

## Les gouaches révolutionnaires de Lesueur au musée Carnavalet

Philippe de Carbonnières

---



### Édition électronique

URL : <http://ahrf.revues.org/9882>  
DOI : 10.4000/ahrf.9882  
ISSN : 1952-403X

### Éditeur :

Armand Colin, Société des études  
robesspierristes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2006  
ISSN : 0003-4436

### Référence électronique

Philippe de Carbonnières, « Les gouaches révolutionnaires de Lesueur au musée Carnavalet », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 343 | janvier-mars 2006, mis en ligne le 01 mars 2009, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ahrf.revues.org/9882> ; DOI : 10.4000/ahrf.9882

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

---

## *Les gouaches révolutionnaires de Lesueur au musée Carnavalet*

Philippe de Carbonnières

---

- 1 Il y a plus d'un siècle que l'on connaît l'existence d'un ensemble, unique en son genre, de gouaches découpées sur carton d'époque révolutionnaire, consacrées à la période allant de 1789 à 1807<sup>1</sup>. Traditionnellement attribuées aux « frères Lesueur », elles étaient conservées par la famille Bidault de l'Isle qui en avait hérité au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et avaient figuré dans diverses expositions sous la III<sup>e</sup> République, mais à chaque fois en très petit nombre. Elles ne furent réellement découvertes du grand public qu'en 1947, lorsque M. Georges Bidault de l'Isle prêta l'ensemble de sa collection (c'est-à-dire 81 gouaches) au musée Carnavalet. À vrai dire ce prêt tenait davantage du dépôt, même si M. Bidault s'en réservait les droits. Il semble bien que cet homme de culture désirait qu'à plus ou moins longue échéance les gouaches, dans leur totalité, devinssent la propriété du musée de l'Histoire de Paris<sup>2</sup>. Malheureusement les choses se passèrent autrement : il fallut attendre 1977 pour qu'à la suite d'un partage successoral, cinquante de ces gouaches entrassent par dation au musée du Louvre – Carnavalet, musée municipal, ne pouvant bénéficier de cette procédure. Toutefois, en raison de l'importance du fonds révolutionnaire de notre musée, le Louvre les mit immédiatement en dépôt rue de Sévigné. Par la suite, la collection s'enrichit de quatorze gouaches supplémentaires, quatre en 1989<sup>3</sup> et dix en 2002<sup>4</sup> ; ce qui porte l'ensemble conservé à Carnavalet<sup>5</sup> à soixante-quatre numéros, qui viennent de faire l'objet d'une exposition au musée, et, pour la première fois, d'un catalogue raisonné<sup>6</sup>.
- 2 Il est à souligner que, même en y ajoutant les dix-neuf planches encore dans la famille Bidault, l'ensemble des gouaches de Lesueur reste fragmentaire. Qu'il s'agisse d'événements, de personnalités ou de thèmes, un très grand nombre de « tableaux » manquent, dont nous sommes pourtant certains qu'ils ont existé. Pour ne citer que quelques exemples, il paraît impensable que cette Révolution en images ait fait l'impasse sur le Serment du Jeu de Paume, la prise de la Bastille – quand plusieurs scènes illustrent la semaine insurrectionnelle de juillet 1789 –, les journées d'Octobre, la mort de Louis

XVI, celle de Marat ou le 9 Thermidor ; sur les figures de Sieyès, Brissot, Danton, Hébert, Saint-Just ou Barras<sup>7</sup>, quand tant de personnages moins importants voire secondaires sont représentés ou évoqués ; enfin sur des images de prison et/ou de guillotine, sujets qui frappèrent l'imagination, alors que d'autres thèmes moins spectaculaires révèlent l'intérêt de l'auteur pour les aspects les plus quotidiens de la vie en Révolution (plusieurs scènes en dénonçant le caractère répressif).

- 3 Comment expliquer ces manques qui ne sont pas, à notre avis, des silences ? Principalement par le fait qu'une partie de la collection a pu disparaître à la suite d'un partage<sup>8</sup> ; mais aussi par l'usure, certaines gouaches ayant pu être plus exposées que d'autres. Il est intéressant, à cet égard, d'observer que précisément ces manques concernent souvent des sujets primordiaux, largement présents dans l'iconographie de l'époque. Cette détérioration probable de certaines gouaches n'est pas sans rapport avec la question de leur utilisation ; mais avant de l'aborder, arrêtons-nous d'abord sur l'identité du (ou des) présumé(s) auteur(s).
- 4 Jusqu'à ce jour, à chaque fois qu'on a parlé des gouaches révolutionnaires de Carnavalet on les a attribuées aux « frères Lesueur », dotés des prénoms de Pierre-Étienne et de Jacques-Philippe. Cette identification s'est constamment répétée, et ce pour deux raisons. D'abord en vertu du processus classique selon lequel on reproduit, sans la vérifier, une affirmation (ici une prétendue « tradition familiale »). L'autre, encore pire, relève de l'ignoble adage qui veut que « l'on ne prête qu'aux riches ». Dans le milieu muséal si amateur de pedigree, on allait jusqu'à établir une soi-disant filiation entre ces Lesueur et Eustache Le Sueur, le grand peintre du XVII<sup>e</sup> siècle... Plus sérieusement, ces Pierre-Étienne et Jacques-Philippe étant des artistes officiels bien répertoriés à l'époque révolutionnaire, l'on s'est contenté de cette attribution flatteuse sans s'interroger sur leurs spécialités pourtant bien précisées : le premier était un paysagiste, élève de Pillement, et le second un sculpteur ! Ce sont ces qualificatifs qui, précisément, nous gênaient, étant donné leur faible rapport avec nos gouaches découpées.
- 5 Notre enquête nous porta donc à partir d'un repère sûr, pour remonter l'écheveau de cette famille dans laquelle les gouaches avaient été conservées. Ce repère, c'est l'immeuble du 4 boulevard Saint-Denis, appelé rue Neuve d'Orléans jusqu'en 1830, où habite encore aujourd'hui M. J. Ch. Bidault de l'Isle. Ce bâtiment, qui au XVIII<sup>e</sup> siècle n'avait que trois étages, appartenait à la famille Lesueur depuis 1777. C'est là, assurément, qu'ont été réalisées les gouaches et que résidait leur auteur. Nos recherches dans les almanachs de l'époque ou dans les catalogues des Salons, répertoriant les artistes parisiens et donnant leur adresse, nous ont fourni une première (et précieuse) indication : Pierre-Étienne et Jacques-Philippe Lesueur ou Le Sueur, régulièrement cités<sup>9</sup> et domiciliés, ne l'ont jamais été au 4 rue Neuve d'Orléans. Or, il y avait bien des Lesueur à cette adresse sous la Révolution<sup>10</sup> ! Nous acquîmes donc la certitude que les auteurs des gouaches découpées n'étaient pas ces Pierre-Étienne et Jacques-Philippe, artistes officiels spécialisés chacun dans un tout autre domaine que celui de l'imagerie ou de la scène de genre.
- 6 Ce point une fois éclairci, se posait néanmoins, et toujours, la question de savoir qui avait peint ces petites scènes. Les archives, de même que l'*Almanach du commerce* édité par J. de la Tynna, qualifiaient bien de peintres les Lesueur résidant rue Neuve d'Orléans, parfois sans mention de prénom, d'autres fois l'indiquant<sup>11</sup>. Ainsi nous repérâmes à plusieurs reprises un Claude-Philippe, un Pierre-Antoine et surtout un Jean-Baptiste (probablement frères). Ce dernier est d'ailleurs également mentionné, et qualifié de peintre, dans les

archives de la section du Faubourg du nord (comité civil)<sup>12</sup>. Son acte de décès à Clély, dans l'Oise, révèle qu'il vécut de 1749 à 1826, c'est-à-dire qu'il était dans sa maturité sous la Révolution et l'Empire. Nous supposons donc – et M. Bidault de l'Isle a depuis renforcé cette conviction, en nous déclarant que, dans sa famille, on avait toujours attribué les gouaches à Jean-Baptiste Lesueur, sans doute aidé de son frère (et non à Pierre-Étienne aidé de Jacques-Philippe...) – que ce Jean-Baptiste, résidant rue Neuve d'Orléans, qualifié de peintre et ayant occupé des fonctions municipales pendant la Révolution, est l'auteur (principal) de cette savoureuse série d'images s'échelonnant de 1789 à 1807, entre sa quarantième et sa cinquante-sixième année.

