au Club des Jacobins, le 29 juillet 1792, précise le programme visant à transformer l'ensemble de l'organisme politique et à établir un régime démocratique égalitariste dans lequel le peuple, "*le principal rempart de la liberté*", tiendra enfin le rôle principal.

Robespierre réclame l'élaboration d'une Constitution nouvelle, le renouvellement de la législature ainsi que la dissolution de l'Assemblée Législative qui s'est discréditée par son impéritie en se faisant le complice objectif de la cour. Il décrète la nécessité d'une Convention nationale²² qui doit être édiflée sur une autre base que celle de l'Assemblée Législative et qui, en faisant appel à tous les citoyens, rétablira l'universalité et l'égalité des droits proclamées dès 1789. Robespierre exige que soit intégralement rétablie dans ses droits "*les véritables colonnes de la liberté, cette classe laborieuse et magnanime que la première législature a dépouillé du droit de cité*".²³ Il faut supprimer toutes les limitations liées au suffrage censitaire, introduire le suffrage universel à tous les niveaux du système électoral²⁴ limiter par la loi le droit de propriété, insister sur le devoir de solidarité entre membres d'une même société, et c'est l'idée de fraternité qui se fait jour ici sous sa forme politique. En somme, comme il l'exige depuis

22 *Ibidem*, p. 413.

23 *Ibidem*, p. 415.

24 *Loc. cit.*

longtemps, au nom du "*parti des hommes vertueux, il faut une Convention qui exprime la volonté de tous les Français*"²⁵ et pas seulement comme jusqu'à présent les intérêts de la nouvelle aristocratie, celle de la richesse, qui s'est constituée.

Le rétablissement des *droits naturels du peuple* passe par le rétablissement de ses droits constitutionnels et l'instauration d'une forme de gouvernement sur les bases rationnelles du modèle dessiné par Rousseau dans le *Contrat*. La démocratie pour Robespierre, qui est plus *romain* ici que Rousseau,²⁶ concrétise la forme de gouvernement, indiscutablement la meilleure selon lui-même si, ou plutôt parce que, l'idéal en est le plus exigeant: celle où le peuple est le souverain. Souverain, au sens rousseauiste sous lequel l'entend expressément Robespierre, en tant que le peuple fait les lois et qu'il n'obéit (c'est là la marque de sa liberté) qu'aux lois qui sont son ouvrage. Le premier de ces principes dans cette problématique de l'autonomie civile qui a séduit théoriquement Robespierre depuis longtemps et qu'il aspire à implanter maintenant dans la vie politique contemporaine est bien la souveraineté du peuple.

Un tel principe est hiérarchiquement (et logiquement) premier car il suppose la liberté (la puissance) du peuple, des sujets en corps, et que c'est sur lui que se fonde l'égalité des droits, si on ne veut pas d'une égalité *chimérique*. Robespierre définit de manière restrictive le concept de souveraineté tout en insistant pour le lier comme chez son Maître²⁷ à l'exercice de la volonté générale donnée pour principe des lois. La volonté générale sera empêchée de la sorte d'être purement spéculative; elle est, comme dit Saint-Just, "*la volonté matérielle du peuple, sa volonté simultanée; elle a pour but de consacrer l'intérêt*

25 Cf. Robespierre, *Oeuvres Complètes*, Tome IV, *op. cit.*, pp. 317-334.

26 Cf. *Contrat*, livre III, chapitre 1 dans lequel Rousseau pose qu'il n'y a pas de forme de gouvernement qui soit la meilleure en soi ainsi que le chapitre IV où Rousseau déclare, à la suite de Montesquieu, que la démocratie est le gouvernement idéal mais le plus difficile à maintenir; il n'est pas fait pour les hommes et n'a d'ailleurs jamais existé à l'état pur.

