

Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images

In: Genèses, 27, 1997. pp. 109-123.

Résumé

■ Annie Duprat: Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images Au moment où de nombreux textes étudient la civilisation de l'image et où les chercheurs se font un devoir d'associer l'iconographie à leurs thématiques traditionnelles, il est temps de s'interroger; sur le statut de la source figurative dans l'élaboration du discours scientifique de l'historien. Les principaux axes méthodologiques de l'article concernent la définition de la nature de la source, la lecture et le décryptage des images sur des échelles chronologiques variées, les conditions de la constitution d'un corpus. Deux exemples originaux sont développés: l'image du roi chasseur, sur une durée pluriséculaire; l'apparition et la signification du parapluie dans les caricatures entre 1750 et 1850.

Abstract

The King, the Hunt and the Umbrella: how history makes images speak. Now that there are many texts examining the civilisation of the image and scholars feel duty-bound to associate iconography to their traditional topics, the time has come to question the status of figurative sources in developing the scientific discourse of historians. The main: methodological directions of this article , concern defining the nature of the source, reading and decrypting images on various chronological scales and the conditions for constituting a corpus. Two original examples are developed: the . image of the king as hunter over several , centuries and the appearance and meaning of the umbrella in caricatures between 1750 and 1850.

Citer ce document / Cite this document :

Duprat Annie. Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images. In: Genèses, 27, 1997. pp. 109-123.

doi : 10.3406/genes.1997.1451

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1997_num_27_1_1451

Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images

Annie Duprat

creative commons
BY: Persée

Une histoire de la représentation figurée, replacée dans le contexte des imaginaires sociaux des différentes époques, devra un jour être faite¹. On y trouvera le long cortège des plaintes et des indignations sur les pouvoirs de l'image supposés malins et pervers. C'est ainsi que les gravures des pamphlets du temps de la Ligue parisienne, les estampes populaires d'un Lagniet sous Louis XIV ou encore les caricatures de la Révolution et du siècle suivant ont fait l'objet de nombreux commentaires, souvent péjoratifs. Chacun sait pourtant combien l'image ne représente pas le réel mais donne un point de vue, au sens littéral du terme, fondé sur le choix conscient ou non de son auteur, lui-même surdéterminé par son époque. Mais l'idée que la figuration doit rendre compte de la réalité persiste dans l'esprit des spectateurs. Les tableaux des plus grands maîtres n'ont pas été exemptés de critiques à leur époque : ainsi Philippe de Champaigne reprochait-il au tableau de Nicolas Poussin *Eliezer et Rebecca* d'avoir oublié les chameaux mentionnés dans le texte biblique. L'artiste avait librement choisi de situer son œuvre dans un code esthétique plutôt que de représenter un « vrai » biblique. C'est au nom des codes socioculturels de son temps que Le Brun, le grand maître de l'Académie, malgré le peu d'amitié qu'il lui témoignait, prit sa défense.

Un des acquis fondamentaux des réflexions historiographiques récentes est de redonner à l'iconographie une place au service de l'histoire². Cependant si les études se multiplient, elles sont encore disparates et ne rendent pas les services qu'on attendrait d'elles. Sous un titre prometteur, *L'Historien et ses images*, Francis Haskell se livre à une réflexion sur les collectionneurs et les érudits des siècles passés. L'ouvrage est passionnant pour qui cherche ce genre de référence mais quand Haskell affirme que pour choisir des documents figurés, le critère esthétique doit tou-



1. La revue *Critique* a consacré une de ses récentes livraisons (n°589-590, juin-juillet 1996) aux images. Le titre de ce numéro, « Arrêts sur l'image », annonce un éclatement des perspectives que précise la quatrième de couverture. Le présent article était pour l'essentiel rédigé lors de la parution de *Critique* : on se contentera donc de délimiter ici, plus précisément, le « territoire de l'historien » quand il considère l'iconographie comme un matériau de base pour sa documentation.

2. L'essentiel de nos réflexions a été suscité par la revue *Annales ESC*, n°2, mars-avril 1988, éditorial, p 291-293 ; Alain Bourreau, « Propositions pour une histoire restreinte des mentalités », *Annales ESC*, n°6, novembre-décembre 1989, pp. 1491-1504 ; Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *ibid.*, pp. 1505-1520.

jours être le premier, l'historien ne peut le suivre³. En revanche on y apprend que Taine passait en moyenne deux fois par semaine au département des Estampes de la Bibliothèque royale « pour y apprendre la langue des estampes », c'est une leçon que devraient méditer peut-être nombre d'historiens actuels⁴. Les potentialités des sources figurées ont donc été comprises par Taine qui a eu l'intuition de les considérer comme une source autonome. Dans la même lignée, mais plus récemment, Louis Marin a étudié les œuvres d'art dans leur relation avec la société qui les a produites. L'abstraction théorique de ses livres peut rebuter le lecteur historien qui ne serait pas familier du vocabulaire de l'esthétique, mais l'inscription de ses perspectives dans une vision très large des problèmes posés par la question des imaginaires culturels d'une société est passionnante et ne saurait laisser l'historien indifférent⁵.

Histoire, images, imaginaires

La floraison des titres incluant le mot « image », qu'il s'agisse d'images mentales ou de productions figurées ; la multiplication des études prenant en compte l'iconographie, à titre principal ou comme complément documentaire ; le flou qui persiste autour des formules « histoire culturelle », « histoire des mentalités » ou des « représentations », nous paraissent justifier une réflexion méthodologique illustrée d'exemples choisis dans les domaines que nous avons personnellement approchés. Le croisement de diverses perspectives reliant les productions figurées aux textes contemporains, même les plus disparates, la recherche, l'analyse et le décryptage des images d'un événement se situent dans le champ de la « représentation » : comment une société se montre-t-elle, consciemment ou non ? Comment les individus perçoivent-ils la société et se perçoivent-ils dans la société ? Leurs propres représentations figurées



3. Francis Haskell, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 409.

5. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.

