

Francia – Forschungen zur westeuropäischen

Geschichte Bd. 36

2009

Philippe de Carbonnières, La Révolution et l'Empire

dans les collections du Cabinet des Arts graphiques

du musée Carnavalet

DOI: 10.11588/fr.2009.0.44967

Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA), zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

PHILIPPE DE CARBONNIÈRES

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE DANS LES COLLECTIONS DU CABINET DES ARTS GRAPHIQUES DU MUSÉE CARNAVALET

Bien que le musée Carnavalet soit consacré à toute l'histoire de Paris, de la préhistoire à nos jours, ses collections révolutionnaires, auxquelles on peut adjoindre celles de l'Empire, en constituent l'un des points forts, peut-être même le symbole d'un établissement qui, pour beaucoup, est »le musée de la Révolution«. L'origine de cette connotation est à situer à la création et dans les premières années de vie de notre musée lorsque, sur fond d'affermissement de la république et dans la perspective du premier Centenaire de 1789, Carnavalet bénéficiera de la donation Liesville. Extraordinaire collection de plusieurs dizaines de milliers de pièces, rassemblée par un riche gentilhomme normand (voir ill.1), »amoureux« de la Révolution, elle est le principal élément qui fait de notre ensemble de souvenirs le plus riche au monde pour cette période, ensemble qui n'a cessé de s'accroître depuis la mort prématurée d'Alfred de Liesville en 1885.

Au sein des collections illustrant les années 1789–1815, comportant aussi bien des peintures, des sculptures, du mobilier et des maquettes, des médailles et diverses sortes de petits objets que des dessins et des gravures, ces derniers ne sont pas les moindres. Rassemblés au Cabinet des Arts Graphiques, ils comptent environ de 15 à 20 000 estampes et 2 à 3000 dessins. C'est essentiellement dans ce domaine que nous travaillons depuis bientôt dix ans.

Le grand nombre et la fragilité de ces documents sur papier empêchent leur exhibition permanente, mais leur intérêt historique est tel qu'il importe de les faire connaître au public qui, dans son immense majorité, ne les voit jamais. Rappelons que, du fait de la vocation du musée, la plupart de nos images sont consacrées à la capitale. Pour avoir une vision plus large de ces vingt-six années, on peut se tourner vers la Bibliothèque nationale, ou le musée de l'Armée si l'on cherche une iconographie exclusivement militaire. Le musée de la Révolution, à Vizille, n'est pas dépourvu d'intérêt; mais beaucoup plus jeune que Carnavalet, il est aussi moins riche. Davantage tourné vers les aspects artistiques, il présente en outre beaucoup d'œuvres postérieures, ce qui n'est jamais le cas chez nous, où l'une des caractéristiques majeures est de ne montrer que des pièces contemporaines de ce qu'elles figurent.

Dans le cadre étroit d'une communication forcément limitée, nous nous bornerons à un survol des divers aspects de notre collection graphique, insistant sur quelques points forts ou ensembles prestigieux, en commençant par les dessins¹.

1. Dessins

On entend par »dessins« toutes les œuvres sur papier qui ne sont pas des gravures, et sont donc des pièces uniques, à la différence de ces dernières. Les techniques diverses sont toutes représentées: crayon ou pierre noire, plume et encre, lavis, pastel, fusain, aquarelle, gouache.

1 Les numéros d'inventaire que nous indiquerons en note correspondent à un dessin lorsque le chiffre est précédé d'un »D«, à une gravure lorsqu'il l'est par la lettre »G«.

A côté d'une majorité d'œuvres anonymes ou d'artistes peu connus, intéressantes cependant pour leur aspect documentaire, Carnavalet s'enorgueillit de posséder un certain nombre de pièces émanant d'authentiques maîtres. A tout seigneur tout honneur, citons en premier lieu David, avec deux portraits au crayon: Danton², et Talleyrand³, en l'occurrence une étude pour le Sacre de Napoléon; deux belles aquarelles, »Le Citoyen français dans son intérieur« et »Le Représentant du Peuple en fonction«⁴, destinées à être gravées par Vivant Denon, dans le cadre de la commande officielle visant à promulguer un nouveau costume patriotique; enfin le superbe lavis montrant »Le Triomphe du Peuple français sur la monarchie«⁵, procession à l'antique où le char triomphal de l'Hercule gaulois est accompagné par des figures tutélaires: Brutus, les Gracques, Guillaume Tell, Marat, Le Peletier etc.

»L'Abolition de l'esclavage le 16 pluviôse an II« (voir ill. 2), par Monsiau⁶, constitue l'une des rares représentations de cet événement qui honore la mémoire de la Convention. Mallet, quant à lui, illustre un autre acquis de la Révolution à travers deux beaux lavis d'encre de Chine, »Le Mariage et Le Divorce républicain(s)«⁷, cérémonies laïques traitées ici de manière moins naïve que chez Lesueur. Ducreux nous a laissé un bouleversant »Portrait de Louis XVI« peu avant son exécution⁸, rendant avec sensibilité la dignité résignée de cet homme face à son destin. Le »Massacre des patriotes au Champ-de-Mars«, le 17 juillet 1791, de Lafitte⁹, offre la version néo-classique d'un épisode auquel Prieur donnera une image plus réaliste et une ampleur cosmique.

