

H-France Review Vol. 1 (October 2001), No. 28

Barbara Ann Day-Hickman, *Napoleonic Art, Nationalism, and the Spirit of Rebellion in France (1815-1848)*, Newark: University of Delaware Press, 1998; and London: Associated University Presses, 1999. 176 pp. Illustrations, notes, bibliography, and index. Price \$55.00 US (cl). ISBN 0-87413-615-6.

Review by Annie Jourdan, Université d'Amsterdam.

De plus en plus, l'image figurée est considérée comme une source historique non négligeable, à condition, il est vrai, de la traiter comme un objet (socio-)politique ou culturel et non point seulement esthétique. Les travaux de Barbara Ann Day-Hickman, qui avait déjà consacré sa thèse aux images napoléoniennes, réalisées entre 1830 et 1835, vont dans ce sens [1] et révèlent combien l'image est devenue un instrument politique dans [1a] France toujours divisée de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. La figure de Napoléon Ier, réactualisée durant ces années, remplit, semble-t-il, un rôle plurivoque: à la fois arme de combat politique des libéraux ou des révolutionnaires; élément commémoratif de la gloire nationale, mise à mal par la défaite de 1815 et la Sainte Alliance, elle devient objet de ferveur religieuse parmi les populations paysannes, déçues par le retour des Bourbons ou par le règne bourgeois de Louis-Philippe - mais elle est aussi et encore, facteur de crainte des autorités, qui perçoivent fort bien quels sont les pouvoirs de l'image.

Sous son règne, Napoléon avait été lui-même fort conscient de l'impact de l'image sur les peuples. Sa politique artistique en témoigne éloquemment, dès 1796-1797. A ce sujet, les études sont assez nombreuses, qu'elles proviennent d'historiens ou d'historiens d'art. On connaissait mal par contre, et ce, contrairement aux écrits ou pamphlets et aux caricatures, les représentations de l'après-règne. Le livre de Michael Marrinan abordait certes l'art politique sous Louis-Philippe, mais ne focalisait pas sur les images de Napoléon, et surtout pas sur l'imagerie populaire.[2] D'autre part, si le bonapartisme a été étudié par divers auteurs, ceux-ci se fondent sur les groupes en présence et leurs objectifs, sur les archives de police, sur les écrits et les mémoires parus après la mort de l'Empereur, et non sur les représentations figurées.[3] Enfin, il importe de noter que l'imagerie d'Epinal, si importante pour la formation de l'imaginaire politique français, n'avait pas fait l'objet d'un article de fond dans les célèbres *Lieux de mémoire* de Pierre Nora. C'était une grave lacune que comble donc l'ouvrage ici recensé.

Car, par 'art napoléonien', l'auteur entend plus particulièrement l'imagerie populaire, réalisée dans les Vosges par Pellerin et ses associés - entre autres un nommé Vadet, militaire ayant servi à Essling. Spécialisée dans la production et la diffusion des gravures bon marché, l'imagerie d'Epinal est destinée à fournir aux campagnes ce dont elles ressentent le besoin. Durant longtemps, on leur a proposé des images religieuses, des cartes à jouer et quelques scènes militaires, avant que de créer une série consacrée à Napoléon. Tirées à quelque seize mille exemplaires en 1805, les images, dont le nombre augmente sans cesse, le seront à cent mille dans les années 1830, ce qui atteste le succès de l'entreprise.

Dans la série de cinquante-neuf gravures sur bois, dédiée à Napoléon, elles sont tirées chacune et chaque fois à cinq mille exemplaires.

Ce détour par Epinal ne doit pas faire illusion. L'ouvrage aborde plusieurs points essentiels de l'histoire du premier XIXe siècle. Tout d'abord, par le biais des arts est dévoilée la vie politique de l'époque: ses craintes, ses espoirs, ses nostalgies. La Restauration, par exemple, surveille de très près la presse et l'imagerie populaire; elle stimule la diffusion d'images religieuses, mais censure tout qui peut avoir des retombées politiques; la Monarchie de Juillet, tout d'abord libérale, tente d'imposer sa vision très particulière du Premier Empire, au détriment de celle des bonapartistes et des révolutionnaires. Le succès de la série napoléonienne témoigne cependant en faveur d'autres attentes, plus démocratiques, plus égalitaires. Car le Napoléon, ressuscité dans l'atelier de Pellerin, est bien différent de celui du Premier Empire. Il n'est plus le dictateur et l'empereur d'Occident, mais le libérateur des peuples opprimés, le défenseur des nationalités, le républicain juste et égalitaire. Et, de ce fait, il se rapproche fort de l'image léguée par les mémorialistes de Sainte-Hélène.