6. Bronislaw Baczko, *Les Imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984.

7. Georges Dumézil, cité par Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996, p. 40.

8. Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion, vers 1525 – vers 1610*, Paris, Champ Vallon, 1990, vol. 2, p. 54, souligné par nous.

agissent-elles sur leurs comportements ? Peut-on ainsi entreprendre une lecture des imaginaires sociaux et, au-delà, de l'inconscient collectif de la foule en actes et en action⁶ ? Ce sont là des perspectives de l'histoire des mentalités. La définition des méthodes et des objectifs poursuivis est une condition préalable au travail, elle est nécessaire mais pas suffisante si l'on omet de montrer les limites et les incertitudes des conclusions ainsi élaborées. La prudence sied d'autant plus à l'historien des imaginaires que le risque est grand d'un surinvestissement affectif personnel dans l'objet d'étude. Différentes lectures des images, lectures analogiques ou symboliques, successives ou superposées, peuvent être faites selon les objectifs poursuivis.

Pour comprendre le sens et la portée de plusieurs centaines d'estampes dans la perspective de recherches sur l'opinion publique pendant la Révolution française, nous avons dû recourir à l'étude croisée de nombreux documents : des journaux royalistes et patriotes, des pamphlets et des correspondances privées, des archives des saisies policières et des procès-verbaux du Tribunal révolutionnaire. L'image, malgré les apparences, ne s'appréhende pas aisément et nécessite, pour son étude, le recours à l'érudition. Ces remarques préliminaires ne sont plus tout à fait originales. « Concepts, images et actions s'articulent et forment par leur liaison un filet dans lequel, en droit, toute la matière de l'expérience humaine doit se prendre et se distribuer », écrivait déjà Dumézil. Cette démarche pourtant suscite aujourd'hui encore bien des polémiques. Songeons en particulier aux remous qui accompagnent les travaux de Denis Crouzet. C'est à lui pourtant que nous empruntons les conclusions suivantes auxquelles nous souscrivons parfaitement :

« L'histoire des systèmes de représentation n'a de sens que si est posé l'axiome que chaque représentation, loin d'être mystérieu-

sement auto-générée par une tension interne au système dont elle fait partie, s'agence dans un champ global. Historiquement, une représentation se crée et s'impose par rapport à une autre représentation. Il n'y a pas de hasard ni de gratuité »⁸.

Mais alors que les recherches de cet auteur s'inscrivent dans le temps long d'une société qui passe du « surenchantement » au « désenchantement » du monde, pour reprendre ses propres termes, les perspectives méthodologiques que nous nous proposons de développer ici concerneront à la fois la longue durée, les « permanences », et le temps court des révolutions, les « ruptures ». Par une lecture pointilliste de l'histoire événementielle (perspective de micro-histoire) croisée à la connaissance des « invariants » de la longue durée de l'histoire de l'humanité, nous espérons ainsi accéder à une rhétorique du politique.

La méthode est difficile à mettre en œuvre puisqu'elle nécessite, d'une part, plusieurs échelles chronologiques à étudier différemment selon la nature des sources (peinture de genre ou d'histoire, estampes de mœurs, iconographie religieuse ou imagerie politique), selon les objectifs et selon les milieux étudiés et, d'autre part, une évaluation quantitative des productions. L'image-objet fait sens dans une société donnée. Il convient donc d'exposer, dans un premier temps, le matériau avant d'en projeter les effets produits et d'aborder le rivage des imaginaires.

L'image est un objet composé de signes, de lignes, de couleurs ; elle peut être anonyme ou non, insérée dans un livre ou feuille volante, produite en un seul exemplaire ou en série, de grand ou de petit format, onéreux ou bon marché, vendu « avec privilège du roi » dans les librairies ou sous le manteau dans les arrière-boutiques, ou encore par colportage... Elle peut également être placardée sur les murs et donner à murmurer (ainsi qu'en témoigne le *Journal* de Pierre de L'Estoile, ou les multiples écrits de la période révolutionnaire). Enfin, elle est saisie ou détruite, ignorée ou largement diffusée par les autorités civiles ou religieuses ou par chacun des groupes sociaux en action.

Chacun de ces critères doit être isolé et étudié en relation avec la société contemporaine. L'image participe de l'élaboration d'imaginaires sociaux, de représentations du monde, de perceptions psycho-affectives de la réalité environnante. S'il convient de toujours bien distinguer l'image

« objet matériel » des effets qu'elle produit, l'historien dans une deuxième étape de l'étude pourra s'efforcer de déterminer la part des images dans les imaginaires d'une société.

Démarches: le corpus

Constituer un corpus documentaire, le compter, en analyser toutes les composantes (sémiologie du dessin et matérialité de l'objet), en mesurer la diffusion et l'impact: ce sont quatre étapes au moins pour un seul objet.

Pour comprendre les documents iconographiques, il faut les replacer dans la société qui les a produits et, tout d'abord, en connaître la date de publication. Jean-Clément Martin, spécialiste des guerres de Vendée et des imaginaires de la contre-révolution, vient de rappeler combien l'étude de ce corpus documentaire est délicate puisque les images sont parfois en contradiction et souvent postérieures aux événements qu'elles représentent. De plus, en proportion du poids de l'imaginaire vendéen dans la mémoire nationale d'une part et du nombre des estampes révolutionnaires produites d'autre part, elles sont peu nombreuses. Il souligne surtout combien serait inopérant le rassemblement d'œuvres que tout sépare, sauf le sujet: les tableaux de grand format offerts par l'État à des monuments publics dans toute la France n'ont pas le même usage que des lithographies largement diffusées. La majorité des œuvres apparaît sous la Restauration et répond à des objectifs de propagande politique par l'image et de reconstruction de la mémoire par une production iconographique loin d'être innocente⁹.