27 Cf. *Contrat*, livre II, chapitre I; livre IV, chapitre VI, notamment.

Mais à coup sûr nous n'imitons personne...

actif du plus grand nombre, et non son intérêt passif".²⁸ L'égalité devient ainsi la garantie de la liberté car obéir au souverain c'est obéir à soi-même, c'est exercer son libre-arbitre. La loi, comme chez Rousseau encore, est donc l'expression de la volonté générale, autrement dit la volonté de toute la nation statuant sur toute la nation. "*Qu'est-ce que la souveraineté, messieurs? c'est le pouvoir qui appartient à la nation* [le terme chez Robespierre est synonyme de celui de peuple de même que sont interchangeables pour lui les mots de démocratie et république] *de régler sa destinée. La nation a sur elle-même tous les droits que chaque homme a sur sa personne; et la volonté générale gouverne la société comme la volonté particulière gouverne chaque individu isolé*".²⁹

Ce thème de la souveraineté populaire et de la volonté générale demeure, avec l'égalitarisme, les constantes de la pensée politique de Robespierre depuis son mandat en 1789 à l'Assemblée Constituante comme député d'Arras jusqu'à sa mort. La position de Robespierre est claire: le concept de la souveraineté du peuple est central à l'organisation politique, les droits et les intérêts fondamentaux du peuple qui se confondent avec *le bien de la patrie et les intérêts de l'humanité* même, ont la primauté sur tous les autres. Dans une démocratie, le problème devient alors de maintenir la distinction entre la puissance exécutive et la puissance législative, distinction nécessaire

28 Saint-Just, *Discours sur la Constitution*, op. cit., p. 193. Saint-Just, un peu plus haut dans son texte, a défini la volonté générale en la mettant comme Rousseau au principe des lois, tout en le corrigeant par souci pratique — "*Rousseau qui écrivait avec son cœur et qui voulait au monde tout le bien qu'il n'a pu que dire*" — lorsqu'il insiste pour bien rapporter à la délibération du peuple, le principe même de la volonté générale. Il dit, en s'inspirant peut-être davantage sur ce point de Diderot et de l'article "Droit naturel" de l'*Encyclopédie*, t. XV, p. 234, que de Rousseau: "*La volonté générale, proprement dite, et dans la langue de la liberté, se forme de la majorité des volontés particulières, individuellement recueillies sans une influence étrangère: la loi ainsi formée, consacre nécessairement l'intérêt général, parce que chacun réglant sa volonté sur son intérêt, de la majorité des volontés a dû résulter celle des intérêts*", *ibidem*, p. 192.

29 Robespierre, *Oeuvres Complètes*, Tome V, op. cit., *Sur la souveraineté du peuple*, p. 191.

pour pallier le danger de confondre les lois et les actes du gouvernement, tout en subordonnant rigoureusement le gouvernement au souverain.³⁰ Comme c'est le peuple qui est porteur de la volonté générale, et qu'aucune puissance ne peut s'élever au-dessus d'elle, il en découle, du point de vue politique, deux conséquences importantes. Elles concernent, pour la première, le statut des représentants du peuple, pour la seconde, les propriétés de la volonté générale.

Les interventions de Robespierre sur le sujet sont encore ici très proches des positions de Rousseau mais d'un Rousseau troublé, si l'on peut dire, d'un Rousseau tel que peut l'imiter et se l'approprier un homme comme Robespierre, un homme au pouvoir.³¹ un homme qui tient le premier rôle dans les luttes de la Révolution et qui va le recueillir à travers les réseaux socio-symboliques de sa culture politique marquée par le débat entre la tendance encyclopédiste et la tendance rousseauiste, précisément sur la question de la représentation et de la volonté générale. Le débat idéologique entre Philosophes est relayé sur la scène politique d'alors par la Gironde et par la Montagne qui prennent ce concept comme enjeu principal de leur affrontement. Robespierre, sans aller comme Rousseau jusqu'à condamner tout régime représentatif, a toujours pris soin au moins de distinguer les délégués du peuple et les mandants ou les mandataires qui ne sont que des agents d'exécution et auxquels il sera rendu impossible de s'ériger en souverain. Robespierre tient une position réaliste. L'exécutif n'a à aucun moment le droit de substituer sa volonté à celle du peuple souverain. Et les mandataires devront rendre compte de leurs actes à la Nation elle-même.

Le rôle du souverain est de faire les lois qui sont comme dit Rousseau des actes de la volonté générale.³² Le gouvernement n'est

30 Cf. *Contrat*, livre II, ch.. I.

31 Desmoulin a appelé Robespierre, "*un Rousseau au pouvoir*"; c'est de la même manière, je pense, qu'on a parlé avec Lénine, de *Marx au pouvoir*.