Mémoires, chansons, ballades, cris séditieux, placards, récits des vétérans, bibelots, images populaires: depuis 1815, tout cela s'accorde pour transformer l'épopée impériale en légende. Un nouveau Napoléon voit le jour, entre autres sous le burin de Georgin, premier graveur de la firme d'Epinal. L'auteur de l'ouvrage, à juste titre, met les gravures réalisées par Georgin en rapport avec les images officielles, commandées ou créées spontanément sous le règne. Apparaît alors que les graveurs provinciaux s'inspirent fort souvent des oeuvres officielles, qui, elles-mêmes, ont été gravées en leur temps - sur ordre de l'Empereur, qui ne négligeait aucun détail dans le domaine de la représentation. A comparer les séries, plusieurs conclusions s'imposent. Epinal restitue à l'Empereur sa simplicité consulaire. Presque aucune image ne fait référence à l'Empire et à la splendeur de la Cour ou de l'état-major; toutes par contre tentent de ressusciter le Petit Caporal, l'homme du peuple, le chef légitime au milieu des soldats ou parmi de simples citoyens dont il partage le sort, les fatigues, les soucis et dont il veut soulager la misère. Afin d'amplifier ces effets, le graveur modifie les perspectives. Napoléon revient ainsi au premier plan, au centre de l'image, revêtu de sa redingote grise et du tricorne ou de son uniforme de colonel. Si Georgin transforme du tout au tout les chefs-d'oeuvre de l'Empire, il reprend plus volontiers et plus fidèlement ceux de Charlet et de Raffet, artistes populaires contemporains, qui eux aussi insistent sur la simplicité et l'humanité du grand soldat.

Le succès de Napoléon ressuscité est tel qu'il est de temps à autre confondu avec un martyr tout aussi célèbre. Ainsi, ce poème: "Jésus, par sa puissance sauva le païen par le péché perdu; Napoléon sauva la France; Comme Jésus, il fut vendu; A la suite d'odieuses peines Jésus sur une croix mourut; Napoléon à Sainte-Hélène a souffert comme Jésus" (p. 103). Le Petit Caporal acquiert une dimension religieuse et côtoie les figures des Saints jusque dans l'humble demeure paysanne. Peu à peu, au rythme des frustrations des années 1815-1848, des publications, des images et des récits colportés par les vétérans, Napoléon entre donc dans la légende populaire. Ce qui peut expliquer, selon notre auteur, la victoire électorale de 1848 du prince Louis-Napoléon. Louis-Philippe, qui comptait manipuler à son profit le culte napoléonien, en fut pour ses frais. Il conféra une légitimité et une actualité à Napoléon, qui se firent en faveur du bonapartisme.

Est-ce à dire que le peuple oublia les interminables guerres napoléoniennes, la conscription, la fiscalité, la vente des communaux, la dictature? Car, ce qui surprend dans les études sur la légende napoléonienne et le bonapartisme populaire (notamment rural), c'est qu'il semblerait que les campagnes aient exorcisé

les traumatismes des années 1799-1815. Force est alors de se demander si la mémoire des hommes est si courte; force est de se demander si toutes les provinces ont ainsi réagi et quel a été précisément l'effet réel de la diffusion d'images. Avant de tirer des conclusions définitives, il faudrait donc mesurer, d'après les trois votes successifs de 1848, quelles sont les régions bonapartistes et si elles ont été ou non touchées par cette diffusion d'images. De plus, on aimerait avoir des chiffres plus précis sur cette diffusion, de même qu'une carte qui en dessinerait une géographie exacte. Ce sont là les seuls questionnements que suggère un livre passionnant, fort bien illustré, dont une des qualités est de montrer comment s'élabore et se poursuit le processus de mythification qui mène à la légende, tandis que sont ressuscités les conflits, les attentes et les expériences d'une époque essentielle dans l'histoire de France et mises en lumière les interactions entre capitale et provinces, villes et villages, grand art et art populaire.

NOTES

[1] Barbara Ann Day, "Napoleonic Art (1830-1835): from the religious image to a new secular reality" (Ph.D. diss., University of California, Irvine, 1986). Il semble bien que le nouvel ouvrage soit une version revue et corrigée, englobant une plus longue durée de la thèse de 1986, ce que l'auteur curieusement ne mentionne pas.

[2] Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France* (New Haven, Conn. and London, Yale University Press, 1988).

[3] Bernard Ménager, *Les Napoléon du peuple* (Paris, Aubier, 1988); and R.S. Alexander, *Bonapartism and the Revolutionary Tradition in France: The Fédérés of 1815* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1991).

Annie Jourdan
Université d'Amsterdam
a.jourdan@hum.uva.nl

Copyright © 2001 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172