- 7 Peut-être est-ce lui que mentionne, hélas sans prénom, l'*Almanach de l'An XII* en ces termes, « Lesueur (fig. genre historique, décors) [...] ». Cette qualification comme peintre de figures de genre historique et de décor est très intéressante. En effet, il ne saurait être question d'un artiste s'illustrant dans ce que l'on nommait alors le « grand genre », autrement dit le genre historique, car dans ce cas on l'eût désigné comme « peintre d'histoire ». Ici, c'est bien de figures (ou de figurines ?) de genre, à sujet historique, qu'il s'agit ; ce qui correspond rigoureusement à notre série, la mention de décors suggérant la très probable existence d'un fond sur lequel se détachaient les petites scènes découpées.
- 8 En conclusion, s'il y a de très fortes chances pour que les gouaches aient été réalisées par ce Jean-Baptiste, nous ne pouvons l'affirmer catégoriquement, d'autant que le travail a sans doute fait l'objet d'une collaboration. Assurément, quatre-vingt-dix pour cent de l'ensemble sont l'œuvre d'un seul peintre, mais quelques tableaux trahissent une ou même deux autres mains. Ce qui n'a rien de surprenant, d'ailleurs. Nous sommes en présence d'une production « artisanale », au sein d'une famille dont les membres, qualifiés de « peintres », perpétuaient une tradition d'éventaillistes ou d'imagiers. L'un d'entre eux – le père ou déjà Jean-Baptiste ? – avait réalisé un ensemble d'environ deux cent cinquante pièces, représentant le carrosse de Louis XVI et les soldats de sa garde, dans les années 1775-80<sup>13</sup>. Ce travail d'équipe est en outre confirmé par la présence, dans les montages sur lesquels les gouaches ont été collées ultérieurement, d'étiquettes explicatives. Celles-ci révèlent plusieurs scripteurs et leur ton, souvent discordant par rapport aux images, peut être le reflet d'une évolution politique de l'artiste, mais surtout la marque d'autres intervenants.
- 9 Une chose est sûre : le décalage de ces cartels par rapport aux images ou encore l'emploi de l'imparfait, les désignent comme postérieurs à ces dernières. Ceci nous amène à nous interroger sur la datation de la série. On a souvent eu tendance à la considérer comme « tardive », sans doute à cause de ces étiquettes discordantes, mais nous ne partageons pas ce point de vue. D'abord, à l'instar de la plupart des créateurs d'images de la Révolution, Lesueur suit l'événement d'assez près, constituant en cela, comme l'a bien montré M. Vovelle, une sorte de journal coloré. Même si les textes d'accompagnement donnent souvent un autre son de cloche, les gouaches marquent généralement une proximité ou une adhésion par rapport à ce qu'elles donnent à voir, que ce soit dans la mobilisation populaire de juillet 1789, le triomphe de Marat après son procès, l'enthousiasme militaire de la patrie en danger ou l'allégeance à Bonaparte. Mais surtout, la représentation des costumes et des uniformes est bien en harmonie avec le fait représenté. Le costume, à notre avis, est un peu aux images ce que la céramique ou la numismatique sont aux archéologues : un élément dateur. Lorsqu'un artiste d'alors (*a fortiori* proche de l'artisanat) illustre tel ou tel événement, par exemple de 1789, avec quelques années de retard – ne serait-ce que sous le Directoire – il y a toujours un détail

qui le trahit. Prenons, entre autres, les *Fastes de la Nation française*, publiés sous l'Empire<sup>14</sup>. Les gravures qui les ornent, lorsqu'elles représentent des épisodes des guerres révolutionnaires, y montrent soldats et officiers dans des uniformes napoléoniens. Or ce n'est jamais le cas chez Lesueur, et cela nous incite à affirmer qu'il a peint ses petits personnages sans décalage chronologique, au fil des années entre 1789 et 1807. La parfaite contemporanéité est vérifiable dans la plupart des cas, l'écart n'étant tout au plus que de quelques mois. Les costumes correspondent toujours à ceux de l'époque du fait représenté, dénotant un grand souci d'exactitude et de précision. Par exemple, dans la scène montrant Napoléon à Varsovie à la fin de 1806<sup>15</sup>, on voit un fantassin coiffé d'un bicorne. Ce détail est significatif. En effet ce n'est qu'au cours de l'année 1807, et progressivement, que les troupes de ligne furent pourvues du shako. Lesueur ne l'a pas figuré parce qu'il a peint cette scène très tôt après qu'elle eût lieu ; mais il y a fort à parier que, s'il l'avait représentée avec quelques années de décalage, il eût doté son petit fusilier de ce couvre-chef cylindrique dont sont équipés les soldats napoléoniens dans les tableaux et les gravures plus tardifs – souvent même lorsque la scène se situe avant 1807.

- 10 Nous pensons donc que les gouaches de Lesueur sont bien contemporaines de ce qu'elles montrent. Ultérieurement, elles furent accompagnées de petits cartels explicatifs et plus tard encore, peintures et étiquettes furent fixées sur un papier bleu. C'est ainsi qu'elles nous sont parvenues. Mais auparavant, quelle a été leur fonction ?
- 11 Arrêtons-nous un instant sur leur aspect purement matériel. Ces petits personnages ont été conçus découpés dès l'origine, et non pour être montés sur ce papier particulièrement inadéquat. Le montage associe souvent – parfois de manière disparate, accentuant son caractère artificiel – plusieurs scènes<sup>16</sup>, ce qui nous amène à souligner ceci : si notre catalogue compte soixante-quatre numéros, c'est qu'il correspond aux montages, mais en réalité nous sommes en présence d'une centaine de scènes qui, à l'origine, étaient autonomes.
- 12 Scènes et personnages ont été dessinés sur un carton constitué de feuilles collées et tassées<sup>17</sup>, puis soigneusement découpés et enfin coloriés à la gouache. En effet, l'examen attentif montre que celle-ci déborde sur la tranche, ce qui ne serait pas le cas si le découpage était intervenu après la peinture. Quelques gouaches s'étant partiellement décollées du montage, nous avons constaté que le revers portait des inscriptions manuscrites. Malheureusement cela n'a pu être observé que derrière des gouaches relatives à la mode, donc sans discordance avec les étiquettes ultérieures.
- 13 La question qui doit nous guider dans cette investigation est « pourquoi ces scènes et ces personnages ont été découpés ? ». Certes, ce type de figures commence à se répandre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans la sphère germanique, souvent sous la forme de petits soldats précurseurs de ceux des images d'Épinal. Mais il s'agit toujours de gravures découpées (ou à découper), alors qu'avec Lesueur nous sommes en présence d'un *unicum*, et ce détail change tout.
- 14 Plusieurs hypothèses se présentent. Écartons assez vite celle d'un vaste « jouet » (à caractère pédagogique ?) rappelant les petits soldats évoqués à l'instant ou même ceux qui avaient été réalisés, en tôle d'argent, pour le jeune Louis XIII. Ici, ces cartons coloriés à la gouache, *medium* soluble à l'humidité, n'auraient pas tenu longtemps manipulés par des mains d'enfant(s), même soigneux. Plus sérieuse est la possibilité d'un projet destiné à être gravé<sup>18</sup>. Mais, outre le fait qu'on ne connaisse à ce jour aucune estampe inspirée d'une gouache de Lesueur, on se demande pourquoi ce dernier aurait découpé des modèles de gravures ? Dans le domaine de l'imagerie populaire à laquelle notre ensemble

s'apparente par certains côtés, aucune trace non plus de planches réalisées d'après nos gouaches. Enfin, même si nous n'y croyons pas trop, nous ne pouvons éliminer totalement l'idée d'une série destinée à des fins privées, Lesueur ayant peint pour un particulier, voire pour lui-même et sa famille<sup>19</sup>, cet énorme ensemble – n'oublions pas qu'à l'origine il y avait très probablement un plus grand nombre de pièces. L'hypothèse a ceci de séduisant qu'elle pourrait expliquer les « trous » de la collection, correspondant à des scènes vendues, les autres étant restées dans la famille. Mais dans ce cas, il est surprenant que nous n'ayons jamais eu connaissance<sup>20</sup> de la moindre gouache de ce type dans une autre collection privée.

