

L'image de la Révolution française

Exposition : Musée du Québec, du 9 février au 28 mars; Musée des beaux-arts de Montréal, du 14 avril au 11 juin; Art Gallery of Toronto, du 14 juillet au 10 septembre; Art Gallery of Winnipeg, du 28 octobre au 10 décembre

Claudette Hould

Volume 33, Number 134, March–Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53867ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hould, C. (1989). L'image de la Révolution française / Exposition : Musée du Québec, du 9 février au 28 mars; Musée des beaux-arts de Montréal, du 14 avril au 11 juin; Art Gallery of Toronto, du 14 juillet au 10 septembre; Art Gallery of Winnipeg, du 28 octobre au 10 décembre. *Vie des arts*, 33(134), 34–37.



Isidore-Stanislas Helman, d'après Charles Monnet
Assemblée nationale Abandon de tous privilèges, à Versailles, Séance de la Nuit du 4 au 5 août 1789, 1790.
 Gravure au burin coloriée; 27, 2 x 43,6 cm.
 Paris, Bibliothèque nationale.

Claudette Hould

L'IMAGE DE LA



ÉVOLUTION

FRANÇAISE

Dans le cadre de la commémoration du Bicentenaire de la Révolution française, une exposition de gravures révolutionnaires circulera sous ce titre au Canada: Musée du Québec, du 9 février au 28 mars; Musée des beaux-arts de Montréal, du 14 avril au 11 juin; Art Gallery of Toronto, du 14 juillet au 10 septembre; Art Gallery of Winnipeg, du 28 octobre au 10 décembre. L'auteure est commissaire de l'exposition.

Sous l'Ancien Régime, la gravure, domaine d'expression «secondaire» à la gloire des peintres, partageait modestement le champ de l'art avec les grands arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Les graveurs pouvaient être reçus à l'Académie mais sans avoir accès aux postes d'officier ni de professeur, puisque la gravure n'était pas enseignée à l'Académie. La Révolution française, qui n'aura pas laissé sa part d'œuvres peintes ou sculptées, a suscité en revanche des milliers de gravures, plaçant ainsi nombre de graveurs dans une situation démarquée par rapport à leurs confrères, dont la misère pendant la Révolution est bien connue: perte de clientèle, bouleversement des structures institutionnelles, conditions de production compromises par la guerre, n'étaient pas propices à la mise au jour d'œuvres définitives, tributaires de la durée. Que de témoignages évoquent la stérilité des Muses en temps de guerre!¹

En revanche, la gravure, rapidement perçue comme un support naturel de la propagande, envahira les rues, les lieux publics et les cabinets d'amateurs, les chaumières: gravure savante, gravure populaire, caricatures, se révèlent les meilleurs documents pour saisir non seulement l'événement, mais également l'esprit public. Un travail préliminaire de déchiffrement s'impose afin de surmonter, justement, ce problème de la multitude et d'éviter le piège de l'illustration au détriment d'une saisie scientifique (pour autant qu'elle soit à notre portée) qui seule autorise l'interprétation. Aussi une planche gravée doit-elle livrer ses secrets matériels, condition de parution, date de mise en vente, prix, conditions de diffusion, pour éclairer véritablement son impact sur les consciences contemporaines.

La gravure savante, aux mains de graveurs de métier *identifiés*, relate avec force détails topographiques les grandes journées révolutionnaires et les événements marquants des régimes successifs. De l'ouverture des États généraux, en mai 1789, à la prise du pouvoir par Bonaparte lors du coup d'État du 18 Brumaire an VIII (9 novembre 1799), il n'est pas un événement qui n'ait été gravé, les années précédant Thermidor (chute de Robespierre, le 27 juillet 1794) ayant été particulièrement foisonnantes.