Déterminer préalablement les usages culturels et sociaux des images s'avère une tâche de première importance. Gravures et tableaux n'ont ni le même sens ni la même fonction. Il convient de distinguer soigneusement l'estampe populaire, anonyme ou produite en grand nombre comme celles de la maison Bonnard ou celles d'un Sébastien



9. Jean-Clément Martin, « Sur un musée imaginaire de la Contre-Révolution », communication présentée au colloque « Histoire, Images, Imaginaires », Université du Maine, 21-23 mars 1996, éd. Michèle Ménard et Annie Duprat, à paraître.

10. A. Duprat, « Autour de la mort d'un roi, d'Henri III à Louis XVI: anticipations, représentations et imaginaires », communication présentée au colloque *Régicide et Assassinat politique*, ENS Saint-Cloud-Paris X-Nanterre, 6-8 novembre 1995, à paraître.

11. Maxime Préaud, *Les effets du soleil, almanachs du règne de Louis XIV*, Paris, RMN, 1995, p. 26.

12. Laure Beaumont-Maillet, « Les collectionneurs au Cabinet des estampes », *Les Nouvelles de l'estampe*, n°132, décembre 1994, pp. 4-33.

Le Clerc au XVIII^e siècle, de la grande allégorie commandée par le gouverneur d'une province pour orner les bâtiments publics, ou par le Comité de Salut public pour exciter la haine contre les Anglais en 1793. Pareilles distinctions peuvent être faites pour les peintures, sculptures et monuments d'architecture : l'identification du commanditaire et l'identification des lieux auxquels l'œuvre est destinée permettent aisément d'affiner le commentaire porté sur l'œuvre.

La gravure peut être soit isolée, soit insérée dans un livre ou en constituer le frontispice. Il faut alors étudier l'ensemble, interroger le rapport qui n'est pas toujours évident du texte à l'image. Dans notre étude sur les estampes et les pamphlets contre Henri III, nous avons pu montrer que les mêmes gravures circulent d'un livre à l'autre – ce qui laisse supposer un même auteur (car elles sont anonymes) – et deviennent rapidement des figures stéréotypées¹⁰. Un traitement différent est à réserver aux séries : il faut alors les reconstituer et appréhender chaque image dans ses relations avec les autres, car elles dialoguent entre elles. La « troisième image » que les spécialistes de l'écriture cinématographique connaissent bien, naît justement de la succession ou de la répétition des images précédentes. Enfin, les gravures portent généralement une « lettre » : mention écrite plus ou moins longue qui indique parfois sa date et ses auteurs, sa provenance mais aussi des indications de lecture. Tel est le cas du *Recueil des plus illustres proverbes* de Lagniet qui prend un air de critique sociale parfois acerbe quand on prend garde à bien en lire la lettre. Ces gravures, comme les almanachs à la gloire du Roi-Soleil, font partie du décor mobilier des contemporains, ce qui permet de mieux approcher la sphère de l'espace privé au XVIII^e siècle, mais elles délivrent également des messages très multi-formes, comme l'a récemment montré Maxime Préaud¹¹.

Une autre « condition environnementale » doit être prise en compte lors du récolement des images et de la constitution du corpus : l'analyse des fonds de collection. En effet, les images étudiées sont celles qui ont été conservées dans des collections, publiques le plus souvent. Qui était le collectionneur et quels choix a-t-il opérés ? La question peut paraître saugrenue à des historiens frottés à l'étude critique des archives et habitués à s'interroger sur « ce qui nous est parvenu », comment, pourquoi et quelle part faire à une « histoire en creux », une histoire des manques. Mais en ce qui concerne l'iconographie, de nombreux travaux sur la Révolution, à ambitions pourtant scientifiques, comportent souvent des documents provenant pour l'essentiel des livres illustrés publiés à l'occasion du Bicentenaire. Or, nombre de ces ouvrages, par ailleurs si riches, ne proposent aucune étude quantitative de documents dont les références ne sont pas toujours mentionnées avec précision. Il n'y a pas de mise en perspective critique de la source : elle est alors traitée de façon biaisée, soit dans une perspective étroitement figée par les objectifs poursuivis, soit comme une illustration.

Il est donc de toute évidence nécessaire de s'interroger sur les fonds de collections et tout particulièrement le premier fonds de référence, le Département des estampes de la Bibliothèque nationale de France.

Un premier examen de la question a été résumé par Laure Beaumont-Maillet, conservateur général et directeur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale¹². À cet article fondamental auquel nous renvoyons, nous souhaitons ajouter ici quelques conclusions issues de notre pratique personnelle.

- Les collections Hennin et De Vinck sont très différentes, de par la personnalité même de leurs créateurs, tous deux amateurs éclairés : Michel Hennin, le grand ancêtre, spécialiste en gravures allemandes de bonne facture et le baron De Vinck, aux goûts plus disparates.
- La collection Smith-Lesouef, riche de près de 17 500 numéros de catalogue pour les seules gravures, est encore malaisée à manipuler en

l'absence de catalogue imprimé ou informatisé mis à la disposition du public (les fiches existantes sont réservées aux conservateurs).