- 15 Une chose est sûre, c'est que ce découpage implique nécessairement une présentation verticale (sinon à quoi bon ?), ce que confirme la présence, au *verso* et à la base, d'une forte trace de colle suggérant l'utilisation d'une baguette de préhension. Cela nous conduit à la conclusion qui nous semble la plus convaincante, à savoir une fonction théâtrale.
- 16 Dans l'excellent film d'Ettore Scola, *La nuit de Varennes* (1982), on peut voir près du Pont-Neuf un montreur d'images vénitien qui incite avec volubilité les badauds à venir contempler « *il mondo nuovo* » et les principaux événements de la « *grande rivoluzione* ». Les curieux, moyennant un sou, s'approchent d'une boîte percée de hublots, tenant à la fois du théâtre de marionnettes et de la lanterne magique. De petites images de carton peint et découpé, manipulées par une jeune femme à l'aide de minces ficelles, défilent devant leurs yeux éblouis, tandis que le bonimenteur commente de manière savoureuse. Il est tout à fait possible d'imaginer les gouaches de Lesueur utilisées dans un tel contexte mais par en-dessous, à l'aide d'une baguette. L'iconographie des dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle et des premières du suivant abonde en représentations de ce type de spectacle de rue : parades foraines, montreurs d'images, de marionnettes ou de pantins, lanternes magiques<sup>21</sup>, etc.
- 17 Le goût du public pour ce genre de chose était alors très fort. Dans un temps où l'alphabétisation était faible – on sait par exemple que les journaux étaient beaucoup plus écoutés que lus – la contemplation des images était, elle aussi, le plus souvent collective. Des gravures montrent des gens rassemblés devant les vitrines des marchands d'estampes (surtout des caricatures) et les regardant avidement. La plupart ne peuvent en acheter. Mais ils en jouissent et les commentent ; elles ont un impact sur eux. De même pour les théâtres de rue et les lanternes magiques. Nous savons également que le public des amateurs, des collectionneurs même, était friand des séries d'estampes montrant la Révolution, ce qu'atteste le succès des ensembles gravés par Duplessi-Bertaux ou Janinet. Ceux qui n'avaient pas les moyens d'acquérir de tels ensembles retraçant ce prodigieux événement pouvaient au moins en voir le récit au théâtre, où de nombreuses pièces s'inspiraient de l'actualité, mais aussi dans la rue, avec ce genre de petits métiers. L'engouement populaire pour l'illustration de la Révolution était d'ailleurs accru par le fait que, pour la première fois, le peuple y jouait un rôle capital. Après avoir vu pendant si longtemps exalter nobles et princes, il pouvait désormais s'identifier aux artisans prenant la Bastille ou aux femmes ramenant le roi de Versailles.
- 18 Dans l'hypothèse d'un théâtre miniature, à quoi pouvait ressembler la structure permettant de présenter les gouaches de Lesueur ? Deux solutions se présentent, la première s'apparentant à un certain type de lanterne magique. Des estampes montrent sous cette appellation un système différent de celui qui est le plus connu, c'est-à-dire la machine lumineuse projetant l'image de plaques de verre colorées, sur un mur ou sur une

toile. Cette autre formule consiste en une grosse boîte (montée sur roues, elle pouvait être ambulante) munie de hublots, au travers desquels on regardait les images qu'un manipulateur disposait soit par au-dessus soit par derrière. Une enquête poussée au musée des Arts et Traditions Populaires ou auprès des spécialistes de l'imagerie nous a convaincu du fait que ces images, même lorsqu'elles n'étaient pas peintes sur verre, étaient tout de même basées le plus souvent sur la transparence (par exemple grâce à des papiers huilés) et la déformation visuelle accentuant la profondeur. Cela dit, il pouvait y avoir des exceptions, et à ce titre mentionnons un extrait fort intéressant du *Tableau de Paris* où Sébastien Mercier évoque une machine analogue, et, soulignons-le, parle de support de carton : « La curiosité. Vous avez vu des fontaines portatives qui voyagent. Et bien, voici un opéra sur roulette, et qu'on porte à dos d'hommes. C'est une cassette où sont adaptés ces verres d'optique qui grossissent les objets. Là, vous voyez Constantinople, Pékin, Londres, Madrid, la bataille de Fontenoy, gagnée en personne par Louis XV, un combat sur mer, avec la fumée des canons, où le Français est vainqueur : les images passent successivement, et l'explication va toujours bon train ; elle ne cadre point exactement avec l'objet qui paraît ; la parole va plus vite que le carton coloré. Mais le directeur est pressé, il faut qu'il donne douze représentations par heure »<sup>22</sup>. Les images ainsi montrées sont souvent des architectures ou des sites urbains en perspective, telles qu'en présentent généralement « les vues d'optique ». Mais Mercier parle aussi de scènes de bataille, ce qui permet d'envisager la possibilité d'une semblable présentation de nos gouaches figurant des événements et des personnages. L'évocation de verres grossissant les images n'est en outre pas incompatible avec cette hypothèse. D'autre part, on a vu que Mercier parle d'« explication ». Les textes au revers de nos gouaches pourraient en être l'illustration, et avoir servi à commenter les images exhibées.

- 19 Une objection importante doit pourtant être opposée à cette séduisante solution. Étant donné que ce spectacle ne pouvait être proposé qu'à une ou deux personnes à la fois – c'est pourquoi Mercier parle de douze représentations par heure – on peut légitimement supposer que la manipulation intensive des planches aurait dû les détériorer beaucoup plus, ce qui n'est pas le cas.
- 20 C'est pourquoi, s'il y a eu théâtre miniature, cela n'a pu être que dans un cadre plus classique, plus important et plus fixe que celui d'une lanterne magique, avec un espace plus large permettant de montrer plusieurs planches à la fois et surtout moins de manipulations endommageantes. En effet, le public étant plus nombreux – les gouaches sont bien visibles à quelques mètres de distance, ce qui permet d'envisager une cinquantaine de spectateurs – il n'était pas nécessaire de donner plusieurs dizaines de représentations par jour. L'inconvénient majeur de cette solution, ce sont les intempéries. On objectera alors trois choses : les planches gouachées pouvaient être présentées en retrait sur une scène elle-même protégée par un auvent ; il n'y avait peut-être pas de représentation lorsque le temps était trop mauvais ; enfin et surtout, rien n'interdit d'imaginer ce théâtre dans un espace couvert ou clos (tel que les galeries du Palais-Royal par exemple), ou bien encore – supposition qui n'est pas à exclure – dans un théâtre privé, installé dans une demeure particulière. Quoi qu'il en soit, dans cette fonction moins mobile que celle du théâtre ambulant de type lanterne magique, les commentaires au verso gardaient encore, évidemment, leur pleine utilité. On les explique mal autrement et ils viennent donc à l'appui de l'hypothèse envisagée.
- 21 Néanmoins le problème se pose toujours de l'usure des gouaches par une manipulation, car même si elle était moins importante qu'avec une lanterne magique, elle restait

inévitables. Les scènes manquantes aujourd'hui pourraient d'ailleurs être celles qui étaient le plus souvent montrées, comme la Prise de la Bastille, la Fédération, la Mort de Louis XVI ou le 9 Thermidor.

- 22 Cela dit, n'exagérons pas l'importance de ce paramètre de l'usure des gouaches comme objection à une utilisation théâtrale. Celles qui nous sont parvenues – et dont, notons-le, la surface picturale est loin d'être intacte – ont pu être manipulées avec soin. On peut très bien imaginer le présentateur assisté de plusieurs aides (Mercier parle bien d'un « directeur ») qui lui passaient précautionneusement les cartons découpés, puis les rangeaient tout aussi délicatement dans des boîtes appropriées. D'autre part, si l'on songe aux éventails – registre assez proche auquel, d'ailleurs, la tradition familiale associe un des Lesueur –, leur maniement fréquent n'a pas empêché un grand nombre de parvenir jusqu'à nous, avec leur décor peint presque intact.
- 23 Malheureusement, à ce jour, nous n'avons trouvé aucune trace archivistique d'un tel établissement théâtral qui aurait dû nécessairement en laisser, notamment sur le plan fiscal.
- 24 Il en est de même, hélas, pour la dernière hypothèse que nous formulons : celle d'un « musée ». Qu'il soit privé, c'est-à-dire installé chez un particulier<sup>23</sup> mais accessible au public, ou qu'il s'agisse d'un petit musée forain, nous l'ignorons. L'éventualité n'est pas incompatible avec celle du théâtre, qu'elle lui ait succédé ou qu'elle ait coexisté avec lui, ce qui semble moins probable. Nous voulons dire que les deux solutions sont envisageables. On connaît la vogue, à l'époque, des cabinets de curiosité, notamment ceux reproduisant les traits de célébrités contemporaines, tels que les « musées de cire » de l'Allemand Curtius ou du Piémontais Orsy au Palais-Royal. Chez ce dernier, à la différence de Curtius (chez qui les portraits étaient grandeur nature), les personnages étaient parfois plus petits, et l'on y présentait aussi des scènes comme celle réunissant Rousseau, Voltaire et Franklin<sup>24</sup>. Étant donné l'engouement du public pour l'actualité révolutionnaire, on peut parfaitement imaginer chez Lesueur quelque chose d'analogue ; sorte de « petit musée de la Révolution » où, de manière moins fugace qu'au théâtre et moins coûteuse que l'achat d'une série d'estampes, le peuple pouvait voir et revoir tranquillement les moments les plus frappants d'une époque extraordinaire, mais aussi sa propre image à travers les costumes ou les scènes de la vie quotidienne. Le caractère pédagogique de la série cadrerait bien avec cette présentation.
- 25 Les gouaches auraient donc été présentées de manière fixe, verticale, sur des étagères ou dans des vitrines, avec peut-être (pour certaines seulement ?) un décor à l'arrière-plan. Les étiquettes ont dû être alors recopiées (avec plus ou moins de rigueur et des remaniements « politiquement corrects ») d'après les inscriptions du *verso* des cartons, pour servir de cartels explicatifs destinés, eux, à être lus (et non plus entendus) par le public ; l'attache solide qui avait permis de manier les gouaches servant désormais à les maintenir en position verticale.
- 26 Tout cela suggère que l'éventuelle fonction muséale n'a pu intervenir qu'après l'utilisation théâtrale. Encore reste-t-elle très hypothétique : en effet, en l'absence de toute trace archivistique d'un tel « musée » ou cabinet de curiosité, rien n'interdit de supposer tout simplement qu'après une exploitation de type spectacle, les gouaches aient été directement collées sur leurs montages de papier bleu, les étiquettes étant rédigées à ce moment-là, le tout restant désormais dans le domaine privé, au sens strict.