Moins tragique est la »Madame Récamier« de Gérard¹⁰, étude préparatoire avec mise au carreau du célèbre tableau, joyau de notre musée. Mentionnons encore la présence de dessins de Prudhon, Isabey, Harriet, Nicolle, Norblin de la Gourdain, Swebach, Girardet, Houel, Carle Vernet, Wille (fils) – notamment avec d'extraordinaires portraits de sans-culottes moustachus et barbus¹¹, ou de »Danton allant au supplice«¹² – et enfin d'Hubert Robert, artiste particulièrement bien représenté à Carnavalet, en peintures comme en dessins. Parmi ces derniers, au nombre de 14, citons l'aquarelle montrant »L'artiste dans sa cellule à Sainte-Pélagie«¹³ et »L'Entrée du muséum des antiques au Louvre«¹⁴, reflets emblématiques des ombres et des lumières de la Révolution.

Attardons-nous à présent sur deux ensembles prestigieux dont nous avons publié récemment les catalogues raisonnés¹⁵.

2 D. 5882.

3 D. 2887.

4 D. 7058.

5 D. 4852.

6 D. 6008.

7 D. 9274 et D. 9275.

8 D. 7108.

9 D. 1875.

10 D. 8783.

11 D. 5999.

12 D. 7946.

13 D. 5323.

14 D. 5315.

15 Philippe de CARBONNIÈRES, Lesueur, gouaches révolutionnaires, Paris 2005 (Éditions Paris Musées); ID., Prieur, les Tableaux historiques de la Révolution, Paris 2006 (Éditions Paris Musées).

1.1. De la Bastille à Bonaparte: les gouaches de Lesueur

L'ensemble extraordinaire et pour tout dire unique des gouaches de Lesueur constitue l'un des joyaux du musée Carnavalet. Scénettes ou personnages sur carton découpé puis peint furent, après leur utilisation, collés sur des montages de papier bleu clair dont le nombre (connu) s'élève à 83. Lorsque parut notre catalogue raisonné, Carnavalet en conservait 64. Depuis, il s'est enrichi de 9 pièces supplémentaires, 2 par donation¹⁶, et 7 par acquisition.

Il importe de souligner plusieurs choses. D'abord que le nombre de scènes représentées par Lesueur est nettement plus important que ne le laissent croire ces numéros, beaucoup de montages comportant 2 voire 3 scènes. Ensuite, que cette collection est incomplète, même en y adjoignant les 10 planches encore restées dans le domaine privé, comme incite à le penser l'absence d'événements tels que la prise de la Bastille, l'exécution de Louis XVI ou l'assassinat de Marat. Enfin, sur ces montages tardifs, on a collé, sous les gouaches, des étiquettes dont tout porte à croire qu'elles sont très postérieures aux images: décalage fréquent de sensibilité, erreurs grossières – confondant par exemple Constituante et Convention ... –, utilisation de l'imparfait etc.

Nous avons montré dans notre étude que ces gouaches, toujours attribuées à Pierre-Étienne et Jacques-Philippe Le Sueur, artistes bien référencés à l'époque, étaient en fait l'œuvre d'un obscur imagier domicilié près de la porte Saint-Martin, Jean-Baptiste Lesueur, né en 1749 et mort en 1826.

L'homme avait, dès avant la Révolution, exercé son talent en réalisant une impressionnante suite illustrant l'entrée de Louis XV à Paris, en 1770; laquelle rassemblait, autour du carrosse royal, des centaines de petits soldats (fantassins et cavaliers) peints à la gouache sur carton découpé. Cette technique était donc la spécialité de ce Jean-Baptiste, peut-être aidé par un ou deux de ses frères car on décèle parfois¹⁷ une (ou 2) autre(s) main(s).

Mais quelle était la fonction de tous ces petits personnages? Après avoir envisagé diverses possibilités–jouet, modèles pour la reproduction gravée, collection personnelle–nous sommes arrivés à la conviction (et non la certitude, à défaut, pour le moment, d'une preuve archivistique) que ces gouaches étaient montrées dans une sorte de théâtre miniature, peut-être ambulante; les étiquettes pouvant être le reflet des commentaires, certainement variables selon la conjoncture, que prodiguait le manipulateur. La forme même de ces découpages implique une position verticale, et l'on a pu observer à la base de certains (qui se détachaient de leur support) des traces de colle forte, certainement destinée à maintenir les sujets debout à l'aide d'une baguette. Cette hypothèse n'exclut d'ailleurs pas le fait que plus tard, mais avant les montages, les gouaches aient pu être présentées de manière fixe et permanente dans une espèce de musée privé.

Outre l'intérêt documentaire évident de cet ensemble, on retiendra plusieurs de ses caractéristiques. Il s'agit d'abord d'un témoignage de première main, d'un artiste-artisan, petit bourgeois au contact du «peuple», qui peint à chaud des scènes et/ou des personnages qu'il a vus de ses yeux, dans la plupart des cas. Il n'y a que très rarement écart chronologique¹⁸ entre la scène et sa représentation par Lesueur. Ensuite, il est possible de dégager des tendances dans cette production, et d'y opérer des groupements. À côté de tableaux anecdotiques, mais qui ont le mérite de nous rappeler des épisodes secondaires totalement oubliés aujourd'hui, ou d'autres peut-être inspirés par le répertoire théâtral¹⁹, on retiendra quatre grands thèmes: la sans-culotterie; l'armée, garde nationale comprise; le costume, et enfin les femmes.

16 Don gracieux de M. et Mme Jean-Charles Bidault de Lisle, en 2006. Il s'agit du «Don patriotique de jeunes ouvrières» (1793–94), D. 15 452, et du magnifique «Repas républicain» (1794), D. 15 453.