- Le recueil de l'histoire de France, coté Qb1, est un assemblage de multiples sources, autres collections et achats successifs, pour lequel il n'existe aucun catalogue.

Il faut donc étudier les représentations d'un événement ou d'un personnage en comparant les résultats donnés par les différentes collections : pareille approche, si elle était menée systématiquement, permettrait d'invalider sans doute nombre de conclusions trop rapides des études récentes. Nous avons procédé à cet exercice à l'occasion d'une recherche sur le rôle des femmes sur les barricades de juillet 1830. La série Qb1 donne une image beaucoup plus diversifiée et sans doute plus proche du réel que la collection Hennin qui héroïse l'événement en le vidant de sa substance charnelle¹³. Or c'est du fonds Hennin – le plus ancien dans les collections de la Bibliothèque et le premier à avoir été microfilmé dès 1985 – que proviennent toutes les références du siècle dernier et nombre de références récentes ; il en découle une vision erronée de l'histoire divulguée par des historiens insouciant des prudences méthodologiques ou par des éditeurs et des iconographes pressés.

Démarches : textes et images

La constitution du corpus se heurte, dans le cas d'images insérées dans une publication, à l'analyse en parallèle de son contexte écrit. Il en est ainsi du journal de Camille Desmoulins, *Les Révolutions de France et de Brabant*, illustré de gravures souvent caricaturales : comme nombre d'autres images, elles ne reproduisent pas la réalité des événements mais le point de vue, engagé et partial, du dessinateur. Mais, plus important, elles ne reflètent pas les positions de Desmoulins sur le sujet. Ainsi au n°35, le 26 juillet 1790, Desmoulins vitupère contre le roi qui ne veut pas marcher sous la pluie pour se rendre au Champ de Mars à l'occasion de la première fête de la Fédération. L'anecdote est vérifiée par d'autres sources : le roi, installé sous un dais à part de la cérémonie, n'y est demeuré que très brièvement, signe de son peu d'enthousiasme pour la première grande fête révolutionnaire. Or, la gravure publiée



13. A. Duprat, « Des femmes sur les barricades de juillet. Histoire d'un imaginaire social », communication présentée au colloque *La Barricade*, Universités Paris I-Paris IV, 3-6 mai 1995, à paraître, Presses de La Sorbonne.

14. Le *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, PUF, 1989, donne une notice erronée concernant Prudhomme. Une lecture attentive des archives (Arch. nat. af. II* 294, Comité de Sécurité générale, IV^e Région, II^e division, folio 563) permet de mieux préciser sa carrière.

15. A. Duprat, « Tradition et innovation iconique *La Rousse royale* », *Annales historiques de la Révolution française*, n°3, juillet-septembre 1992, pp. 333-339.

alors est au contraire très unanime : on y voit « le roi piochant au Champ de Mars » pour préparer, avec la reine, le site de la fête civique. Cette estampe rejoint les multiples « journées des brouettes » produites alors. Au n°64, du 14 février 1791, le journaliste reprend ses critiques contre son graveur dont il discute vivement à la fois les choix des sujets et leur traitement. Le sens du texte du journaliste révolutionnaire aux positions radicales est souvent très différent de celui des gravures que son journal publie. Aussi, méfions-nous des conclusions trop hâtivement fondées sur des analyses réduites aux seules illustrations de la presse révolutionnaire.

Pareilles observations peuvent être tirées des *Révolutions de Paris* de Prudhomme. Journal républicain bien avant les autres, il ne produit que rarement des estampes engagées et se contente le plus souvent de gravures illustrant les grandes journées de la Révolution ou même, en 1793 et 1794, des cartes des nouveaux départements ! Prudhomme est un entrepreneur avisé : il vend également ses gravures à la pièce, hors abonnement au journal ; ses choix dépendent donc aussi de considérations commerciales et sans doute de prudence politique. En effet, Prudhomme est arrêté le 21 Germinal An II sur ordre du Comité de Sûreté générale, quelques jours seulement après qu'il eût mis volontairement fin à la publication des *Révolutions de Paris*. Il est alors suspecté de modérantisme, mais, homme habile, il réussit à échapper aux turbulences de la Terreur et meurt dans son lit, à Paris, le 20 avril 1830¹⁴. Ces deux exemples suffiront aisément à justifier l'impérieuse nécessité de prendre en compte les conditions environnementales de production des images.

Conditions de production, matérialité des estampes et composition des collections étant identifiées, reste, pour parvenir à construire un discours d'historien, à en décrypter les signes puis à en compter les occurrences.

L'analyse externe des œuvres passe par l'analyse des signes qui la composent (sémiologie). On a vu précédemment pourquoi le regard porté sur des images de toutes sortes doit être aigu, précis et imprégné des codes culturels du moment ainsi que des usages sociaux de l'œuvre considérée. Il existe cependant souvent la part de l'impromptu, la liberté de l'artiste, l'innovation graphique : c'est dans la découverte et l'analyse de cet espace que réside la contribution de l'historien iconographe à la connaissance de l'histoire culturelle. La grille de lecture, qui est un système de décodage, est d'une très grande utilité, elle est nécessaire mais, appliquée sans nuance, elle peut s'avérer périlleuse. Car il en est des systèmes de références comme des pensées simplificatrices et totalisantes : efficaces et pertinents pour le cœur de l'objet, ils délaissent les marges, ne rendent pas compte du flou et de l'innovation, de la part d'ombre ou de rêve que recèle chaque image.

La critique littéraire s'éloigne depuis quelques années de certaines méthodes linguistiques qui avaient conduit à trop de rigidité. Plaidons ici pour qu'une science en gestation, « l'iconographie des historiens », ne tombe pas à son tour dans ce péché de jeunesse.