- 27 En conclusion, il est plus que probable qu'un tel ensemble, qui devait compter au moins le double de gouaches, ait été conçu pour un projet d'une certaine envergure, et produit dans le cadre d'une fonction publique plutôt que dans celui d'une collection particulière.
- 28 Avant d'aborder les différents points forts de la collection, nous nous arrêterons un instant sur ses qualités esthétiques. On a toujours eu tendance à considérer ces gouaches comme relevant de « l'art populaire », imprégné de « naïveté ». Certes leur facture n'a rien à voir avec le « grand art », les visages sont stéréotypés et poupins, les « portraits » des célébrités ne sont guère convaincants. Même Louis XVI<sup>25</sup>, au physique bien caractéristique, voire caricatural, n'arrive pas ici à être ressemblant... La fraîcheur presque enfantine de Lesueur le tire apparemment du côté de l'imagerie plus que vers la peinture de genre à laquelle, pourtant, il s'apparente davantage. Mais cet « artisan », formé sans doute dans la représentation de figurines militaires et qui en garde le goût, sait néanmoins composer une scène. Celles qui pourraient appuyer cette affirmation sont légion, mais nous pouvons citer, parmi les plus belles, la *Plantation d'un arbre de la liberté* (n° 11 de notre catalogue)<sup>26</sup>, la *Fabrication des fusils* (n° 19) ou la *Famille allant à la guinguette* (n° 51) chère à J.-P. Bertaud. Ces images bien construites, bien dessinées et bien peintes, parviennent à transmettre l'intensité, la vie, l'émotion, ce qui n'est pas donné à n'importe qui. Soulignons, en outre, à quel point Lesueur possède le sens de la couleur. La vivacité de ses tons et leur harmonie, exempte des discordances de l'imagerie populaire (au registre plus limité), expliquent aussi le succès de ses gouaches auprès du public – et ce, certainement, dès l'origine où les tableaux, moins usés, devaient être encore plus chatoyants.
- 29 Enfin, malgré quelques emprunts à la gravure officielle, voire à l'art classique, Lesueur n'en reste pas moins foncièrement original : on le reconnaît immédiatement et on ne le confond jamais ni avec un artiste « reconnu » ni avec l'art populaire. Dans l'uniformité grise de notre modernité, ces petites peintures transmettent l'image roborative d'un monde coloré, exubérant et contrasté, ajoutant ainsi, à ce qu'elles apportent intellectuellement, le plaisir des yeux.
- 30 Trois remarques s'imposent. D'abord notre imagier de la rue Neuve d'Orléans ne se limite pas à la sphère parisienne. À l'instar de séries gravées de plus haut vol comme les *Tableaux historiques de la Révolution française*, la capitale, pourtant incontestable moteur de la Révolution, n'est pas son seul centre d'intérêt ; et c'est d'autant plus louable que son ambition n'est pas aussi vaste, et qu'il aurait tout aussi bien pu n'être qu'un témoin local, la matière étant d'ailleurs, même ainsi, suffisamment riche. Six scènes se situent en province et deux à l'étranger, mais on pourrait éventuellement les augmenter de quelques-unes que rien ne permet de placer à coup sûr dans la capitale. Nous pensons à la *Plantation de l'arbre de la liberté*, à la scène de spéculation monétaire (n° 29), au *Divorce* (n° 31), ou même à des représentations d'engagements de volontaires, la mobilisation patriotique n'ayant pas eu lieu qu'à Paris.
- 31 Ensuite, l'aspect « chronique » de cet ensemble, évoqué notamment par M. Vovelle<sup>27</sup>, demande à être nuancé. Évidemment, les très nombreuses absences, en particulier d'événements et de grands « ténors », pourraient appuyer notre observation ; mais nous avons dit que notre intime conviction nous porte à croire que ces manques ne sont que des disparitions. Cela dit, nous n'en avons pas de preuve matérielle, et peut-être que, si la Prise de la Bastille a assurément existé, il n'est pas impossible que Lesueur ait réellement passé sous silence certains faits qui sont, pour nous, majeurs. Dans ce sens (et en quelque sorte *a contrario*) nous sommes frappés par l'intérêt qu'il porte à des anecdotes et à des

personnages très secondaires ou même oubliés<sup>28</sup>. Il semble bien que le dessein de Lesueur, ainsi que les exigences, matérielles, du format qu'il adopte, le portent à envisager le plus souvent les choses sous un angle limité, familial, intimiste – ce qui pour autant n'en réduit pas l'efficacité, comme ce sera le cas plus tard, avec le génie en plus, chez Daumier ou Doisneau.

- 32 Cela est accentué par de nombreuses gouaches illustrant la vie quotidienne, tout simplement, et à cet égard on peut souscrire à l'appellation « chronique », non au sens de la « grande histoire » mais au sens « journal », illustrant souvent des choses vues. L'autre adjectif souvent appliqué à cette « chronique » est celui de « populaire ». Là aussi, on peut discuter de sa pertinence, Lesueur étant un bourgeois, reflétant la vision bourgeoise de la Révolution. Mais il est vrai que ce relatif désintéret – dans l'état actuel de la collection – pour les hauts faits ou les vedettes, au profit des « obscurs, des petits, des sans-grades », femmes et enfants, sans-culottes ou soldats, plaide en faveur du mot populaire.
- 33 Une dernière remarque va dans le sens d'une utilisation théâtrale : c'est précisément la présence, dans ce petit monde de personnages découpés, de scènes faisant irrésistiblement penser au répertoire du théâtre, car il semble bien que certaines scènes comme celle de la *Spéculation monétaire* (n° 29), du *Divorce* (n° 31) ou les représentations de perquisitionnaires peu scrupuleux, qu'ils soient ou non appelés « Brise-scélé », renvoient au catalogue des nombreuses pièces qui fleurirent alors<sup>29</sup>.
- 34 Quels sont les points forts dans les nombreuses scènes et les centaines de personnages que Lesueur nous donne à voir ? On l'a vu, une minorité d'événements importants, de même qu'assez peu de personnages célèbres, peuplent ce petit monde dans lequel dominant largement les anonymes, l'anecdotique et le quotidien. En revanche, on peut distinguer des lignes de force, des thèmes récurrents qui caractérisent cet ensemble unique, fournissent une moisson iconographique et sont riches d'enseignement, y compris sur Lesueur lui-même. Incontestablement, les sans-culottes viennent largement en tête, figurant dans environ quarante-six scènes, dont les deux tiers leur attribuent le premier rôle. Ceci n'est pas un hasard, et même en tenant compte des disparitions de gouaches, cette fréquence reste révélatrice<sup>30</sup>. Elle est, de fait, justifiée par le rôle réel de la sans-culotterie, notamment à Paris, non seulement lors des « journées » mais aussi au quotidien. Or, Lesueur est parisien, demeurant dans un quartier où il pouvait côtoyer chaque jour de nombreux artisans, ouvriers et petits commerçants, c'est-à-dire l'essentiel du recrutement sans-culotte ; et nous savons qu'il fut même impliqué dans le mouvement sectionnaire. Mais à cet aspect d'observation de première main s'ajoute un autre élément : Lesueur est aussi un bourgeois et, à ce titre, il éprouve une certaine peur à l'égard de ces « petites gens », désormais armés et menaçants. D'où, aussi, une prudence de circonstance, dont le résultat est que les scènes montrant les sans-culottes de manière péjorative restent minoritaires. Elles ont d'ailleurs été peintes, très probablement, après Thermidor, et, pour une fois, en phase avec leurs textes d'accompagnement très hostiles. Mais redisons-le, la plupart révèlent une certaine sympathie – forcée ou sincère ? ou un peu les deux ? – envers le mouvement populaire, cette dualité trahissant une certaine complexité de sentiments.
- 35 Au fond, on a l'impression d'une sorte de fascination-répulsion, mélange de l'ascendant qu'éprouve souvent le bourgeois devant la force, et de répugnance du plébéien aisé – sorte de « métis social » – à l'égard du plébéien pauvre. En cela, et même si il surévalue l'importance de l'élément populaire – après tout, les sans-culottes ne furent pas les seuls

acteurs déterminants de la Révolution – Lesueur se révèle un bon témoin de son temps et de ses émotions.