La conscience que les Français ont eue, et très tôt dite, qu'ils vivaient une Révolution définitive et exemplaire, est omniprésente dans ces images, publiées dans certains cas par souscrip-

tion et en séries. La plus volumineuse et la plus complète, la plus connue et la plus diffusée (elle a connu cinq éditions), publiée sous le titre *Tableaux historiques de la Révolution française*, s'annonçait, dans le prospectus de 1791, *Tableaux des principaux événements qui ont eu lieu dans la Révolution de France*. Le contenu historique de ces 144 planches, qui retient d'abord l'attention de l'historien, ne peut en faire oublier les qualités proprement artistiques, ni l'aspect documentaire sur l'architecture de Paris avant les grands travaux du 19^e siècle, ni surtout l'unique témoignage sur la vie au quotidien dans un Paris populaire et grouillant. Non plus que l'intention politique et l'engagement des artistes qui ne laissent pas de doute sur cette question délicate par le soin que les éditeurs ont pris d'accompagner l'image d'un commentaire rétrospectif et prospectif, véritable Histoire vécue, relatée avec la distance de l'observateur et la compétence de l'acteur. D'autres séries², plus limitées par le nombre mais non moins importantes par les qualités graphiques et l'exactitude des représentations, traversent la Révolution ou s'interrompent en cours de route, brisées par la Terreur ou abandonnées du fait de l'engagement personnel de l'artiste dans la politique active.

Ce sont ces belles grandes planches que les artistes offraient aux assemblées - Constituante, Législative, Convention - qui les recevaient *avec les honneurs de la séance*. Ce sont elles qu'ils annonçaient dans les journaux, *Le Moniteur*, *le Journal de Paris*, sources précieuses pour évaluer les intentions des artistes et obtenir ces «portraits matériels» dont il est question plus haut.

La gravure populaire, qui emprunte à l'actualité les mêmes sujets que la gravure savante, condamnée par la lenteur de l'exécution à toujours paraître avec un décalage de huit à dix-huit mois, compte sur la rapidité et l'expressivité de l'eau-forte; elle met rapidement à la disposition du public ces *Journées* dont il a été l'acteur, elle fixe dans le cuivre les grandes machines réalisées pour les fêtes, ou bien laissées à l'état de projet, elle popularise le nouveau catéchisme révolutionnaire avec ses divinités et ses martyrs. Tributaire de ses modèles, elle n'invente pas toujours le langage qui rendrait compte des idées nouvelles et incarnerait les symboles révolutionnaires et les vertus républicaines: Liberté, Égalité, Fraternité, Constitution, République sortent tout droit de la vieille iconologie de Ripa ajustée à la mode du jour par Cochin et

Gravelot: la figure de la liberté, par exemple, était réapparue dans la peinture dès les années soixante-dix, en même temps que tout le vocabulaire néo-classique nouvellement redécouvert.

Les sujets foisonnent. Prodigieusement nombreux durant les deux premières années de la Révolution, ils s'assombrissent à partir de 1792 - la caricature devient de plus en plus virulente - et disparaissent pratiquement pendant les derniers mois de la Terreur: par peur de Robespierre, les marchands ont brûlé leurs collections, les estampes ont disparu des quais et des vitrines et, au cours de l'hiver 1794, la police perquisitionne chez les marchands d'estampes à la recherche d'images obscènes ou royalistes. Après la chute de Robespierre, les estampes satiriques seront dirigées contre le règne précédent de la Terreur ou contre le conservatisme du Directoire, les événements historiques négligés au profit de la guerre, les portraits de militaires et les scènes de bataille.

Pourtant, au départ, le graveur se laisse joyeusement entraîner par les espérances de l'été 1789 et les premières images sanglantes du délire des foules émeutières cèdent rapidement la place aux évocations des attentes du peuple. Elle est si populaire cette image de Jacques Bonhomme, qui chevauche enfin le noble et le prêtre après avoir porté tout seul leur double fardeau, qu'elle est reprise en triptyque, dans une illogique inversion, encadrant une autre de ces images reprises à satiété: l'accord des trois ordres, cause de ce revirement heureux d'une situation dénoncée comme intolérable.

Puis, viendront ces charges contre un clergé que, dans un premier temps, on raille sans trop de méchanceté. Le dépouillement des biens du clergé a inspiré une série de satires où l'abbé est dégraissé, rasé, édenté, pour la plus grande joie d'un peuple qui ne se doute pas encore du drame qui ensanglantera la France. Bien naïvement, il rejoue les *Journées* dans ce grand jeu coloré de la Révolution, imité du jeu de l'oye, dont chaque case lui rappelle une de ces images de reportage qui lui sont devenues familières. On les retrouve sur les boutons d'habits, les dessus de boîtes, les ceinturons.