17 Dans 10% des scènes environ.

18 Et alors il ne s'agit que d'un ou 2 ans, au maximum 7 [CARBONNIÈRES, Lesueur (voir n.15), n° 61].

19 Par exemple les numéros 29 et 31.

Les sans-culottes sont très nombreux dans le petit monde de Lesueur, représentés parfois avec une sorte d'effroi mais le plus souvent avec bonhomie. On voit bien que Lesueur en a côtoyé, qu'il a pu partager certaines de leurs aspirations, et qu'en même temps il éprouvait à leur endroit la crainte du bourgeois envers la violence populaire. La prégnance du fait militaire, reflet d'un phénomène alors bien réel, suggère que Jean-Baptiste, âgé de 40 ans en 1789, a du faire partie de la garde nationale. Par ailleurs, son insistance, lorsqu'il peint des soldats, à ne montrer que des volontaires, ne révèle pas seulement son patriotisme mais aussi qu'il en a côtoyé, ce qui n'a rien d'étonnant, Paris ayant fourni de gros contingents, notamment pour combattre les »brigands« de Vendée²⁰.

L'habileté avec laquelle Lesueur représente les costumes de son temps est une mine documentaire pour l'historien, et pour le cinéaste. C'est d'ailleurs ce sur quoi les rares écrits précédant notre catalogue ont principalement et toujours insisté. Plus qu'un défilé de mode, cette galerie vestimentaire révèle à la fois la diversité et le caractère coloré du costume, y compris populaire, à la fin du XVIII^{ème} siècle. Enfin, l'un des aspects les plus attachants de cette série de gouaches est la place qu'elle accorde aux femmes. L'iconographie de l'époque montre principalement des hommes sur le devant de la scène – à quelques exceptions près, comme lors des journées d'octobre 1789. Or chez Lesueur, les femmes sont sans cesse présentes, et de surcroît, le regard qu'il porte sur elles est empreint de sympathie, ce qui mérite d'être souligné, dans une Révolution volontiers misogyne. Notre imagier ne se contente pas de les figurer en posture de mère et/ou d'épouse, mais aussi comme soldates²¹ (et non cantinière), héroïnes patriotes²² ou encore citoyennes impliquées dans la vie politique de leur temps, en une rarissime représentation de club féminin, dénué de toute l'ironie alors de rigueur²³.

Pour illustrer notre propos, nous avons choisi, dans un ensemble où presque toutes les planches sont importantes, quelques-unes qui sont à la fois belles et significatives. La »Motion au Palais-Royal«²⁴ révèle d'emblée les caractéristiques de l'artiste (aptitude à rendre les costumes, présence des femmes et des militaires etc.) mais aussi cette bonhomie et cette spontanéité qui le feront, à tort, qualifier de naïf. La »Démolition de la Bastille«²⁵ montre en plan rapproché un épisode largement couvert par l'iconographie du temps, dans une échelle rappelant celle des miniatures du XV^{ème} siècle. »L'Armée parisienne«²⁶ trahit le goût de Lesueur pour les alignements de petits soldats, et pour une garde nationale, symbole d'ordre, dont ce bourgeois a certainement fait partie. On retrouve la milice urbaine aux côtés des corps constitués et du peuple en liesse dans la très belle »Plantation d'un arbre de la Liberté«²⁷. La sympathie de Lesueur pour le sexe dit faible apparaît dans les »Citoyennes de Paris«²⁸ montrant les femmes artistes faisant don de leurs bijoux à la Nation, et surtout dans le »Club patriotique de femmes« (voir ill. 3)²⁹. Si la première de ces deux scènes a été très répercutée à l'époque, notamment par l'estampe, il n'en est pas de même pour le second sujet qui, dans les très rares cas où il est traité, l'est toujours avec une misogynie féroce.

20 De fait, le front »vendéen« est très présent dans l'univers de Lesueur, ouvertement ou en filigrane; voir notamment: CARBONNIÈRES, Lesueur (voir n.15), n^{os} 34–38.

21 Ibid., n^o 56.

22 Ibid., n^{os} 36, 37, 38.

23 Ibid., n^o 16.

24 Ibid., n^o 2.

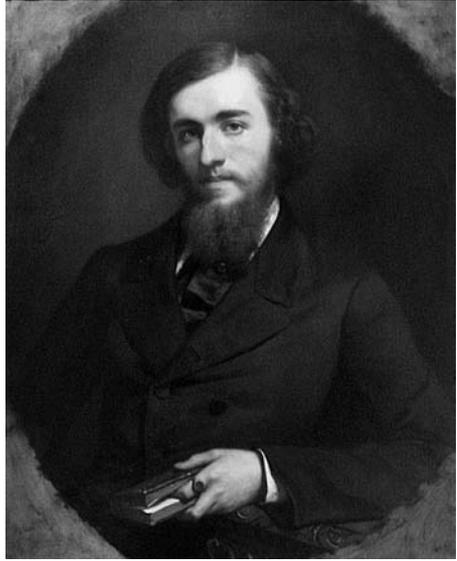
25 Ibid., n^o 5.