32 *Contrat*, Livre II, chapitre 6.

Mais à coup sûr nous n'imitons personne...

institué, déclare Robespierre, que pour faire respecter la volonté générale.³³ À son tour, la volonté générale comme l'affirme le *Contrat* est inaliénable, indivisible, et puisqu'elle tend toujours à l'utilité publique, elle ne peut errer, elle est dans ce cas toujours droite. "*La souveraineté du peuple, écrit de même Saint-Just, est indivisible, incommunicable, inaliénable: elle est la force par laquelle il résiste à l'oppression*".³⁴

Inaliénable, et Robespierre considère les pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire comme autant d'éléments de la volonté générale, tout en accordant la prééminence au pouvoir législatif. Indivisible, et il s'ensuit que les volontés particulières, les particularismes des individus seront soumis "*à l'empire de la volonté générale*"³⁵ à laquelle il appartient seule de gouverner la société. Enfin la volonté générale ne visant que ce qui est utile à tous ne peut se tromper. Elle est dans ce sens, toujours comme chez Rousseau, indestructible. Même la politique draconienne de son Comité de Salut public qui fera *mettre la Terreur à l'ordre du jour* de la Convention, sera justifiée par Robespierre comme une action vertueuse, car elle est la vengeance légitime du peuple et de la raison publique contre les *ennemis de la Liberté, les assassins de la Révolution, donc de l'humanité*. "*La terreur, dit Robespierre dans son discours du 5 février 1794, n'est autre chose que la justice prompte, sévère, inflexible [...] elle est donc une émanation de la vertu*". Et il ajoute que la terreur est moins un principe particulier qu'"*une conséquence du principe général de la démocratie, appliqué aux plus pressants besoins de la patrie*".³⁶

Toujours dans ce même discours qui porte *Sur les principes du Gouvernement révolutionnaire*, Robespierre s'adressant aux députés, oppose les deux *maximes* qui doivent guider l'action politique et qu'il

33 Robespierre, *Oeuvres Complètes*, Tome V, *op. cit.*, p. 18.

34 Saint-Just, *De la nature*, *op. cit.*, livre I, ch. 11, p. 155.

35 *Ibidem*, p. 18.

36 Robespierre, *Sur les principes du gouvernement révolutionnaire* in *Textes choisis*, *op. cit.*, T. III, p. 118.

distingue selon la nature de l'objet auquel celle-ci s'applique: on s'adressera au peuple qui est bon, vertueux et libre par essence par la voix de la raison, de la raison qui caractérise l'homme alors qu'on réservera aux anti-hommes, aux ennemis du peuple, le langage des bêtes sauvages ou des esclaves, le seul qu'ils comprennent. Il déclare: "*La première maxime de votre politique doit être qu'on conduit le peuple par la raison, et les ennemis du peuple par la terreur*".³⁷ Le futur article XXVII de la Déclaration de 1793 sera là pour légitimer, voire sanctifier, l'action révolutionnaire du peuple dès lors que le souverain est opprimé par le gouvernement. Dans ce cas "*l'insurrection du peuple entier et de chaque portion du peuple est le plus saint des devoirs*". De même la guerre, la violence à l'extérieur est nécessaire. La guerre et la défense de la Révolution, c'est-à-dire de l'oeuvre du peuple souverain ne font qu'un: c'est la *juste* insurrection du peuple français *qui se lève tout entier pour exercer sa souveraineté* contre l'Europe conjurée contre lui.

Mais en même temps, par l'universalisation de sa révolution, le peuple tiendra envers les autres peuples frères, un rôle salvateur. Son exemple doit transformer le monde entier: "*Que le peuple français soit parmi les peuples ce qu'Hercule fut parmi les héros. [...] Nous porterons aux peuples étrangers la liberté et l'égalité*".³⁸ Dans le dernier article de son projet de Déclaration des droits, Robespierre ira jusqu'à vouloir fonder pour l'opposer à la coalition des Rois, une coalition des peuples égaux et libres, du *souverain de la terre qui est le genre humain* et contre lequel *les rois, les aristocrates, les tyrans, quels qu'ils soient* ne sont que des *esclaves révoltés*.

37 *Ibidem*.