Le graveur trouvera maints débouchés dans la gravure des en-têtes de lettres, républicanisées pour toutes les instances de l'administration civile et militaire, dans les vignettes emblématiques qui investissent également la librairie, sans oublier les assignats: entre les mois de juin et novembre 1790,



Anonyme
Vive le Roi Vive la Nation J'savoit ben qu'jaurions not tour - Reunion des trois Ordres Vla come j'avions toujours désiré qu'ca fut - Ha faut esperer qu'ce jeu la finira bentôt, 1789.
 Gravure à l'eau-forte coloriée; 17,9 x 33,5 cm.
 Montréal, Coll. particulière.

Anonyme
Le dégraisseur patriote Patience, monseigneur votre tour viendra. 1789.
 Gravure à l'eau-forte coloriée; 13,7 x 22,9 cm.



Anonyme
Jeu de la Révolution française.
 Gravure à l'eau-forte coloriée; 36,5 x 52 cm.
 Paris, Musée Carnavalet.

Saint-Aubin gravera deux cents fois le portrait de Louis XVI pour les quatre cent millions d'assignats décrétés par la Constituante. Ces travaux alimentaires soutiendront les graveurs pendant ces années difficiles.

Dès 1792, le premier historien de la gravure révolutionnaire mettait en vente ses cahiers de commentaires illustrés par des copies réduites des caricatures qu'il jugeait les plus efficaces dans la propagande révolutionnaire et contre-révolutionnaire. Pour Jacques-Marie Boyer-Brun, dit Boyer de Nîmes, la caricature est une écriture parlée d'une perfide efficacité comme outil de propagande: *s'il est à remarquer que les caricatures sont le thermomètre qui indique le degré de l'opinion publique, il est à remarquer encore que ceux qui savent maîtriser ses variations savent maîtriser aussi l'opinion publique*.³ Aussi, la gravure nous renseigne-t-elle sur l'esprit public, tout au-

tant qu'elle révèle les efforts des divers partis pour infléchir cette opinion par tous les moyens.

L'anonymat presque systématique de la gravure populaire et, en pratique, obligé de la caricature s'explique par la prudence politique des artistes, mais entrave la compréhension du réseau, assurément serré, des connivences. Si nombreuses sont les allusions aux impératifs de la propagande – notre Boyer n'était pas le seul à chercher à identifier les *factieux* – mais si rares les documents ou les preuves, qu'il faut s'en tenir à une évaluation quantitative des motifs d'une telle production sans sous-estimer, non plus, l'opportunisme commercial des artistes et des marchands.

L'opinion publique, soumise à des retournements incessants, a orienté la gravure, du moins la caricature, sans doute plus qu'elle fut influencée par

elle. Une enquête menée sur la seule intervention documentée du gouvernement pour réclamer aux artistes des gravures de propagande laisse songeur: à l'exhortation que le Comité de Salut public faisait, en septembre 1793, à David et aux artistes *d'employer les talents et les moyens qui sont en son pouvoir, à multiplier les gravures et 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*, une vingtaine de graveurs seulement répondirent par de grandes caricatures violemment coloriées, presque toutes dirigées contre l'Angleterre. Elles étaient commandées à 1000 ou 1500 exemplaires et ne représentaient qu'une infime partie du budget secret consacré à la propagande par le Comité de Salut public. David en fournit deux, dignes par leur violence et leur aspect scatologique, des caricaturistes les plus



Chaudet
Le Charlatan politique ou le léopard apprivoisé.
 Gravure à l'eau-forte coloriée;
 46,1 x 60,3 cm.
 Paris, Bibliothèque nationale.

audacieux. La caricature que le Comité commanda à Chaudet, le 27 mars 1794, représente l'Angleterre sous la figure du Léopard, monté par la famille du roi George d'Angleterre et conduit par Pitt, le *Charlatan politique*: des sans-culottes français, véritablement déculottés mais laissant voir de solides jambes et une parfaite assurance, s'affairent à faire crouler cet échafaudage ridicule de la puissance britannique.