- 36 Il est très intéressant de constater que, malgré sa peur et pas seulement pour des raisons de prudence, Lesueur ne peut se défendre d'une certaine sympathie pour ces sans-culottes qu'il côtoyait certainement de près, et quotidiennement. Même lorsqu'il se veut critique, il n'arrive pas à les rendre bien féroces et le plus souvent il les montre sous un aspect « bon enfant ». Peut-être s'agit-il d'un reflet de la personnalité de Lesueur, mais nous pouvons également y voir un témoignage objectif et de première main, concernant des plébéiens qui, après tout, n'étaient pas que violents.
- 37 Examinons, par exemple, les trois planches montrant des alignements de sans-culottes, découpés individuellement<sup>31</sup>. Ces dix-sept petits bonshommes illustrent la diversité du « monde de l'échoppe et de la boutique » : à côté de petits bourgeois, on voit un perruquier, un savetier, un menuisier, ainsi que des prolétaires (garçon boucher ou fort de la Halle). Cette diversité se traduit aussi dans le costume. On aurait souvent tendance à voir tous les sans-culottes en carmagnole et pantalon, et coiffés d'un bonnet, or ce n'est pas le cas ici. Si l'on compte une majorité de pantalons (dont un seul rayé), le bonnet – cet attribut si caractéristique de la sans-culotterie – n'est porté que quatre fois, si l'on y ajoute un bonnet de police et un couvre-chef rappelant ceux des trappeurs. Le « terroriste » qui porte ce dernier est d'ailleurs le seul du groupe qui soit destiné « à faire peur », qui ait l'air un peu méchant et qui, notons-le, est affublé d'une moustache. Ce dernier détail n'est pas anodin : cette pilosité nous semble dépréciante chez Lesueur, suggérant l'hirsute, le sale, le « barbare », à la différence des « gens comme il faut », toujours soigneusement rasés. Quoi qu'il en soit, il est le seul figuré ainsi parmi ces dix-sept sans-culottes qui, notons-le, sont en armes. Qu'ils montent une faction, exécutent une patrouille ou une perquisition, il semblent même, ici, bien armés, les fusils l'emportant sur les piques ; ce qui peut surprendre, quand on sait les difficultés que connaissait alors la production d'armes à feu. Mais faisons confiance à Lesueur : ces personnages sont si vivants qu'on a l'impression qu'ils ont posé devant lui... En tout cas les moindres détails sont si bien observés<sup>32</sup> qu'on sent là une proximité indéniable.
- 38 Le fait militaire, par sa prégnance dès l'origine (avec la création de la garde nationale), accentuée à partir du printemps 1792, occupe une place de choix dans la série. De surcroît Lesueur aime, à l'évidence, peindre des uniformes ; et l'on se souvient qu'« il » a peut-être commencé de le faire bien avant la Révolution. Mais cette prédilection comporte un choix : notre artiste représente essentiellement des « Bleus » (gardes nationaux ou volontaires), et surtout des fantassins. Cette préférence est à souligner. Il nous semble que l'on peut y voir la trace d'une expérience personnelle. Dans la force de l'âge en 1789, J.-B. Lesueur était socialement en état de servir dans la milice parisienne, et il a pu éprouver une certaine satisfaction à représenter les uniformes du corps auquel il était fier d'appartenir. La fréquence des images de volontaires est, quant à elle, doublée d'une focalisation sur la guerre de Vendée, suggérant encore une personnalisation. En effet, à chaque fois qu'une précision géographique est apportée quant à l'affectation de ces soldats, c'est dans ce conflit qu'elle se situe ; or, la lutte de la France révolutionnaire contre ses ennemis a présenté beaucoup d'autres fronts (y compris intérieurs) qui, eux, ne sont jamais mentionnés<sup>33</sup>. C'est pourquoi nous pensons que, si Lesueur revient ainsi régulièrement sur cette guerre-là, c'est qu'il a des raisons particulières de le faire. Beaucoup de Parisiens y combattirent, d'ailleurs, et si ce ne fut pas son cas ni celui d'un

parent, il est plus que probable que son entourage, les voisins de sa rue ou de son quartier, ont fourni des soldats pour ce front.

- 39 D'autre part, l'intérêt pour le fait militaire a sans doute aussi des raisons politiques. À travers la garde nationale et les bataillons de volontaires – la première ayant souvent servi de vivier aux seconds – c'est le soldat-citoyen qui est exalté, et l'on sacrifie ainsi à la notion de peuple souverain, donc en armes. Si Lesueur avait montré l'amalgame, au sein de l'armée, entre les vieilles troupes de métier à l'uniforme blanc, et les volontaires de bleu vêtus, il eût été plus fidèle à la réalité, mais moins à l'idéal de son époque.
- 40 Notons, parmi les nombreuses scènes martiales de cette galerie, *l'Équipement d'un volontaire* (n° 18, à droite) où Lesueur mêle au *topos* patriotique du temps une touche théâtrale et néo-classique, avec le noble père, âgé, armant un moderne Horace, sous le regard ému des femmes ; *L'embrigadement des enfants* (n° 10, à droite) dans lequel l'emprunt à David est encore plus évident ; le *Serment républicain* (n° 3, à gauche), où les volontaires, signant de leur sang leur engagement, annoncent telle scène du *Napoléon* d'Abel Gance ; enfin le *Songe de Napoléon* (n° 61) sur le champ de bataille de Marengo. Fort judicieusement, A. Duprat nous a fait remarquer qu'on pouvait y voir la plus ancienne représentation d'un thème qui fera florès au XIX<sup>e</sup> siècle, celui du rêve guerrier, illustré notamment par Raffet puis Detaille<sup>34</sup>.
- 41 Autre aspect non négligeable, l'attrait pour la description des costumes à propos duquel il convient de distinguer l'intérêt d'un peintre pour l'habillement, normal dès lors qu'il représente des gens, et celui pour la réforme du costume qu'on a toujours prêté à Lesueur. Jusqu'à présent, comme on croyait que Pierre-Étienne Le Sueur était l'auteur (ou le principal auteur) des gouaches révolutionnaires, et comme cet artiste s'était intéressé à la réforme vestimentaire, on en concluait – assez simplement d'ailleurs – que l'auteur des gouaches privilégiait ce sujet. Or ce n'est pas précisément le cas. Si P.-É. Le Sueur, peintre reconnu, assez proche de David, impliqué dans la vie politique, a effectivement partagé la préoccupation officielle de rénover le costume du « citoyen régénéré »<sup>35</sup>, et s'il est l'auteur présumé d'aquarelles sur ce thème conservées à Carnavalet<sup>36</sup>, le citoyen Lesueur (Jean-Baptiste ?), auteur des gouaches révolutionnaires, ne s'attache quant à lui pas spécialement à cet aspect iconographique. Il ne représente des projets de costumes nouveaux que dans la planche 42, avec trois personnages masculins, découpés individuellement et réunis, à gauche.
- 42 En revanche, et par la force des choses, le costume est toujours présent dans sa série, et Lesueur s'y consacre même de façon exclusive à vingt et une reprises, où il montre des vêtements réellement portés. Parmi ces vingt et un cas, trois groupes répartis sur trois planches illustrent des catégories particulières comme la garde nationale, les sans-culottes ou les dirigeants du Directoire, les autres scènes se rattachant plutôt aux journaux et gravures de mode de l'époque.
- 43 En somme, Lesueur se préoccupe de l'habillement parce qu'il montre des contemporains, nécessairement dans leur costume habituel. Certes, les mutations vestimentaires ne le laissent pas indifférent, qu'il s'agisse de projets ou d'influences extérieures, antique ou britannique, et lorsqu'il le peut, il souligne avec ironie, le contraste entre la mode guindée des nantis de l'Ancien Régime et celle, plus naturelle, de l'homme nouveau et libéré. Mais avant tout, ce peintre de genre donne un portrait collectif de la manière dont était vêtue la société française des années révolutionnaires, qu'elle soit civile ou militaire, féminine ou masculine, plébienne ou bourgeoise. Ce panorama ne constitue pas le moindre attrait

de sa « galerie », qui est aussi une galerie de costumes et une prodigieuse source documentaire dans ce domaine.