26 Ibid., n^o 6.

27 Ibid., n^o 11.

28 Ibid., n^o 9.

29 Ibid., n^o 16.



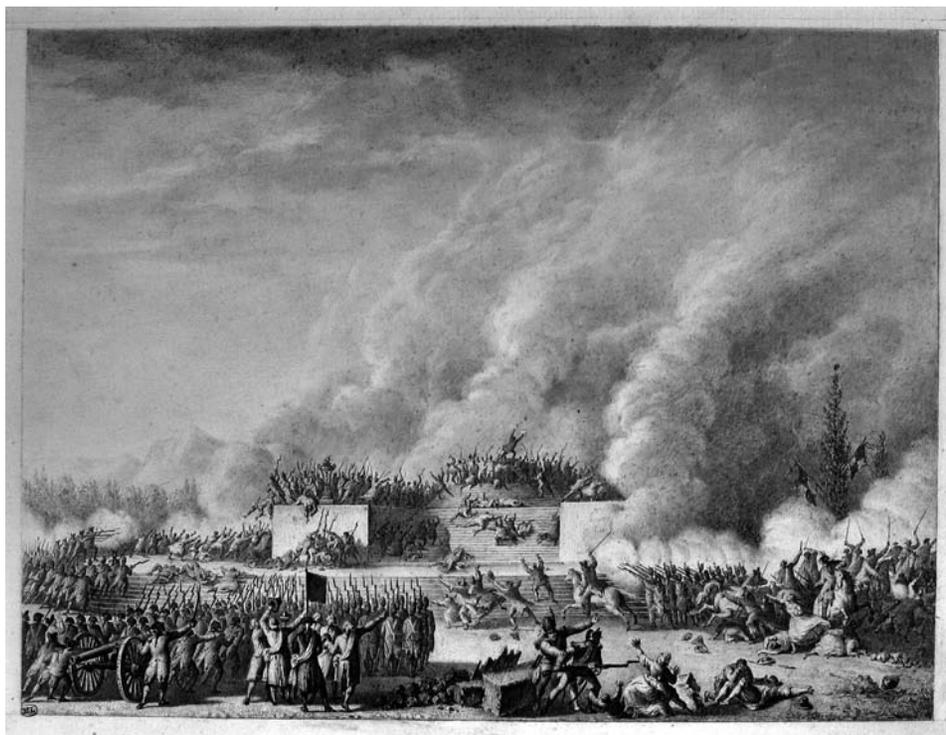
Ill. 1: Tissier (Ange), Portrait du comte Alfred de Liesville; huile sur toile, 81×65; P.1263.



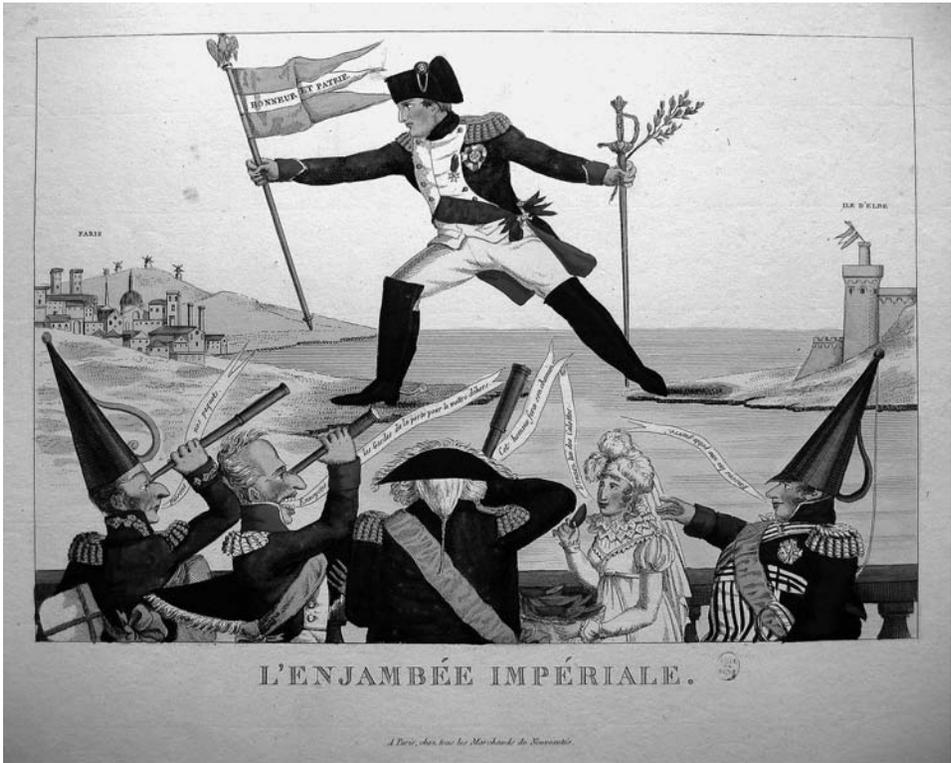
Ill. 2: Monsiau (Nicolas-André), Abolition de l'esclavage, le 16 pluviôse an II; plume et lavis brun, rehauts de gouache blanche, 26×33; D.6008.



Ill. 3: Lesueur (Jean-Baptiste), Club patriotique de femmes; gouache sur carton découpé, 36×53,5; D.9092.



Ill. 4: Prieur (Jean-Louis), Publication de la loi martiale, le 17 juillet 1791; graphite, estompe, rehauts de lavis gris et d'encre de Chine, 19,4×25,7; D.7725.



Ill. 5: L'enjambée impériale; eau-forte coloriée anonyme (1815), 27×31; G.27438.

On a vu que la mobilisation patriotique contre l'Europe coalisée était un des thèmes privilégiés de Lesueur. »Le Joyeux départ des volontaires«³⁰ et la scène d'engagement lors de la proclamation de la patrie en danger révèlent ce que fut cet enthousiasme populaire, avant que la loi de conscription puis les levées napoléoniennes ne refroidissent l'ardeur guerrière de beaucoup de Français, qui dans les années 1792–1793 s'engageaient pour une durée déterminée et pour défendre les acquis de la Révolution.

Enfin, pour illustrer le thème de la sans-culotterie si prégnant chez Lesueur, nous n'avons pas choisi de scène trahissant la peur qu'il pouvait éprouver à ce sujet, mais un autre alignement de sectionnaires³¹ à l'aspect peu féroce, tels qu'il a dû en côtoyer; et surtout le magnifique tableau-tin montrant une »Famille allant à la guinguette«³². Charmante scène emblématique de ce »droit à l'existence« dont bénéficièrent les petites gens en 1793–1794, qui nous rappelle que cette période si décriée ne se résume pas à la guillotine et aux prisons.