Dans le domaine de l'imagerie politique, et tout particulièrement des caricatures, nous avons montré que les signes graphiques circulaient d'une façon à l'autre et que traditions et innovations iconiques pouvaient coexister sur une même estampe¹⁵. La méthode, si elle emprunte ses modèles à la sémiologie des images, demeure pragmatique et laisse toute sa place à la découverte, à l'expérimentation et à la confrontation. S'enfermer dans le cadre étroit d'un système de signes trop identifiés appauvrit et obvie le sujet. L'image est un système de signes mais, aux yeux d'un historien, elle ne peut jamais être traitée indépendamment ni de la lettre qui l'accompagne le plus souvent, ni du milieu ou du moment qui l'a produite.

Ainsi, contrairement à une rhétorique de l'image, perçue comme un système de signes indépendants de la lettre, ou du moins dans lequel, à suivre Roland Barthes cité par Lynn

Hunt, le texte n'aurait qu'une valeur répressive et exprimerait les interdits d'une société, nous militons pour une prise en compte globale de la représentation figurée et des textes contemporains dans une perspective associant différentes échelles chronologiques ¹⁶.

Démarches: identifier, confronter, compter

Bien que minutieusement étudiée par Maurice Agulhon, la question des figures de la République et de la Liberté a été revisitée dans une perspective nouvelle qui doit beaucoup aux «gender studies» si en vogue outre-Atlantique. L'historienne américaine Lynn Hunt en propose d'ailleurs une version radicale :

«D'un côté, Hercule comme l'homme de force et d'activité, l'homme concret symbole réel de la participation masculine à la politique montagnarde et sans-culotte; de l'autre Marianne comme l'idée peut-être trop abstraite, donc modérée dans les termes du temps, d'une liberté liée aux Girondins»¹⁷.

Relevons d'abord quelques graves anachronismes : «Marianne» est une figure postérieure à la Révolution ; «Hercule» sert à représenter la force et, d'abord, comme la tradition l'a abondamment montré, la force des rois (ainsi parmi d'autres, le Louis XIII gravé par Abraham Bosse); enfin comment parler en septembre 1792, date du premier sceau représentant la République en allégorie féminine, d'une liberté modérée liée aux Girondins? Une telle interprétation constitue à nos yeux la caricature de ce qu'il faut éviter : identifier les signes et leur donner un sens *a priori*, au départ de l'étude.

Une démarche régressive et souple a plus de chances d'être concluante. L'historien canadien James Leith avait précédemment montré comment la Liberté figurée par une jeune femme, très présente en France dix ans avant la Révolution, est devenue progressivement, mais sans officialisation, la figure de la



16. Lynn Hunt, «Pourquoi la République est-elle une femme? La symbolique républicaine et l'opposition des genres» in *Révolution et République, l'exception française*, Paris, Kimé, 1994, pp. 358-365, citation p. 361.

17. *Ibid.*, p. 358.

18. James Leith, «Allégorie et symbole dans la Révolution française», *L'Image de la Révolution française*, ouvrage dirigé par Claudette Hould, Les publications du Québec, 1989, pp. 95-114.

19. Elisabeth Liris, «De la République officieuse aux Républiques officielles» in *Révolution et République*, *op. cit.*, pp. 366-376; Annie Jourdan, «L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté à la République», *XVIII^e siècle*, n°27, 1995, pp. 503-532; Antoine de Baccque, «The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation», *Representations*, n°47, summer 1994, pp. 111-143.

20. A. Duprat, *Le roi décapité, essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Cerf, 1992, pp. 19-30; et «Iconographie et histoire : questions de méthode», à paraître, *Cahiers de l'IREL*, Université de Rouen.

21. A. de Baccque, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique 1770-1800*, Paris, Calman-Lévy, 1993, p. 32.

République¹⁸. Les travaux d'Élisabeth Liris et d'Annie Jourdan vont dans le même sens, tandis qu'Antoine De Baecque s'est mis à compiler minutieusement les figures féminines et la gestuelle des Liberté/République dans un article rigoureux¹⁹. Personne n'a cependant précisé le rôle de l'*Iconologia* de Ripa qui, au XVI^e siècle, représenta le pouvoir (Monarchie, Démocratie et République) sous l'aspect d'une jeune femme vêtue à l'antique. Toutes les iconologies produites par la suite, jusqu'à l'œuvre célèbre de Gravelot et Cochin (2^e édition « corrigée » en 1791), ont emprunté la même thématique graphique. On peut également, pour rester dans une durée longue, s'interroger sur le culte marial, revivifié par la réforme tridentine, et songer que figurer le pouvoir sous les traits d'une femme lui donne une charge émotionnelle rassurante. Le roi sacré était le père du peuple, la République en sera la mère, plus ou moins divine.

Cependant, en rester au stade de la simple reconstitution des imaginaires par l'étude des productions figurées et textuelles ne nous donne guère la clé ni de leur réception, ni de l'efficacité du message ainsi véhiculé dans la constitution d'une opinion publique.

Il faudrait aussi déterminer les conditions de la circulation et de la réception des images (diffusion, lecture, appropriation, réaction) et des discours et mesurer par ce biais l'effet de « propagande », au sens étymologique du mot dans un premier temps et au sens d'« images-action », d'images pour faire agir, ensuite. La question est délicate, aucun dictionnaire critique de la communication n'ayant été encore entrepris, et nous n'y avons jusqu'à présent apporté que des réponses partielles fondées sur la confrontation de centaines d'images produites pendant la Révolution²⁰.