38 Robespierre, *Oeuvres Complètes*, Tome IX, *Discours*, (4e partie: sept. 1792-27 juillet 1793), *op. cit.*, Discours du 29 mars 1793. Pour que cette croisade de la liberté et de l'égalité atteigne ses buts, Robespierre préconise deux moyens, l'un magistral, l'autre pratique: "*l'instruction et nos actions elles-mêmes*".

Mais à coup sûr nous n'imitons personne...

LA CONVENTION N'EST POINT UN FAISEUR DE LIVRES...

La dictature démocratique révolutionnaire instituée dans les années 1793-1794 par les Robespierre, les Marat, les Saint-Just, les Couthon et les autres chefs jacobins toujours prompts à citer Rousseau, ne fait que pousser à l'extrême de leur applicabilité la logique des concepts rousseauistes relatifs aux lois et aux mœurs d'une République lorsque celle-ci est définie comme une démocratie sociale et dans laquelle le peuple décrété vertueux par essence, est le souverain.

S'il est vrai que l'utopie de Rousseau, tout comme celle de Platon du reste, et sans doute pour les mêmes raisons, autorise dans sa mise en pratique la dérive totalitaire, on ne trouve nulle part en revanche, ni dans le *Deuxième Discours*, ni dans le *Contrat*, l'appel à la terreur révolutionnaire. C'est l'expérience elle-même de la Révolution qui y conduit, mais c'est par elle aussi que se transcende le caractère spéculatif des idées de Rousseau. Saint-Just écrit dans le *Discours sur la Constitution* que *"la liberté ne doit pas être dans un livre; elle doit être dans le peuple et réduite en pratique"*.³⁹ Et Robespierre dira en 1793 à une séance des Jacobins, en rappelant le primat du point de vue politique qui doit guider les représentants du peuple dans leurs décisions:

*La Convention n'est point un faiseur de livres, un auteur de systèmes métaphysiques; c'est un corps politique et populaire, chargé de faire respecter, non seulement les droits, mais le caractère du peuple français. Ce n'est point en vain qu'elle a proclamé la Déclaration des droits de l'homme en présence de l'Etre suprême.*⁴⁰

C'est l'inflexible résolution dans l'action des théoriciens jacobins qui leur permet d'aller plus loin que leurs Mentors des Lumières et de

39 Saint-Just, *Discours sur la Constitution de la France*, op. cit., p. 193.

40 Robespierre, in *Oeuvres Complètes*, Tome X, *Discours*, (5e partie: 27 juillet 1793-27 juillet 1794), op. cit., Séance du frimaire an II, p. 196.

concrétiser dans la réalité institutionnelle, le règne de la liberté et de la justice, de l'égalité et de la fraternité, de la félicité universelle, enfin tous les *droits naturels de l'homme* que Robespierre fait proclamer comme les *droits sacrés et inaliénables* du citoyen dans la Déclaration de 1793.⁴¹ Mais le prix du changement, du saut qualitatif qui est fait lorsqu'on passe de la révolution d'idées à celle plus complète qui englobe l'organisation sociale tout entière, doit inévitablement sans doute se payer par le sang, la boue, les larmes et la crainte. Avec Saint-Just qui mettait en épigraphe à son *Essai de Constitution*, l'avertissement "*on ne peut pas régner innocemment*"⁴² personne plus que Robespierre peut-être, parmi les hommes de la Révolution, n'a su avec lucidité et courage en affronter les conséquences. Il voyait dans cette dialectique la rançon inévitable mais aussi la condition même de l'accélération de l'histoire et des progrès de l'action révolutionnaire, déclarant dans son discours du 27 Brumaire:

*Les crimes de la tyrannie accélèrent les progrès de la liberté et le progrès de la liberté multiplie les crimes de la tyrannie; [...] c'est cette réaction continuelle dont la violence progressive a opéré en peu d'années l'ouvrage de plusieurs siècles.*⁴³

Dira Saint-Just dans son *Premier Discours* sur les terribles décrets de Ventôse⁴⁴ destinés, selon ses termes, à instituer "*le règne de la*

41 Cf. *Oeuvres Complètes*, Tome IX, *Discours*, (4e partie: sept. 1792-27 juillet 1793), *op. cit.*, pp. 459-471. Les amendements qui seront apportés au texte définitif ne remettent pas en cause les principes fondamentaux.