En conclusion, on peut dire que le citoyen d'opinion assez modérée que fut Jean-Baptiste Lesueur – constitutionnel, puis girondin, puis dantoniste, avant de finir bonapartiste – offre à travers son petit théâtre révolutionnaire la vision par le »français moyen« d'un événement colossal, qui à la fois le dépasse et le fascine. Ce témoignage exceptionnel méritait bien qu'on y consacra une étude approfondie.

1.2. Prieur, un artiste sans-culotte

Avec Jean-Louis Prieur (1759–1795) nous sommes en présence cette fois d'un artiste à part entière et qui, lui, ne fut pas un modéré. Son œuvre, dont nous avons publié en 2006 le catalogue raisonné³³, se limite essentiellement aux dessins qu'il fournit pour les »Tableaux Historiques de la Révolution Française«³⁴ qui appartiennent au Louvre mais sont conservés à Carnavalet³⁵. Le jeune artiste devait pourtant bénéficier d'une certaine notoriété pour qu'on lui confiât cette tâche, liée au plus important projet éditorial de l'époque. Il est vrai qu'il faisait partie dès le début de l'équipe dirigeante de l'entreprise; du moins jusqu'à septembre 1792, date après laquelle son engagement révolutionnaire l'occupa tout entier. Proche de Fouquier-Tinville, il sera juré au Tribunal révolutionnaire et très marqué par des opinions radicales. En germinal an III, ce sont elles qui entraîneront son arrestation, puis son procès en même temps que l'ancien accusateur public, et enfin son exécution.

La sensibilité politique de Prieur est perceptible dans ses »Tableaux«, finement dessinés à la pointe de graphite et rehaussés d'encre de Chine, notamment à travers l'importance qu'il accorde à l'élément populaire, dans une Révolution qui fut, aussi, parlementaire, ou qui s'exprima dans les clubs, les journaux etc. Chez Prieur, les foules sont le principal acteur – et pas seulement lors des grandes »journées« insurrectionnelles – alors que la Révolution légale est sous-représentée (on note par exemple l'absence de la nuit du 4 août). Par la suite, les dessinateurs qui prendront la relève équilibreront davantage les rôles respectifs. Dans cette chronique imagée, 1789 occupe la part du lion avec 32 numéros (dont 21 pour la seule période allant du 30 juin au 23 juillet). Si la province n'est pas absente, (notamment avec le massacre de gardes nationaux protestants à Montauban), Paris est également surreprésenté chez Prieur, et sa vision

30 Ibid., n° 32.

31 Ibid., n° 23.

32 Ibid., n° 51.

33 CARBONNIÈRES, Prieur (voir n. 15). Celui-ci n'est pas un catalogue d'exposition, comme certains ont affecté de le croire. Comme ci-dessus (pour Lesueur) nous renvoyons les œuvres aux numéros de ce catalogue raisonné, sans indiquer les numéros d'inventaire qui y figurent évidemment. D'autre part, nous abrègerons ici les »Tableaux Historiques de la Révolution« en THRF.

34 Tous ont été gravés par P. G. Berthault.

35 Ce qui donne 67 dessins (dont 4 perdus) plus 2 non gravés.

de la Révolution, dont on vient de voir qu'elle n'est pas neutre, est aussi, avant tout, un tableau de la capitale. La grande majorité des scènes se situe le long d'un axe est-ouest, allant de l'Hôtel de Ville aux Champs-Élysées, avec également une place non négligeable pour le Champ-de-Mars. On notera la quasi-absence du faubourg Saint-Antoine, à part les deux scènes – dont une ne nous est connue que par la gravure de Berthault – de la prise de la Bastille et celle, totale, du faubourg Saint-Marcel. Mais il est vrai que ces viviers de sans-culottes s'exprimèrent surtout hors de leurs limites.

Quoiqu'il en soit, l'intérêt topographique des dessins de Prieur est indéniable. Grâce à leur précision, on a une bonne idée du Paris révolutionnaire, malgré certaines absences surprenantes comme celle du Panthéon. Si l'on y trouve des monuments encore visibles de nos jours (mais avec un environnement différent), on y découvre aussi des édifices disparus depuis (la Bastille bien sûr mais encore l'Hôtel de Ville du XVI^{ème} siècle, les Tuileries ou l'ancien Hôtel-Dieu). L'architecture est, en général, scrupuleusement rendue même si, parfois, les proportions sont déformées. C'est par exemple le cas pour la Bastille (plus haute qu'en réalité) et pour les Tuileries (plus vastes), et nous pensons qu'alors la relative inexactitude est volontaire, Prieur voulant accentuer le caractère grandiose de la victoire populaire et de l'événement (14 juillet et 10 août).

Ce qui frappe en tout cas, outre l'habileté de l'artiste à mettre en scène, à faire mouvoir les foules, à projeter l'éclairage etc., c'est la sensation qu'on est là en présence d'un témoignage de première main. Certainement, Prieur a vu de ses yeux ce qu'il nous montre, et, connaissant ses convictions, on peut même légitimement penser qu'il a participé à l'action, en particulier lorsqu'il s'agit d'une «journée» insurrectionnelle. Pénétré qu'il devait être de l'importance de ces événements, il a du s'en imprégner à la fois comme militant et comme artiste destiné à en perpétuer le souvenir.