Une histoire par les images ne peut se faire sans le passage par la statistique. Nos recherches, quoique proches de celles qu'Antoine De Baecque a exposées dans *Le corps de l'histoire*, s'en éloignent radicalement quand il plaide, sans explication, pour une « histoire sérielle non quantitative »²¹. Opposer les deux termes n'est pas pertinent : la reconstitution de séries figurées homogènes

autour d'un ou de plusieurs critères (le lieu de production, ou l'artiste, ou la matérialité de l'objet, ou le lieu de vente, ou le sujet...) est bien nécessaire selon l'objectif défini comme on l'a vu plus haut. Compter les occurrences est indispensable pour tenter d'approcher la diffusion des images. Mais surgit un autre problème : comment dresser un indice de fréquence ? En marge de la question des grandes collections, étudiée plus haut, il faut se souvenir que nous travaillons à partir de ce qui a été conservé : chacun sait que les documents les plus répandus sont aussi les plus détruits parce que considérés comme vils et trop quotidiens pour être conservés. Nous avons tenté de résoudre le problème en recherchant les témoignages de la presse, des pamphlets et des archives de la police (compter ce qui est saisi et paraissait dangereux aux autorités constituées est une bonne approche de ce qui est produit). La meilleure source serait encore les livres de comptes des marchands-graveurs, mais ils sont rares (on ne peut guère citer, pour la période révolutionnaire, que celui du libraire Vallée, éditeur du *Grand convoi du seigneur des abus* de Sergent, caricature interdite en juillet 1789, mais encore très largement vendue en septembre). Malgré ces difficultés, une histoire radicalement quantitative nous paraît la seule pertinente en fonction des objectifs définis. Les images ne peuvent former les imaginaires d'une société que si elles sont vues, si elles circulent, si on en parle ; elles imprègnent alors les esprits et nourrissent les discours. Représenter La Fayette en centaure sur un cheval blanc, parce que c'était la couleur de sa monture préférée, installe dans les discours l'image mentale du général faisant davantage corps avec son cheval qu'avec son pays, réintroduit le souvenir de l'aristocrate à la place du combattant pour la liberté des Américains... et la lettre des caricatures, après le massacre du Champ de Mars, le 17 juillet 1791, massacre dont il a été rendu responsable, le nomme tout naturellement

«sans-tord». On ne peut donc mettre sur le même plan une image largement diffusée et une image unique, un hapax qui nécessite un autre traitement. L'émergence d'un signe nouveau et isolé peut être l'indice du surgissement d'un autre système de références : il faudra alors suivre ce signe. Sans postérité, il est l'invention brillante d'un artiste et ne rend pas compte d'un imaginaire collectif. Repris sur d'autres figures, il entre dans un nouveau code iconique.

La question de la zoomorphisation dans la caricature est d'importance. Cependant, le premier roi de France à avoir subi une campagne de dénigrement par les images et par les pamphlets, Henri III, n'a été représenté sous la forme d'un monstre-animal qu'une seule fois dans le *Pourtrait monstrueux et allégorique d'Henri de Valois*, animal hybride entre la harpie et la chimère²². Pareille zoomorphisation ne se retrouve qu'en 1785 lors de l'affaire du collier, pour Marie-Antoinette figurée en « harpie » sur le modèle relancé vers 1770 par La Chimère de Monsieur Desprez. Un déferlement animalier accompagne ensuite la Révolution. Suivre le même signe sur une durée longue montre l'acceptation difficile de l'étrangeté de l'illustration de 1589.



22. *Pourtrait monstrueux...*, extrait de *La vie et la mort d'Henri de Valois*, slnd (Paris, 1589) Bnf Imprimés LB³⁴ 812C.

23. Philippe Buc, *L'ambiguïté du livre. Prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1994, pp. 112-122, p. 113.

24. *Le Théâtre de France auquel est contenue la résolution sur chacun doute, qui a retenu la noblesse de se joindre à l'Union catholique*, Paris, 1589, Bnf imprimés LB³⁴ 707.

25. Claude Langlois, *Les sept morts du roi*, Paris, Anthropos, 1993, p. 56.

26. C. Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, pp. 173 et 245.

27. Grâce à une interrogation du même type à propos d'une gravure de Wébert produite sous deux titres différents *Ah ! si Louis XVI avait ma tête et mon fouet* et *Louis XVI et ses ministres jacoquins déclarant la guerre*, nous avons pu reconstituer une campagne de propagande royaliste développée entre le printemps et l'automne 1790. Voir A. Duprat, « Les entretiens des Bourbons », *xviii^e siècle*, n°26, 1994, pp. 316-332.

Application 1: le roi chasseur

Cheminer parmi des milliers d'estampes nous a conduit à y repérer des systèmes de signes, concurrents et successifs. Notre période initiale de recherches était brève, les années 1791-1792. Mais suivre la même thématique, la critique du pouvoir royal, sur plusieurs siècles, nous permet de construire un tableau des invariants et des ruptures. Dans le cadre de cet article, nous ne développerons que deux exemples : le roi chasseur, dans une perspective de longue durée, et le parapluie, signe politique surgissant dans les premières années de la Révolution pour ensuite devenir l'attribut du roi Louis-Philippe.

Le roi est chasseur dans une thématique transposée du roi conquérant et tout-puissant. C'est une mise en images traditionnelle

du souverain. Les métaphores cynégétiques sont aujourd'hui peu compréhensibles à nos yeux. Il faut remonter le fil du temps grâce, par exemple, aux exégèses bibliques récemment étudiées par Philippe Buc pour trouver quelques clés de lecture²³. La chasse y apparaît comme une réponse du pouvoir laïc au modèle ecclésiastique du pouvoir : contre les ordres de l'Église et pour lutter contre sa domination, le prince se réserve le droit de chasse, puisant ainsi sa légitimité à une source de référents symboliques antérieurs au christianisme.