- 44 Nous avons gardé pour la fin – comme étant le meilleur de Lesueur... – la place qu'il accorde aux femmes, sans cesse présentes dans la série. Cette importance correspond certes à la réalité, mais ce qui est surprenant c'est de la montrer, dans une Révolution qui se veut avant tout masculine, et qui véhicule une misogynie tantôt déclarée tantôt rampante. Figurant dans trente-sept scènes, les femmes occupent ici une place de choix (40 % des scènes si l'on y ajoute les allégories, toutes présidées par une « femme »), proportion inhabituelle dans l'iconographie de l'époque.
- 45 Dans cette quarantaine de scènes où les femmes sont présentes, nous en avons compté dix-neuf, c'est-à-dire presque la moitié, dans lesquelles elles jouent le premier rôle ou sont le seul sujet, et tout au plus trois où elles ont une attitude négative ou ridicule. C'est le cas assurément avec les *Tricoteuses*, poncif thermidorien encore plus politique que sexiste ; peut-être avec l'amazone désignée comme « Mlle Méricourt » (Théroigne) brandissant un pistolet, dans une posture « peu digne de son sexe » comme on disait alors<sup>37</sup> ; enfin dans la scène de divorce (n° 31) où l'hystérie de la maîtresse est d'ailleurs « compensée » par l'angélisme de l'épouse repentie.
- 46 À ce propos, nous avons pu constater que Lesueur a parfois une attitude conformiste, notamment lorsqu'il confine les femmes au rôle de spectatrices passives et/ou larmoyantes, à leur vocation de mère, ou pire, lorsqu'il les cantonne au domaine de l'élégance et de la futilité. Dans ce dernier registre, on ne compte pas moins d'une vingtaine de scènes. Mais si les femmes y sont représentées comme dans des images de mode, il faut noter qu'une fois sur deux elles sont associées à des hommes – ce qui n'est pas incompatible avec ce caractère purement vestimentaire, les gravures de ce type présentant souvent des couples –, et dans beaucoup d'autres elles sont accompagnées d'enfants<sup>38</sup>, c'est-à-dire en fait en posture de mères.
- 47 Ce dernier rôle est d'ailleurs loin d'être dominant dans les gouaches où figurent des femmes. Nous voulons parler des scènes où la femme est exclusivement montrée comme mère, et non de celles où elle est accompagnée d'enfants mais où sa maternité n'est pas du tout le sujet du tableau<sup>39</sup>. Selon ce critère, les représentations de femmes en tant que mères ne sont que six ; auxquelles on peut éventuellement ajouter la scène de divorce – où la présence centrale de l'enfant fait revenir l'épouse à ses « devoirs » – et celle de la femme soldat, où la maternité est ostensiblement soulignée, comme pour compenser le caractère trop viril de cette amazone...
- 48 Plus subtile, et redevable envers une certaine iconographie néoclassique, est l'attitude que réserve Lesueur aux femmes face au malheur où l'héroïsme masculin occupe le devant de la scène. À vrai dire, le cas ne se présente que trois ou quatre fois. Et encore, dans les arrestations de Desmoulins et de Mme de Marbeuf, faut-il nuancer l'approche du fait que Lucile est à part égale avec un Camille aussi larmoyant qu'elle ; et souligner que dans l'autre cas, en l'absence de victime masculine, c'est la fille qui se lamente, Mme de Marbeuf ayant une attitude toute « romaine ». Les gémissements de l'épouse et des enfants accompagnant le *Blessé du 10 Août* (n° 25) servent effectivement de faire-valoir au courage malheureux du sans-culotte, mais ne sont peut-être avant tout qu'une image de la détresse humaine. Au fond, il n'y a que dans la gouache montrant un jeune volontaire armé par son père (n° 18) que Lesueur sacrifie au poncif davidien (du moins jusqu'aux « Sabines ») des femmes passives, contemplant muettes d'angoisse l'abnégation du fils, bénie par le père vertueux. On a là un reflet populaire du *Serment des Horaces*, et ces héros

parisiens en uniforme et costume de 1793 n'eussent pas déplu à David qui, pendant les années révolutionnaires, prônait les sujets et les vêtements contemporains en peinture.

- 49 Ces concessions à la mentalité de son temps n'empêchent pas de noter chez Lesueur, en plus d'un intérêt réel pour les femmes, une approche pleine de nuances et pour tout dire, de sympathie. Non seulement il les associe aux hommes dans la détresse du combat ou de la misère, dans la joie des fêtes, dans la vie quotidienne ; non seulement il les montre dans leur fonction traditionnelle de compassion, de générosité sensible ; mais encore il leur donne parfois la vedette dans des domaines essentiellement réservés au sexe masculin : il les montre participant à la vie politique – y compris sous une forme militante – et à la vie militaire – sous des dehors encore féminins comme dans *Le Siège de L'Ille* (n° 28), mais aussi comme soldates à part entière – ; et enfin il représente leurs actes d'héroïsme individuels<sup>40</sup>, en un temps où le héros est de préférence un homme ou un adolescent. Et tout cela sans la moindre condescendance ou ironie. Il faut vraiment chercher pour trouver l'exception, le tic misogynne, dans le *Club patriotique de femmes* (n° 16), avec le détail de la sonnette cassée de la présidente, suggérant l'impossibilité de faire régner l'ordre. L'attitude des clubistes contredit d'ailleurs totalement cette allusion, qui n'est sans doute qu'un poncif, un sacrifice à l'esprit du temps<sup>41</sup>.
- 50 Ce regard dénué de tout sentiment de supériorité, cette affection simple et sincère pour les femmes, cette volonté de les montrer partout où elles furent présentes ne se retrouvent, dans une telle proportion, ni dans l'art officiel (où on les confine essentiellement à l'allégorie ou au portrait) – à l'exception, tardive, des *Sabines* de David (1799) – ni dans des formes plus populaires d'expression comme la caricature, et font de Lesueur un personnage original et plutôt sympathique.
- 51 Avant de conclure, nous voudrions nous pencher sur le problème des opinions de Lesueur et voir s'il y a moyen de s'en faire une idée à la lumière de ses gouaches. Cette question est grevée, soulignons-le encore, par les nombreux manques, événements ou sujets dont l'absence interdit toute affirmation trop péremptoire. Elle est en outre compliquée par la dichotomie textes-images. Les premiers, nettement postérieurs, sont généralement critiques envers le processus révolutionnaire – ce qui n'est pas le cas, tant s'en faut, de toutes les images –, et hostiles à tout ce qui en est l'incarnation la plus radicale. Cette dernière position trahit peut-être une évolution (opportuniste ?) des idées de Lesueur ; mais lorsque, dans les scènes montrant les débuts de la Révolution et partageant leur euphorie, les textes affirment que les manifestants étaient payés ou en état d'ébriété, on reste songeur tant le décalage est flagrant. À ne prendre que les images, qui au fond nous intéressent principalement, on est frappé par leur relative complexité, et ce qu'elles révèlent d'hésitations, d'enthousiasme ou de réprobation. C'est donc à la lumière de ce qu'il en subsiste, grâce à l'insistance sur certains thèmes ou à la manière de traiter certains épisodes, qu'on peut tenter de cerner la sensibilité politique de Lesueur.
- 52 On comprend d'abord aisément ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire un royaliste absolutiste ou un révolutionnaire radical (Enragé, ou Hébertiste). Bourgeois, et pas si petit qu'on l'a toujours cru, comme l'atteste la propriété de l'immeuble familial de la rue Neuve d'Orléans, il est favorable à la Révolution tant qu'elle ne devient pas trop populaire. Ayant très probablement fait partie de la garde nationale, il a sans doute éprouvé au début admiration et sympathie pour son chef, La Fayette ; on constate qu'il illustre le serment à la Constitution et le duel de Lameth, et qu'il montre Bailly, ce qui peut suggérer une certaine affinité avec le courant constitutionnel<sup>42</sup>. Cela dit, Lesueur ne semble pas très attaché à la royauté – Louis XVI n'apparaît qu'une seule fois, et à Varennes, en posture

dévalorisante – et, bien qu’assez peu démocrate, il a dû se résigner aisément à accepter la république. Le durcissement de la Révolution, dès lors qu’elle restait sous la coupe des Girondins, et la guerre semblent n’avoir pas refroidi Lesueur, qui suit en quelque sorte le mouvement<sup>43</sup>. Patriote sincère, garde national et peintre de petits soldats, il est assez militariste pour suivre Brissot et ses amis dans leur fièvre belliciste, et il se retrouve en eux d’autant plus que les Feuillants quittent la scène. Les images évoquant le 10 Août ne trahissent aucun état d’âme en faveur de la monarchie (même constitutionnelle) et se situent du côté « patriote ». En revanche une nette réprobation se fait jour avec les Massacres de Septembre ; c’est d’ailleurs celle qu’affichent les Brissotins et qu’ils jettent à la tête des Montagnards.