Le destin de ces magnifiques dessins est curieux. Vendus par la veuve de Prieur en 1801, ils disparurent pendant un siècle et ne réapparurent qu'en 1900, grâce à un conservateur du Louvre, J. Guiffrey, qui les découvrit dans un volume des THRF, placés en regard de leur gravure correspondante. Quatre d'entre eux avaient disparu – peut-être donnés par Prieur de son vivant – mais l'ensemble comportait en outre deux dessins non gravés: Bertier de Sauvigny conduit au supplice (en raison de sa violence) et la Nuit du 9 au 10 Thermidor (réalisé beaucoup plus tard, et non destiné à la gravure, du moins dans le cadre des THRF).

Les dessins de Prieur de Carnavalet ne sont pas exposés en permanence, pour des raisons évidentes de conservation. On peut les consulter en Réserve, sur rendez-vous. Quelques mois après la parution de notre catalogue, ils ont été présentés au public dans une exposition temporaire du musée.

Il est difficile d'opérer un choix parmi les dessins de Prieur, tous étant de très grande qualité et la plupart ayant un réel intérêt pour l'histoire de la Révolution. «Monsieur de Lambesc entrant aux Tuileries» [etc., 12.VII.1789]³⁶ est l'un des plus remarquables, pour la force de sa composition, avec un premier plan vigoureux montrant la détermination des Parisiens, et pour la représentation du Paris de l'époque, en l'occurrence le jardin des Tuileries. Il est vrai que cette dualité – témoignage de l'événement autant que panorama parisien – est une des constantes de l'œuvre de Prieur. On la retrouve dans l'«Enlèvement des armes au garde-meuble» (13.VII.1789)³⁷ comme dans la «Prise de la Bastille»³⁸, même s'il est vrai que dans ce dernier cas la forteresse paraît d'un tiers plus élevée qu'elle ne l'était réellement (on a vu précédemment pourquoi Prieur exagérait les proportions de l'architecture, lorsque celle-ci était un symbole de l'absolutisme). Il est toutefois un certain nombre de scènes où l'artiste a adopté un plan plus

36 CARBONNIÈRES, Prieur (voir n. 15), n° 6.

37 Ibid., n° 12.

38 Ibid., n° 15.

rapproché. Ces dessins sont d'ailleurs très minoritaires (5 sur 69), mais nous en présentons ici trois, en raison de leur force et de leur intérêt historique.

»L'Intendant Bertier de Sauvigny conduit au supplice« (22.VII.1789)³⁹ est le seul »tableau« où l'on voit, bien en évidence, une tête coupée fichée au bout d'une pique, sort qui attend, de fait, le malheureux Bertier. L'image est d'une telle violence latente que les éditeurs des THRF décidèrent de ne pas la publier. Dans »L'arrestation de Louis Capet à Varennes« (22.VI.1791)⁴⁰, la brutalité de l'irruption populaire est bien réelle, saisie à chaud dans une composition d'une telle vigueur qu'elle influencera Gérard dans son fameux dessin du 10 Août. Enfin, le grand dessin figurant à la fin de notre catalogue⁴¹, que la plupart des auteurs désignent comme une scène des massacres de Septembre et qui est pour nous une illustration du 9 Thermidor, constitue un des rares témoignages de cette journée et une sorte d'exorcisme de l'artiste sans-culotte au passé chargé, désireux de se dédouaner de tout robespierrisme face aux thermidoriens.

»Le mannequin du pape brûlé« (le 6.IV.1791)⁴² est une des rares fois où Prieur évoque la question religieuse pourtant si importante dans le cours de la Révolution. Elle lui permet de montrer son habileté à rendre des volutes de fumée; volutes qu'on retrouve en plus imposantes et dans un contexte plus tragique le 17.VII.1791 au Champ-de-Mars avec la »Publication de la loi martiale« (voir ill. 4)⁴³. Ce dessin est à nos yeux l'un des plus beaux de la série, avec sa composition pyramidale et ces nuages qui n'arrivent pas à étouffer l'arbre de la Liberté; œuvre lourde de sens symbolique révélant que Prieur avait bien compris les répercussions politiques à de cette journée. Enfin, le »Dix août 1792«⁴⁴ réussit, en quelques centimètres carrés, à donner à l'événement l'ampleur d'une véritable bataille – ce qu'il fut réellement –, amplification nécessaire pour souligner son importance: chute de la monarchie et tournant majeur de la Révolution.

2. Estampes. Caractères généraux

Les gravures dont la reproduction mécanique peut varier de quelques dizaines à plusieurs milliers d'exemplaires, sont nécessairement plus nombreuses au sein du Cabinet des Arts graphiques de Carnavalet. On peut en évaluer le nombre à environ 220 000 pièces, réparties de la façon suivante:

- Environ 70 000 en Réserve, dans des cartons classés par ordre alphabétique d'auteurs, avec (plus ou moins) 8 000 numéros pour la période Révolution-Empire.
- Ensuite les estampes conservées dans la grande salle de consultation, classées selon 4 grands thèmes.
 - Topographie, où tous les lieux importants de l'histoire de la capitale sont représentés, mais dont nous n'avons encore effectué ni le comptage⁴⁵ ni (encore moins) l'inventaire des planches illustrant les années 1789–1815.
 - Mœurs; là encore comptage et inventaire restent à faire, mais on sait que l'on trouvera beaucoup de gravures de cette époque dans les cartons relatifs à la presse ou à la justice, ou encore au costume, à la garde nationale – nous conservons l'ensemble complet des superbes estampes de Vielh de Varennes rehaussées d'aquarelle, et réunies en recueil en 1791 –, sans

39 Ibid., n° 20.

40 Ibid., n° 51.

41 Ibid., n° 65.

42 Ibid., n° 49.

43 Ibid., n° 54.

44 Ibid., n° N63.

45 Une évaluation sommaire suggère cependant qu'elles ne sont pas très nombreuses du moins pour la Révolution (environ 500).

oublier les nombreuses caricatures de mœurs qui se multiplièrent sous le Directoire, le Consulat et l'Empire.