Roi chasseur : société en équilibre. Roi gibier : société en crise. Telle pourrait être résumée une petite vignette en frontispice du pamphlet anonyme de soutien à Henri III, le 13 juillet 1589, *Le Théâtre de France*²⁴. Un chien court après un cerf (symbole du roi) ; sur une banderole on peut lire « *Nunc fugiens, olim pugnabo* » (aujourd'hui en fuite, bientôt au combat). L'image, et le texte qu'elle introduit, nous donne à voir un roi Henri III chassé de sa capitale mais en préparant le siège pour recouvrer son trône grâce à ce qui restait de sa fidèle noblesse. Le droit de chasse reste le privilège du roi et de ses plus proches compagnons : on sait d'ailleurs son rôle dans les causes de la Révolution. Inversion du sens dans la gravure polémique du xvi^e siècle comme dans la caricature de l'époque révolutionnaire : de roi chasseur, il devient le gibier forcé par la meute de ses adversaires dans une iconographie complexe. Le scénario commence avec la publication dans les *Actes des Apôtres*, le journal de Peltier, vers octobre 1790 de *The Roial Hunt*, gravure adaptée par Wibre, en français, de l'œuvre de Rowlandson, *Who first kills for a crown?* La version anglaise de mai 1790 montrait deux chasses juxtaposées sur deux bandeaux horizontaux : en haut, le prince de Galles s'épuisant contre le roi George III qui demeure hors d'atteinte ; en bas, la Constituante, nouveau pouvoir rattrapant

Louis XVI et sa cour. Wibre dans *The roial Hunt* ne conserve que ce dernier registre mais surcharge sa gravure d'une forêt avec des têtes de cerfs, des pendus et de multiples écrits dont la lecture, délicate, a été faite naguère par Claude Langlois²⁵. Considérer l'abondance des écrits sur la version française prouve une fois encore le retard de nos graveurs contre-révolutionnaires qui, à la différence des graveurs anglais, s'inscrivent davantage dans la permanence des référents iconographiques et culturels traditionnels que dans la création de signes spécifiquement dédiés à la situation du moment.

Cependant, le thème de la chasse inversée leur plaît tant que l'on rencontre ensuite *Grand dieu de quel côté que je tourne mes pas*, contre le duc d'Orléans, bête noire des royalistes, gravure annoncée dans le *Journal de la Cour et de la Ville* de Gautier de Syonnet le 9 avril 1792. Le duc d'Orléans fuit, pourchassé par une meute acharnée à le rejoindre. Peu de temps après la chute de la monarchie, le 10 août, une légère modification de la gravure en transforme le sens pour le service des républicains et la caricature royaliste devient une caricature révolutionnaire. La modification tient en peu de chose, la bouteille que le prince fuyard tient à présent à la main. Cette bouteille, aux yeux des contemporains, identifie clairement Louis XVI, constamment taxé d'ivrognerie, dès avant la Révolution. Les bouteilles figurent largement sur les caricatures produites après la journée du 20 juin 1792 au cours de laquelle le roi a eu la faiblesse de trinquer à la santé de la Nation. Par une simple bouteille ajoutée, Orléans s'est métamorphosé en Louis XVI et la gravure royaliste anti-Orléans en gravure révolutionnaire anti-Louis XVI²⁶ ! Ces deux exemples anonymes montrent combien la description et la précision du décryptage des signes des estampes est une absolue nécessité²⁷. La métaphore du roi chasseur continue ensuite, sur un mode

plus accessible pour nous, dans la multitude des caricatures contre Charles X, roi dérisoire chassant encore mais le fusil dirigé sur... des lapins!

Application 2: le parapluie

La précision dans la description et l'analyse des images doit toujours se faire par une méthode souple qui permette, en cheminant parmi de multiples estampes, de laisser toute leur place aux images dont les signes ne rentreraient pas dans une grille. Il en est ainsi du parapluie, attribut célèbre du roi bourgeois en mal de sceptre, Louis-Philippe.

L'objet apparaît dans les gravures anglaises, au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il qualifie alors les Français de «petits marquis» trop raffinés, à l'élégance tapageuse et aux postures arrogantes. Les corps déliés des Français épousent même les contours des parapluies, s'opposant ainsi à la rondeur faconde des Anglais de l'*Old Merry England*²⁸. Les deux nations sont ainsi rapidement stéréotypées. Le parapluie continue son service auprès des *Pèlerins de Saint Jacques*, suite de gravures figurant un cortège carnavalesque d'aristocrates en partance vers l'émigration en 1792²⁹; le parapluie qualifie ensuite les émigrés revenus bien maigres, mais décidés à en découdre (illustration n°1 : *Les extrêmes se touchent*) pour retrouver leurs prérogatives. L'indice de fréquence, ici, concerne plus d'une image sur deux. Le 5 avril 1815, alors que le retour de l'empereur pouvait encore être couronné de succès, paraît *Tout passe, tout s'éteint, tout fuit avec le temps* (illustration n°2). Louis XVIII, roi qui a perdu sa couronne, à terre, sous une chaise, tient... un parapluie! Est-ce le substitut du sceptre, grand absent des insignes de la monarchie restaurée? Ce parapluie, ce «riflard», est étroitement associé dans nos mémoires à la personne de Louis-Philippe grâce à la vingtaine

28. Je remercie Pascal Dupuy pour ses indications sur la gravure anglaise.

29. Ces gravures et particulièrement *Mascarade* (coll. De Vinck 4360) ont été présentées dans notre thèse *Repique est Capet, Louis XVI dans la caricature: naissance d'un langage politique*. Thèse Lettres, Rouen 1991, p. 568.