- 53 Lesueur est donc, très probablement, devenu « Girondin », car ce sont alors les amis de Brissot qui incarnent la modération. Il a beaucoup de points communs avec eux. Ses origines et ses préjugés bourgeois certes, mais aussi une certaine indifférence religieuse : trois images (sur cent !) mettent en scène un prêtre<sup>44</sup>, sans pour autant traiter de la question religieuse, ce qui inscrit notre artiste dans l’héritage des philosophes beaucoup plus que dans celui de Rousseau. Ajoutons l’attention portée aux citoyennes, qui le rapproche des prises de position de Condorcet ou d’Olympe de Gouges – tous deux brissotins – plutôt que de celles d’Enragés soutenant, eux aussi, une certaine revendication « féministe ». Lesueur n’a bien entendu rien à voir avec ces derniers, car enfin il partage avec les Girondins une inquiétude croissante à l’égard du peuple, qu’il « aime » et redoute à la fois. Nous avons vu la sorte de fascination, au sens profond du terme, qu’il éprouve envers la sans-culotterie.
- 54 Bien que peu attaché à la personne du roi, il n’a pas dû approuver son exécution et il représentera Malesherbes qui fut son avocat, prétendant même dans le commentaire que ce dernier périt pour avoir défendu Louis XVI. Il condamne nettement la Terreur dans ses scènes de contrôle, de visites domiciliaires, d’arrestation ou d’emprisonnement ; mais nul doute que le rentier qu’il devait être a surtout souffert de la politique terroriste en matière économique. De ce fait, il rejoint implicitement l’Indulgence prônée par Danton et Desmoulins, sur lequel il s’attendrit, oubliant qu’il avait voté l’arrestation des Girondins ; ce qui n’est d’ailleurs pas incompatible avec son brissotisme : hostile au radicalisme, il a toujours dû incliner vers ce qui incarnait sur le moment la modération, attitude correspondant à une évolution observée chez beaucoup. Bien évidemment Lesueur a dû applaudir au 9 Thermidor ; mais cela ne l’empêche pas de montrer l’effroyable misère qui l’a suivi ; et en outre cet honnête homme marque peu d’intérêt pour la politique de la période directoriale, qu’il traite essentiellement d’un point de vue vestimentaire...
- 55 Cette interprétation politique de Lesueur n’est pas incompatible avec les fonctions qu’il a pu occuper au sein de sa section. Petit notable de quartier, il a dû être sollicité par les sans-culottes locaux pour y jouer un rôle, ce qui lui valut, en nivôse an IX, d’être inscrit sur une liste de « terroristes »<sup>45</sup>. Mais la mention ne prouve nullement que Lesueur ait été un actif partisan de la Terreur. La date seule de cette liste incite à la réserve : deux semaines après l’attentat de la rue Saint-Nicaise, la police de Fouché a dû « ratisser large » du côté de ceux qui avaient exercé des fonctions publiques pendant les quelques mois de la « dictature jacobine », l’épithète « terroriste » connaissant alors une extension particulière.
- 56 D’autre part, nous avons retrouvé aux Archives nationales<sup>46</sup> une lettre de Lesueur adressée au Comité de Sûreté générale, dans laquelle il exprime son désir de rester

cantonné au domaine du Comité civil de sa section, et marque sa réticence devant sa nomination au Comité révolutionnaire du 5<sup>e</sup> arrondissement (d'alors, bien sûr). Le document n'est pas daté mais on peut raisonnablement le situer en l'an II. Outre la mention du quartier « Bonne nouvelle » qui est celui de la rue Neuve d'Orléans et de la Porte Saint-Martin, on y constate – et c'est cela qui nous intéresse ici – le peu de zèle de Lesueur pour les tâches plus « militantes » des comités révolutionnaires, et le fait qu'il préfère se limiter à des activités moins politiques. Cela reflète les opinions « modérées » que nous lui prêtons, et nous renvoie, dans ses gouaches, aux scènes de perquisitions et de contrôle, où il manifeste une sorte de désapprobation quant au caractère répressif de la Terreur. L'argument de santé invoqué dans cette lettre nous renseigne au passage sur sa constitution fragile, mais n'est peut-être, aussi, qu'un alibi pour se récuser. Il déclare en outre que ces nouvelles responsabilités l'empêcheraient de se consacrer à ses « affaires personnelles » et à « différentes opérations » déjà bien négligées du fait de son engagement sectionnaire. Si floues qu'elles soient, il nous plaît de supposer que ces formules désignent peut-être son activité de peintre...

- 57 Cette démission de membre du Comité révolutionnaire du 5<sup>e</sup> arrondissement fut probablement refusée – d'où l'inscription ultérieure sur la liste de « terroristes » – mais elle manifeste assurément une certaine réserve politique. C'est pourquoi nous persistons à voir dans l'auteur des gouaches de Carnavalet un révolutionnaire modéré, rallié ensuite au Premier Consul ; les scènes à la gloire de ce dernier ayant d'ailleurs pu être une manière de se dédouaner, dans le cadre d'une utilisation publique des gouaches, d'une accusation de jacobinisme, aux alentours de 1800, tout autant qu'une manifestation de bonapartisme sincère.
- 58 C'est donc assez naturellement qu'à l'instar de la majorité des Français, il accueillera Bonaparte comme un sauveur. Cette attitude n'est d'ailleurs pas du tout incompatible avec des opinions girondines puis dantonistes. Les planches consacrées ici à Napoléon, du 18 Brumaire à l'anecdote de Varsovie, en passant par les allégories, célèbrent le jeune général qui rétablit l'ordre, qui conforte la propriété, qui rassemble les divers courants d'opinion et d'intérêt. Si elles n'exaltent ni le restaurateur de la paix religieuse ni le législateur misogyne, elles mettent en valeur le vainqueur « qui enivre la France de gloire », et le protecteur des arts et des lettres ; image que ce génie de la propagande qu'était Bonaparte voulait également donner de lui.
- 59 En somme, après ce rapide tour d'horizon, nous espérons avoir montré que les gouaches de Lesueur ne sont pas seulement une formidable source documentaire. Par ses points forts comme par ses « silences », par tout ce qu'il révèle d'un certain regard sur la Révolution, cet ensemble unique au monde, si constamment exploité sur le plan iconographique<sup>47</sup>, suscite encore des questions. Nous sommes conscient des nombreux points d'interrogation qui subsistent, et nous appelons de tous nos vœux une étude qui, poussant plus loin l'investigation, confirmerait ou infirmerait nos hypothèses. Des recherches plus approfondies permettraient peut-être d'en savoir davantage sur l'auteur (ou les auteurs) ; et surtout de trouver la trace d'un petit théâtre et/ou d'un musée privé – de type « cabinet de curiosité » – qui conforterait notre intime conviction quant à l'utilisation de cet étrange petit monde d'images découpées.