- Portraits; la totalité des personnages présents dans ces cartons ayant été répertoriée (par ordre alphabétique) on a pu évaluer à environ 3 ou 4 000 le nombre d'estampes montrant le visage des gens qui, à des degrés divers, ont joué un rôle durant notre période; étant entendu que le lien avec Paris a présidé à la constitution de la collection et que, de ce fait, on trouvera plus facilement un (ou des) portrait(s) de Bailly que de tel ou tel chef vendéen.
- Histoire: C'est la section la plus riche pour la période révolutionnaire et napoléonienne (entre 7000 et 8000 numéros). Les estampes, rangées chronologiquement, ont toutes été reclassées par nous, puis inventoriées – un inventaire plus proche du catalogue, comportant de nombreux commentaires susceptibles d'aider les chercheurs. On y trouve tous les événements marquants avec, là encore, un accent mis sur Paris, des premières émeutes de 1789 à la seconde abdication de Napoléon. En outre, à côté de cartons illustrant la chronique, on en trouve aussi présentant des caricatures (environ 2500 numéros), ou encore des vignettes, des calendriers, des allégories.

Au sein de cette riche collection de gravures historiques, on peut mettre l'accent sur les caricatures, qui constituent un des plus beaux ensembles connus et conservés dans une institution publique.

3. Caricatures, 1789–1799

Il s'agit ici de caricatures politiques, à l'exclusion de celles consacrées aux mœurs⁴⁶, corpus remarquable rassemblant près de 2000 pièces, tant révolutionnaires que contre-révolutionnaires. Même en tenant compte des fréquentes copies et/ou variantes, ce chiffre est important, et très supérieur aux 600–650 que les auteurs, des moins bons aux meilleurs⁴⁷ attribuent à cette période si foisonnante en la matière. On a aussi trop tendance à insister sur –voire, à ne retenir que – les caricatures des années 1789–1792. Or, si notre collection confirme l'intense production de ces quatre années, et sa domination quantitative, elle révèle un nombre important de pièces pour les années 1793–1794, ainsi que pour la période directoriale, toujours réduite par les auteurs à la satire de mœurs. Notons encore la proportion non négligeable de caricatures contre-révolutionnaires (surtout en 1791–1792)⁴⁸. Si la technique se limite essentiellement à l'aquatinte, ce qui donne une tonalité grise à l'ensemble, beaucoup moins coloré que les pièces patriotes de facture par ailleurs plus fruste, elles ne sont ni moins violentes ni moins scatologiques à l'occasion, comme en témoigne par exemple le »Cas des Assignats chez l'Étranger«⁴⁹. Preuve que cette arme humoristique n'était pas propre aux révolutionnaires (réputés plus grossiers) mais bien dans l'air du temps, y compris dans le meilleur monde...

Dans la dizaine d'estampes que nous avons sélectionnées pour cette conférence, nous retiendrons, comme particulièrement significatives, »Ils ne vouloient que notre bien«⁵⁰ satire sociale savoureuse des nantis d'Ancien régime, avec au centre un gros abbé mitré prodiguant dédaigneusement sa bénédiction au paysan agenouillé qui l'engraisse de ses deniers; la »Lanterne magique républicaine«⁵¹ (commande officielle du Comité de Salut public, en 1794) où un sans-

46 Qu'on peut précisément trouver dans les cartons »Mœurs«.

47 Par exemple André BLUM, *La caricature révolutionnaire (1789–1795)*, Paris 1914, ou Antoine DE BAECQUE, *La caricature révolutionnaire*, Paris 1988.

48 Comme l'avait bien souligné Claude LANGLOIS, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris 1988.

49 G.25 841.

50 G.23 840.

51 G.25 929.

culotte montre au roi d'Angleterre le sort réservé aux tyrans; ou encore »Collets dits parasabres«⁵² reflet de la tension précédant le 18 Fructidor et de la connivence, alors, entre sans-culottes et militaires contre la Jeunesse dorée.

3.1. *Caricatures anglaises*

Nous ne nous attarderons pas sur les caricatures anglaises, dont Carnavalet conserve un corpus d'environ 200 numéros, Pascal Dupuy devant en parler prochainement ici⁵³. Soulignons simplement que cet ensemble est le reflet de ce qu'on a pu observer ailleurs, c'est-à-dire qu'à côté de constantes, symptomatiques du regard anglais sur la France, on note des traits de virulence nouveaux liés à la peur: peur de la subversion – une partie de l'opinion britannique n'étant pas hostile aux idéaux français d'alors –, peur de l'invasion militaire (en Irlande sous le Directoire, en Angleterre même dans les années 1803–1805).

3.2. *Caricatures napoléoniennes*

Nous terminons sur un aspect peu connu de l'histoire de la caricature, qui est pourtant bien représenté à Carnavalet, à savoir les pièces satiriques pronapoléoniennes. Sans parler de Jean Tulard qui, dans son »Dictionnaire Napoléon«⁵⁴ (à l'article caricature) – article de 20 lignes, exclusivement consacré à la caricature anglaise – conclut (péremptoirement) par ces mots: »En face, la riposte française fut insignifiante.«; les meilleurs spécialistes eux-mêmes ont toujours systématiquement ignoré cet aspect de la production satirique. Tout chauvinisme mis à part, il est surprenant qu'on ait consacré tant de pages aux estampes européennes hostiles (anglaises, allemandes, italiennes, hollandaises, espagnoles ou russes), ou françaises anti-napoléoniennes, et jamais la moindre à la production »bonapartiste« des années 1800–1815.