42 Saint-Just, *Essai de Constitution*, *op. cit.*, p. 197.

43 Robespierre in *Oeuvres Complètes*, Tome X, *Discours*, (5e partie: 27 juillet 1793-27 juillet 1794), *op. cit.*

44 Rappelons que les décrets votés par la Convention sur proposition de Saint-Just le 8 ventôse an II (26 février 94), puis le 13 ventôse, stipulaient la confiscation des propriétés des ennemis reconnus de la Révolution et la distribution de leurs biens aux patriotes pauvres. Ainsi la propriété individuelle se définit de manière nouvelle à la fois par la loi (l'expression de la volonté générale) et par les preuves que doit donner le citoyen de son obéissance à la doctrine républicaine et aux principes du pacte social (Cf. "*l'aliénation totale de chaque associé avec tous ses droits - et en particulier tous ses biens - à toute la communauté*", in *Contrat*, I, 6.)

Mais à coup sûr nous n'imitons personne...

justice éternelle: [...]Ceux qui font des révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau".⁴⁵ Dès lors qu'elle est sans pitié, dès lors qu'elle est intransigeante, dès lors qu'elle est sans compromission, la Révolution est victorieuse, elle est efficace, elle est absolue. Comme Robespierre le jettera avec dédain à ses accusateurs, "*Citoyens, vouliez-vous une révolution sans révolution?*"⁴⁶ C'est dans les sacrifices, dans l'épreuve de la lutte armée que des termes comme *république, souveraineté du peuple, égalité, salut de la patrie, humanité, vertu*, signifient autre chose que des concepts abstraits et se lestent pendant les années de la République Jacobine d'un poids ontologique et praxéologique différent.

Et de fait, c'est, comme on le sait, au cours d'un délai historique déjà stupéfiant par sa brièveté - douze à treize mois - que Robespierre et la Convention réussiront à résoudre les principaux problèmes de la Révolution. En 1794, juste un an après la Constitution de 1793, la plus démocratique de la Révolution et celle qui porte le plus clairement l'empreinte de Rousseau, la féodalité aura été définitivement détruite, les coalisés mis en déroute par des armées *vraiment nationales*,⁴⁷ les derniers ennemis de l'intérieur, aristocrates ou contre-révolutionnaires,

45 Saint-Just, *Discours et rapports*, introduction et notes par A. Soboul, Paris, 1957, Éditions Sociales, p. 145.

46 Robespierre, *Oeuvres Complètes*, Tome IX, *Discours*, (4e partie: sept. 1792-27 juillet 1793), *op. cit.*, Discours à la Convention du 5 novembre 1792, p. 89. Et aux Constituants effrayés en 1790 par le feu mis à quelques châteaux dans les campagnes, il disait : "*Ne nous laissons point aller aux murmures de ceux qui préfèrent un paisible esclavage à une liberté achetée par quelques sacrifices, et qui nous montrent sans cesse les flammes de quelques châteaux incendiés. Eh quoi, voulez-vous, comme les compagnons d'Ulysse, rentrer dans l'ancre du Cyclope pour un chapeau et une ceinture que vous y avez laissés?*" *Oeuvres complètes*, Tome VI, *Discours*, (1re partie: 1789-1790), *op. cit.*, p. 240.

47 G. Lefebvre écrit dans son ouvrage, *La Révolution française*, coll. Peuples et civilisations, PUF, Paris, 1953, au sujet des quatorze armées "*que la République réussit à lever comme par enchantement, à organiser et à mener à la victoire: Pour la première fois depuis l'Antiquité une armée vraiment nationale marche au combat, pour la première fois aussi une nation parvient à armer et à nourrir pareil nombre de soldats, tels sont les caractères originaux de l'armée de l'an II*".

auront été envoyés à la guillotine, et sur le plan de la propagation des idées révolutionnaires, les écrits des Patriotes, la Déclaration des Droits, les Rapports de Robespierre des 27 Brumaire, 5 Nivôse et 18 Floréal⁴⁸ auront été publiés, traduits et diffusés largement en Italie et en Allemagne. Alors la Révolution semblait invincible, le peuple définitivement vainqueur, et Robespierre pouvait déclarer, convaincu que s'ouvrait enfin le monde tant désiré de la liberté, de l'égalité, de la justice et du bonheur, que les fruits de la révolution absolue étaient pour tous maintenant à portée de la main:

*Que la France jadis illustre parmi les pays esclaves, éclipsant la gloire de tous les peuples libres qui ont existé, devienne le modèle des nations, l'effroi des oppresseurs, la consolation des opprimées, l'ornement de l'univers, et qu'en scellant notre ouvrage de notre sang, nous puissions voir au moins briller l'aurore de la félicité universelle.*⁴⁹

48 C'est Robespierre, conscient comme toujours de la force des écrits et des idées comme de la fonction politique qu'elles remplissent, qui est à l'origine de cet effort de propagande; laquelle doit servir un but précis: *"Le véritable objet de notre politique doit être de détacher les peuples de la cause des tyrans ligués contre nous"*.

49 Robespierre, *Oeuvres Complètes*, Tome X, *Discours*, (5e partie: 27 juillet 1793- 27 juillet 1794), *op. cit.*, *Sur les principes de morale politique ...*, p. 352.



Table des matières

Avant-propos Claudette Hould.....	I
En guise d'introduction: Image de la Révolution ou révolution des images? Claude Langlois.....	1
A propos de l'exposition L'Image de la Révolution française Claudette Hould.....	19
Orthodoxy and Subversion: Political Imagery Under the Old Regime Ian Germani.....	45
Autour de l'image de la liberté dans la symbolique révolutionnaire Elisabeth Liris.....	69
Making History: Illustrating the Journée in the Revolution Patricia H. Sands.....	91
L'invention de la Liberté. Le programme iconographique de la fête parisienne des Suisses de Châteaueux (15 avril 1792) Claude Langlois.....	111
Images of the Sans-culottes James Leith.....	131
Le sentimentalisme contre-révolutionnaire dans l'iconographie de la Révolution française Linda Lapointe et Marie-Claude Mirandette.....	161



La Révolution française et la caricature Michel Melot.....	183
Pouvoir politique et graveurs de monnaies et médailles. L'exemple du graveur général des monnaies Augustin Dupré (1791-1799) Jean-Charles Benzaken.....	199
The Iconography of Italia as a Response to the French Occupation of Italy Jean Henry.....	243
C.L. Muller: Conservatism and the French Revolution Nancy Davenport.....	267
Virilité et corps politique chez les Conventionnels Michel Grenon.....	289
L'image des femmes dans les débats sur l'instruction publique durant la Révolution française Pauline Léveillé.....	305
L'envers du décor: tendances iconoclastes dans la pensée jacobine Serge Leroux.....	323
"Mais à coup sûr nous n'imitons personne..." Josiane Boulad-Ayoub.....	345











La révision historiographique dont témoigne ce colloque, avec tant d'autres, nous conforte dans l'idée que l'art permet une étude empirique et critique du corps social dans son entier : dans cette période de rupture brutale, la gravure révolutionnaire fut aussi bien un instrument d'éducation politique populaire qu'un témoignage sur l'esprit public et la fabrication de l'opinion publique. Ces feuilles, savantes ou grossières, se révèlent des documents historiques irremplaçables, témoignages spontanés découpés dans le vif de l'action, ou expression politique de la masse et des élites. Leur profusion, leur créativité et la richesse de leur diversité traduisent la complexité - les contradictions aussi - de la société française en révolution et apportent à l'historien des informations précieuses sur la mentalité révolutionnaire.

Some art historians have argued that the Revolution did not represent a rupture in art because it did not create a new style. It did, however, produce new subject matter treated in an unprecedented fashion. The printed image of a standard-bearer in simple clothes rather than a uniform, standing proudly atop the crest of a hill, and with a far-seeing look in his eyes, would have been inconceivable a few years earlier.

On pourrait parfois être tenté de croire que l'image constitue un merveilleux instrument susceptible de fournir un accès plus direct à la Révolution, nous révéler l'inconscient de la Révolution. Cette volonté de chercher à tout prix dans l'image des signes ou des significations cachées pourrait être dangereuse dans la mesure où elle s'accompagnerait d'une sélection hasardée et hasardeuse. L'image révolutionnaire, tout en revendiquant un traitement spécifique, ne peut s'affranchir durablement des règles communes de notre pratique historique.