---

## NOTES

- 1.V. Sardou, dès 1890, s'inspira de ces gouaches pour la réalisation des costumes de sa pièce *Thermidor*.
- 2.Information transmise par M. J. Ch. Bidault de l'Isle, que nous tenons à remercier pour les renseignements précieux qu'il nous a fournis sur sa famille.
- 3.Deux (*Érection d'un arbre de la Liberté et Songe de Marengo*) acquises aux Bidault de l'Isle grâce à la générosité des Amis de Carnavalet ; deux autres : *Blessé du 10 Août et Journée de Saint Cloud* (18 Brumaire), curieusement retrouvées dans les greniers de Carnavalet et provenant de la collection Liesville.
- 4.Provenant de la famille Bidault de l'Isle.
- 5.Grâce à la générosité de M. Jean-Charles Bidault de l'Isle et de son épouse, Carnavalet vient de s'enrichir de deux magnifiques gouaches supplémentaires : une scène de don patriotique de jeunes ouvrières et un repas républicain de l'an II.
- 6.Ph. DE CARBONNIÈRES, *Lesueur, gouaches révolutionnaires. Collections du musée Carnavalet*, Paris, Paris-musées / Edenic, 2005, 256 p., préface de Jean-Paul Bertaud ; exposition *De la Bastille à Bonaparte*, musée Carnavalet, mars - août 2005.
- 7.Mirabeau et Robespierre figurent dans la collection Bidault de l'Isle.
- 8.Il n'est pas exclu que certaines pièces soient encore dans le domaine privé et qu'un jour elles réapparaissent ; cela dit, depuis le temps que les gouaches de Lesueur sont utilisées dans tous les médias, il est surprenant qu'aucune - à l'exception de celles de la famille Bidault de l'Isle - n'ait resurgi.
- 9.Le premier exposa de 1791 à 1810 ; le second collabora notamment aux sculptures du Panthéon et au monument à Desaix.
- 10.Archives de Paris DQ8 ; AN (minutier central, ET/XXXII/1174, 1177, 1191, 1281 ; ET/CX900 ; AN. F<sup>4</sup> 477420) ; AD de l'Oise (microfilm 5 MI 2069).
- 11.L'orthographe du nom toujours en un seul mot et non Le Sueur. Ces Lesueur étaient tous célibataires et avaient une sœur, Augustine-Geneviève, 1757-1849, qui leur survécut, hérita de l'immeuble (et des gouaches !). Elle légua le tout à une cousine, Adèle-Rose, épouse Compagnon dont les Bidault de l'Isle héritèrent, les gouaches ayant été, d'après M. J. Ch. Bidault de l'Isle, « retrouvées dans des boîtes en carton ».
- 12.AN, F7 4774<sup>20</sup>.
- 13.Actuellement dans la famille Bidault, ces personnages, également peints à la gouache sur carton découpé, se signalent par une échelle un peu plus petite que celle de notre ensemble révolutionnaire.
- 14.F. TERNISIEN D'HAUDRICOURT, *Fastes de la nation française et des puissances alliées*, Paris, 1804-1813, 2 vol. avec des gravures principalement réalisées par Couché d'après les dessins de Swebach, Lafitte etc.
- 15.N° 64 de notre catalogue.
- 16.Vingt-neuf planches (sur soixante-quatre) sont dans ce cas. Dans quatorze d'entre elles seulement, les scènes associées présentent un rapport entre elles.
- 17.Ces feuilles sont aussi bien des extraits de journaux, des registres de comptes ou même des estampes. Les cartons ainsi obtenus ont un à deux millimètres d'épaisseur. Les personnages (adultes) ont une hauteur d'environ dix-sept centimètres.

18. On connaît par exemple une belle série de gouaches de Duplessi-Bertaux semblables aux images qu'il grava sous les portraits faisant suite aux THRF (1789 : *French Art during the Revolution*, New York, Colnaghi, 1989, p. 161-179). Mais rien ne prouve que l'artiste ait réellement peint ces scènes avant de les graver, l'inverse étant tout à fait concevable.
19. C'est l'opinion par exemple de Marcelle LEGRAND (*Bulletin du musée de Carnavalet*, n° 1, 1951, p. 8), et de Bernard DE MONTGOLFIER (*Bulletin du musée de Carnavalet*, nos 1 et 2, 1968, p. 35) sans la moindre preuve d'ailleurs.
20. À l'exception des deux pièces provenant de la collection d'A. de Liesville, lequel, on le sait, vécut bien après la Révolution et a pu les acquérir des héritiers des Lesueur, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.
21. Citons par exemple *Le charlatan français* gravé par Helman d'après Bertaux en 1777, ou l'estampe en couleur intitulée *Puppenspiel*, de la série *Les Cris de Hambourg* (1808).
22. *Tableau de Paris*, 1783, t. V, ch. 448.
23. Pourquoi pas chez Lesueur lui-même, rue Neuve d'Orléans ?
24. Exposée au musée de la Révolution française, à Vizille, inv. 1987-44.
25. Qui apparaît dans le n° 15 de notre catalogue (*Varennes*).
26. Que nous avons tenu à placer en couverture, pour sa beauté autant que pour sa charge symbolique.
27. Cf. *La Révolution française. Images et récits*, t. III, p. 282.
28. Par exemple sur la même planche, n° 27 de notre catalogue, l'épisode de l'abbé Sicard – hautement significatif par ailleurs – et la représentation de Montjournain.
29. Nous confessons notre relative ignorance dans ce domaine et il serait intéressant de bénéficier là des lumières d'un historien comme Ph. Bourdin.
30. On peut d'ailleurs légitimement supposer qu'à l'origine, dans la série complète, la proportion de sans-culottes était (au moins) la même.
31. Nos 21, 22 et 23 de notre catalogue.
32. Voir l'élégant perruquier, dont les épaules sont couvertes de cette poudre de riz qui leur valait le surnom de « merlan ».
33. *Le Siège de L'ille* (n° 28) constitue un cas à part, où c'est la résistance de la population civile qui est montrée.
34. Cf. A. DUPRAT, *Images et histoire*, Paris, Belin, 2006.
35. Cf. les procès-verbaux de la Société populaire et républicaine des arts, 3 et 16 pluviôse an II.
36. Inventaire des dessins, D. 3234 à 3250, D. 3362 et D. 5147.
37. Mais dans une autre représentation de guerrière (n° 56), il n'y a aucune connotation péjorative.
38. Dans vingt-six scènes on relève la présence d'enfant(s), ce qui cadre bien avec la nouvelle sensibilité rousseauiste et l'intérêt porté par la Révolution à cette classe d'âge. Mais cette proportion reflète sans doute aussi un goût réel de Lesueur pour l'enfance.
39. Comme, par exemple, *l'Arrestation de Louis XVI à Varennes* (n° 15) ou *le Triomphe de Marat* (n° 33).
40. Voir notamment *L'héroïne de Milhier* (n° 36) ou *Les jeunes filles défendant un arbre de la Liberté* (n° 38).
41. Soulignons que Lesueur nous donne ici une des très rares représentations de club féminin.
42. En tout cas plus qu'avec le « parti » orléaniste. Le duc d'Orléans, dont le buste est exhibé le 12 juillet 1789 (n° 3) n'est pas spécialement encensé par Lesueur. Plus tard, l'émigration de l'orléaniste Dumouriez (n° 32, à droite) sera qualifiée de trahison.

43. Son évolution se rapproche de celle d'un autre bourgeois parisien, Nicolas Ruault, dont les lettres à son frère ont été publiées en 1976 (*Gazette d'un Parisien sous la Révolution, 1783-1796*, Librairie académique Perrin).

44. *Citoyennes de Paris* (etc., n° 9) ; *Le serment des districts* (n° 12) ; et le n° 41 (à droite) où un abbé de cour porte le chien d'une grande dame.

45. Archives de Paris. AA281, p. 434.

46. AN F7 477420.

47. Sans pour autant avoir engendré, jusqu'à ce jour, de publication exhaustive. Après avoir été survolée par M. Legrand et B. de Montgolfier (*op. cit.* note 19), la collection de Carnavalet a fait l'objet d'une publication partielle (15 gouaches) par S. Renouard de Bussière en 1983, dans l'excellent catalogue de Carnavalet consacré à un choix de dessins de la Révolution et de l'Empire. Mais, outre une approche essentiellement tournée vers le costume, ces notices péchaient par une connaissance relative de la Révolution et un manque de rigueur dans la transcription des cartels accompagnant les gouaches. C'est bien entendu M. Vovelle qui aborde de manière à la fois historique et politique, mais synthétique, ces curieuses figures de carton peint, dans le splendide recueil iconographique paru en 1986 chez Messidor, *La Révolution française. Images et récits*, t. III, p. 282-299.

## RÉSUMÉS

Les gouaches découpées de Lesueur constituent l'un des fleurons des riches collections révolutionnaires du musée Carnavalet. Souvent reproduites, elles n'avaient encore pas fait l'objet d'une publication. Cette série unique propose pourtant une approche très particulière de la période allant de 1789 à 1806, en une sorte de journal en images dont l'ampleur laisse supposer une fonction publique, sans doute théâtrale. Ces petits tableaux reflètent les sentiments – tantôt enthousiastes tantôt réprobateurs – de la petite bourgeoisie parisienne en Révolution, avec une vivacité, une justesse d'observation, un sens de la couleur et de la mise en page qui confèrent une grande saveur à ce témoignage exceptionnel.

### **The Revolutionary paintings of Lesueur at the Carnavalet Museum**

The paintings (gouaches) of Lesueur constitute one of the treasures of the rich revolutionary collection at the Carnavalet Museum. Though often copied, they have not been the subject of any publication. Yet this unique series offers a special reflection of the period from 1789 to 1806, a sort of journal of images whose very scope suggests a public, no doubt theatrical, purpose. These small paintings reveal sentiments—sometimes enthusiastic, sometimes disapproving—of the Parisian petite bourgeoisie during the Revolution, with a vivacity, an accuracy of observation, a sense of color and depiction that endows this exceptional source with a distinct flavor.

## INDEX

**Mots-clés** : iconographie, théâtre, soldats, femmes, sans-culottes, musée Carnavalet, gouaches, Lesueur, jouet, gravure, lanterne magique, musée privé, costume, modéré (ou modérantisme)

## AUTEUR

**PHILIPPE DE CARBONNIÈRES**

Musée Carnavalet (Révolution – Empire)

23, rue de Sevigné

75003 Paris