Illustration non autorisée à la diffusion

Les extrêmes se touchent, caricature anonyme, 1814? BNF Estampes. Tf23 R080519.

Illustration non autorisée à la diffusion

Tout passe, tout s'éteint..., caricature d'Émery publiée dans *Le Nain jaune* le 5 avril 1815. BNF Estampes, Tf23 R080446.



30. Dominique Noguez, *Sémiologie du parapluie*, Paris, Éditions de la Différence, 1990.

31. Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, Paris, Gallimard, 1988, t. I, p. 283.

32. Rolf Reichardt, « La constitution de la réalité par l'imaginaire social : le cas de la Bastille et du patriote Palloy », communication présentée au colloque *Histoire, Images, Imaginaires*, mentionné *supra* note 9.

33. Ouziel Reshef, *Guerre, mythes et caricature*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1984.

34. Geoffrey E. R. Lloyd, *Pour en finir avec les mentalités*, Paris, La Découverte, 1993, citations extraites de l'introduction, pp. 1-29.

d'œuvres publiées par le journal *La Caricature* entre 1830 et 1835 qui montrent ce roi en effet affublé du riflard. Charles X aussi, surtout en 1830, porte ce fascinant objet sur de nombreuses lithographies. Un parapluie aristocratique, d'émigré réactionnaire et non pas bourgeois, mais signe dépréciatif assurément. Le riflard attribué à Louis-Philippe ne serait donc pas un substitut de sceptre mais une marque inquiétante : le rappel de troubles civils bien récents. On pourrait, si le titre n'avait pas déjà été pris, refaire une « sémiologie du parapluie »³⁰ qui permettrait de comprendre la connotation négative de l'objet. Le riflard louis-philippard désigne le roi des Français

non plus seulement comme un roi bourgeois, emblématique d'une nouvelle société fondée sur des valeurs matérialistes mais aussi comme le représentant d'une autre France, celle qui n'accepte pas les valeurs démocratiques issues de la Révolution. Le public a été habitué à qualifier ainsi les émigrés de 1792 qui reviennent en 1814 puis en 1815 revendiquer leurs biens à Louis XVIII : toutes ces séquences sont illustrées par un seul attribut, le parapluie. Reste à déterminer la réception des images, l'effet de « propagande » et d'imprégnation dans les consciences individuelles, voire dans la conscience collective, produit par ces images. Nous entrons ici dans le domaine de l'opinion publique, si difficile à évaluer. L'opinion hostile au pouvoir s'exprime dans l'action : la Révolution de 1848 rend compte du rejet de la Monarchie de juillet qui reste toujours assimilée davantage à une monarchie qu'à un système du « juste milieu » que Louis-Philippe désirait établir. Les caricatures ont joué un rôle déterminant dans la persistance d'une image négative et « ancien régime » de la Monarchie de juillet. Nous avons assisté à la création d'un signe iconologique nouveau ; analyse, comptage et confrontation sur une durée assez longue ont permis d'en déterminer l'importance en évitant le piège des explications fonctionnalistes ou psychologiques. Pour suivre Maurice Agulhon, rappelons que « l'historien a des devoirs propres qui sont distincts de toute théorie des signes »³¹.

Ces références ont été rapidement présentées pour insister sur la complexité des analyses en iconographie. Nous ne sommes ni des politologues, ni des théoriciens des médias ou de la communication : réduisons la part des déterminismes ou des hypothèses trop étroitement définies à l'avance qui risquent d'appauvrir la source documentaire. Acceptons les conclusions floues ou la multiplication des significations : ce n'est pas l'image qui est polysémique, ce sont les ques-

tions que nous lui posons. Ces questions doivent toujours pouvoir être réductibles à une seule : en quoi les études en iconographie participent-elles du développement général des sciences historiques ? En d'autres termes, qu'apportent-elles de nouveau à la connaissance historique du passé ? Sans doute une approche plus fine des imaginaires mentaux et culturels et des sensibilités des époques antérieures. Mais surtout, considérer les images produites permet de voir combien les événements ont été anticipés par leurs représentations graphiques : ainsi de la mort de chacun des deux rois que nous avons personnellement étudiée, celle de Henri III et de Louis XVI ; ainsi de la Bastille, montrée dès 1719 comme « l'enfer des vivants », lieu diabolique voué au malin puis lieu terrible parce qu'emblème du despotisme monarchique³².

L'image qui anticipe l'événement et qui rend compte des imaginaires d'une société participe également de la construction de sa mémoire. Jacques Callot dessinant les désastres de la Guerre de Trente Ans montre la soldatesque des Impériaux coupant les mains et les pieds des petites filles : jusqu'à la dernière guerre, les images françaises montreront les Allemands mutilant ainsi leurs victimes. Pareille violence n'est pas réciproque et ne se retrouve pas en Allemagne : l'imaginaire des Français, forgé par l'œuvre du graveur lorrain, a été renforcé par toutes les illustrations postérieures, ainsi que le montre Ouziel Reshef³³.

L'histoire des représentations n'est ni une mode, ni un folklore, ni le signe d'un quelconque « épuisement » de l'histoire traditionnelle. Elle n'est pas « le je-ne-sais-quoi de l'histoire », formule dont Jacques Le Goff a gratifié l'histoire des mentalités, et moins encore « résidu de l'analyse historique »³⁴. Elle est une voie nouvelle, complémentaire aux autres, fréquentée, trop fréquentée même parce que pas encore, hélas, toujours bien fréquentée.