D'autres interventions de la Convention, par exemple la gravure des tableaux-manifestes de David représentant le martyre de ses deux collègues à la Convention, Michel Le Peletier de Saint-Fargeau et Marat, n'auront pas plus de succès. La première sera détruite (le tableau subira le même sort après la mort de David) avant même sa mise en circulation, la seconde ne sera exécutée qu'à la fin de 1795, alors qu'elle avait perdu toute son actualité. (Les épreuves que nous connaissons n'étant pas terminées, il est vraisemblable que la gravure n'ait pas été mise en vente.)

Sur le plan technique, la Révolution n'a rien inventé, sinon d'avoir accordé à l'eau-forte une importance sans précédent, qu'elle ne retrouvera d'ailleurs plus. Les gravures imprimées en couleur à plusieurs planches par un Janinet ou un Debucourt demeurent des exceptions dans une masse d'images bon marché, coloriées à la chaîne dans les ateliers de la rue Saint-Jacques. Les gra-



Antoine-Alexandre Morel,
 d'après un dessin de Wicar,
 d'après le tableau de Jacques-Louis David.
La mort de Marat, 1795.
 Gravure au burin.
 Paris, Bibliothèque nationale.

veurs populaires, qui doivent faire vite, préfèrent la taille rapide, expressive et improvisée, de l'eau-forte. Lorsque le burin est choisi, c'est pour une pièce de commande, ou encore pour rendre, dans toute sa finesse et ses valeurs, l'œuvre d'un peintre (Copia et Tardieu ont gravé les œuvres de David au burin.)

Il n'est pas étonnant, dans une telle conjoncture et devant une telle profusion d'images, de découvrir une grande variété de styles et une disparité dans la qualité qui agace les historiens de la gravure révolutionnaire: pour Champfleury, les mauvais graveurs anonymes avaient conscience de la barbarie de leur touche et ne signaient point; Renouvier, qui n'appréciait guère les œuvres trop engagées, accable les graveurs à qui il consacre pourtant six cents pages... Malgré ces avatars de l'opportunisme, on découvre parmi ces anonymes des



Anonyme
Encore eut-il mieux valu plier que rompre.
 Gravure à l'eau-forte coloriée;
 20 x 33,7 cm.
 Montréal, Coll. particulière.

dessinateurs de premier ordre, aguerris par leur formation à l'Académie ou sortis des ateliers de David. La concision assurée de *Il eut mieux valu plier que rompre* révèle un artiste véritable qu'on retrouve dans plusieurs feuilles.

Ces feuilles, savantes ou grossières, n'en demeurent pas moins 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. ■

1. On les a même imaginées dansant la Carmagnole autour de l'obélisque d'Hubert Robert au Musée des beaux-arts de Montréal! Les projets se sont multipliés, sans être réalisés: on connaît les déboires de David avec ses œuvres révolutionnaires: il laissera inachevés son *Serment du Jeu de Paume*, et son *Barra*; ni son portrait du martyr *Le Peletier de Saint-Fargeau*, détruit par la réaction aristocratique, ni celui de *Marat*, ne seront gravés pendant la Révolution.
2. Jean-François Janinet fit paraître, dès la fin de 1789, des cahiers hebdomadaires de huit pages de texte avec une gravure: *Gravures Historiques des Principaux événements depuis l'Ouverture des États Généraux et code des Lois décrétées par l'Assemblée nationale*, ouvrage accepté par l'Assemblée, pour être déposé dans ses archives, avait pour but une *histoire fidèle* de la Révolution, ne devant s'arrêter que quand il n'y aurait plus d'événement intéressant à peindre et décrire, ni de lois à rapporter... Nous nous attacherons aussi à rendre dans nos gravures le cite (sic) exact des lieux où se seront passées les différentes scènes qu'elles représenteront. Janinet publia 56 gravures, le dernier cahier en mars 1791.
3. Boyer de Nîmes, *Histoire des caricatures de la révolution des Français*. Paris, De l'Imprimerie du Journal du Peuple, 1792, 2 vol., p. 10.