Or elle est loin d'être négligeable, à la Bibliothèque nationale comme à Arenenberg, et notamment à Carnavalet où l'inventaire des caricatures de cette période, qui s'élève à 460 numéros, en compte 260 illustrant la propagande impériale et/ou (surtout en 1815) des sentiments nettement bonapartistes. Nous avons traité cette question dans une communication au colloque international organisé en décembre 2006 à Berlin par Rolf Reichardt, autour de la magnifique exposition consacrée à la revue »London und Paris«⁵⁵.

Pour résumer, on peut dire que cette production, de qualité inégale mais offrant souvent des pièces de grande qualité, présente (du moins à Carnavalet) deux temps forts: les années 1803–1806, marquée par l'anglophobie, puis par un sentiment anti-prussien dont la misogynie n'est pas absente, en raison du rôle attribué, à tort ou à raison, à la reine Louise; le retour de l'île d'Elbe et les Cent-Jours où les Bourbons et leurs partisans sont désormais la cible de caricatures particulièrement savoureuses.

Nous avons opéré un choix de 8 pièces, parmi lesquelles on retiendra surtout »La Brouille«⁵⁶ illustrant la rupture de la paix d'Amiens, où un vigoureux grenadier français vient de terrasser un Anglais rubicond, tandis qu'à l'arrière-plan un lion ne fait qu'une bouchée du léopard

52 G.26 031.

53 Il prépare d'ailleurs leur publication pour fin 2008, dans la collection que je dirige, aux éditions Paris Musées- Nicolas Chaudun.

54 Fayard, 1987, p. 372.

55 Philippe de CARBONNIÈRES, La caricature pronapoléonienne: une inconnue (à paraître en 2009 dans les Actes du colloque: Gegenrevolutionäre Grundpositionen in der europäischen Bildpublizistik 1789–1848. Kolloquium vom 6. bis 8. November 2006 anlässlich der Ausstellung »Napoleons neue Kleider – Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar« in der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin).

56 G.27 237.

britannique, symbole du sort qui attend l'armée anglaise si les Français arrivent à passer la Manche; »La Belle Amazone prussienne«⁵⁷ quant à elle laisse entendre que la reine Louise ferait mieux de ne pas s'occuper d'affaires politiques ou militaires (on est après Iéna, et le regard lubrique qu'elle jette sur le portrait ithyphallique d'Alexandre suggère à la fois des relations coupables et le fait que le dernier espoir prussien réside dans l'armée russe); enfin l'»Enjambée impériale« (voir ill. 5)⁵⁸ qui donne un raccourci du retour de l'île d'Elbe. Variation sur un thème déjà utilisé contre Catherine II puis Marie-Antoinette⁵⁹, et contre Napoléon lui-même en 1814⁶⁰, elle n'en constitue pas moins une image saisissante, non seulement du triomphe de l'Empire mais aussi de l'énergie (l'Empereur a exactement l'attitude du Bonaparte d'Arcole) sur l'apathie et la veulerie des Bourbons de 1815.

Conclusion

Malgré le nombre limité des œuvres évoquées ici, on a compris l'importance et l'intérêt des collections graphiques de Carnavalet pour les années 1789–1815. Depuis 10 ans, nous efforçons de les étudier et d'en faciliter l'accès aux chercheurs: travail de classement et d'inventaire systématique – assorti de demandes de restauration par notre atelier lorsque cela s'avère nécessaire –; encadrement et contrôle de la saisie informatique; accueil des historiens et des étudiants; conseil iconographique pour l'édition ou pour les nombreux reportages télévisés consacrés à la période.

Le fait que ces pièces soient peu visibles – puisque la conservation préventive exige qu'elles sortent le moins possible de leurs cartons, et seulement pour des expositions temporaires – nous a incité, depuis 5 ans, à en publier, sinon l'intégralité, du moins un certain nombre parmi les plus intéressantes. Il s'agit d'ensembles prestigieux et relativement cohérents, relevant aussi bien du dessin que de l'estampe, qui illustrent non seulement l'abondance mais aussi la diversité de notre fonds. En 2005 et 2006 nous avons personnellement publié les catalogues raisonnés des gouaches de Lesueur et des dessins de Prieur et fin 2008 paraîtra celui des caricatures anglaises sous la plume de Pascal Dupuy⁶¹. Les années à venir s'efforceront de maintenir ce rythme élevé de publications, avec, en 2009, le volume consacré à un choix de pièces relatives à la Bastille, naturellement confié à Rolf Reichardt; et nous comptons faire paraître en 2010 les gravures de Janinet couvrant les années 1789–1791 (accompagnées de leur commentaire d'époque, pour la première fois réédité). Nous envisageons enfin pour les années suivantes d'autres ouvrages qui, comme les précédents, seront à la fois recueils iconographiques et études approfondies: les allégories, les drapeaux de la garde nationale, les caricatures révolutionnaires, contre-révolutionnaires, napoléoniennes, les vignettes etc.

On le voit, rien que dans le domaine des arts graphiques et en y opérant une sélection, il y a du travail à Carnavalet, et pour longtemps. Mais la richesse du musée, dont nous espérons avoir donné ici un aperçu, mérite bien qu'on s'attelle à cette tâche, dont la motivation procède autant de la préoccupation scientifique que de l'enthousiasme.

57 G.27 325.

58 G.27 438.

59 Enjambée de la Sainte-Famille des Thuilleries, 1791; G.26 138.

60 Du haut en bas ou les causes et les effets; G.27 388.

61 Caricatures anglaises (1789–1815), Paris 2008 (Éditions Paris Musées).