
Le Serment des Horaces face à la satire graphique

PEGGY DAVIS, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Abstract

Between 1815 and 1819, from the fall of the Empire to the second Restoration, a number of caricatures derived from Jacques-Louis David's 1784 *Oath of Horatii* were produced. Visually and textually, these prints assert their relationship with the famous picture while using the devices of quotation (the recycling and adaptation of an iconic figure) and parody (the burlesque imitation of a serious work). In addition to confirming the effectiveness and immediate intelligibility of David's composition, these prints somehow equate to it in their shared goal of revealing an underlying truth, through the exaggeration of caricature. David's work and the ensuing satirical prints belong, each in their respective historical context, to a culture of opposition. In adapting themselves to dominant culture, they convey it in a new visual language and address a new type of audience in the social arena, sites such as the Salon under the *Ancien Régime* or the print-shop window under the Restoration. Within the context of the Restoration and the regicidal artist's political exile, the parodies of the *Horatii* participate in the critical reception of Davidian aesthetics. Moreover, the caricatures inspired by the *Horatii* satirize the political and social topics of the day, by delegitimizing the return of reactionary ideology, by denouncing allegiance reversals towards power, or by criticizing superficial civic values. Diverting from the virtuous rhetoric of David's picture, the caricatures exploit the ironic mode by using antitheses: loyalty and opportunism, luminous reason and obscurantism, martial strength and decrepitude, frugality and gluttony, austerity and bourgeois materialism. It is through the density of allusion to the represented historical moment and to the adopted point of view that intertextuality emerges between the picture of the *Horatii* and the satirical prints.

Dans les soubresauts de la Révolution française, la deuxième décennie du XIX^e siècle fut marquée par des revirements successifs de régimes politiques. En moins de quinze mois, d'avril 1814 à juin 1815, la France connut deux fois l'abdication de l'Empereur et deux fois la restauration des Bourbons. Au cours de cette période agitée, jusqu'aux premières années de la seconde Restauration, parurent des estampes satiriques inspirées du *Serment des Horaces*, tableau de Jacques-Louis David de 1784. L'estampe *Le Serment des Voraces* de 1814 (fig. 1) est une charge contre la volatilité des allégeances de l'archichancelier Cambacérès qui, sous la Restauration, reniait son passé de républicain régicide et de pro-bonapartiste. L'estampe intitulée *Serment des Nouveaux Horaces* de 1815 (fig. 2) se moque du manque de courage de Louis XVIII et de l'incapacité des supporteurs des Bourbons d'empêcher le retour de Napoléon pendant les Cent-Jours. Le *Serment des Ultras* de 1819 (fig. 3) dénonce le fanatisme rétrograde des Ultraroyalistes, regroupés dans un « ordre de l'Éteignoir » inventé par le journal d'allégeance bonapartiste *Le Nain jaune*, et alliés au clergé pour rétablir les droits féodaux abolis sous la Révolution. Si ces satires graphiques se rapportent aux changements de régimes politiques qui animent la période et sont dirigées principalement contre la Monarchie restaurée, d'autres commentent l'actualité sociale avec le thème du serment des Calicots (fig. 4), faisant la satire du matérialisme bourgeois, de l'héroïsme martial et des folies à la mode dans la société parisienne après le rétablissement de la paix. Dans ce contexte d'instabilité politique, le peintre David lui-même n'avait plus droit de cité en France sous la Monarchie restaurée. Ancien révolutionnaire jacobin et régicide, devenu serviteur de Napoléon, David fut éliminé de l'Institut et condamné à l'exil mais, à l'instar du héros Horace absous par le peuple¹, il jouissait d'une mémoire bien vivante auprès de ses disciples et des nouveaux chefs de file de l'école française.

Les satires imprimées, tant par le sujet d'actualité politique ou sociale représenté que par l'évocation directe de l'œuvre et de l'artiste les plus célèbres de France, doivent être interprétées en regard du contexte historique qui suit la première chute de l'Empire. Le choix du tableau de David—une commande royale sous l'Ancien Régime², investie d'une portée politique radicale sous la Révolution et l'Empire—pour véhiculer un commentaire sur l'actualité politique et sociale de la Restauration n'était certainement pas fortuit. Quelles résonances politiques ce tableau pouvait-il avoir dans la sphère publique autour de 1815 et comment les satires imprimées se l'approprièrent-elles? Jusqu'à quel point ce tableau de David était-il présent sur la scène artistique sous la Restauration et quelle appréciation esthétique faisait-on de son art à cette époque? Tenter de répondre à ces questions, c'est surtout en soulever une multitude d'autres qui pointent diversement vers la complexité des liens entre les satires imprimées et le tableau.

Dans le cadre de cette étude, nous partons du postulat que les estampes satiriques posent un rapport d'équivalence avec le tableau d'histoire par l'utilisation d'une rhétorique visuelle qui s'inscrit dans une culture d'opposition à l'idéologie dominante et s'adresse à un public élargi. S'il est possible de reconstituer, même sommairement, la fortune critique du tableau de David dans ses différents contextes de réception de l'Ancien Régime à la Restauration, il est en revanche beaucoup plus hasardeux de cerner le contexte de production, de diffusion et de réception des satires imprimées ainsi que d'évaluer leur rôle auprès des publics et dans les espaces de sociabilité où elles se sont manifestées. Cette difficulté est imputable à une certaine rareté des sources ainsi qu'à une réelle indigence des études sur l'estampe satirique en France sous la Restauration, par comparaison avec les époques de la Révolution française et de la Monarchie de



Figure 1. *Le Serment des Voraces*, 1814, gravure à l'eau-forte coloriée, 26,3 x 36,7 cm, Londres, British Museum (crédit photographique : The Trustees of the British Museum).

Juillet, comme si les commentaires peu avenants de Champfleury sur la caricature et les journaux satiriques de cette période avaient encore un effet dissuasif sur les chercheurs³. Notre hypothèse est que les estampes satiriques puisent dans le tableau de David sa valeur emblématique pour s'adresser au grand public, s'approprient au plan politique la force subversive de son héritage jacobin et profitent de sa pertinence conjoncturelle par l'absence notoire de David et la présence discursive de son art sur la scène artistique. Les satires imprimées deviennent ainsi le lieu d'une véritable interaction entre l'intention politique et le mode esthétique; elles commentent en effet l'actualité politique et sociale tout en s'inscrivant dans la réception critique de l'art de David sous la Restauration. Si le médium est le message, pour reprendre la formule consacrée de McLuhan, il convient d'interroger les relations citationnelles et parodiques des estampes satiriques avec le tableau d'histoire de même que leurs modalités respectives d'engagement vis-à-vis de la théorie de l'art dans les registres sérieux et comiques. Il est nécessaire également

de situer ces productions visuelles, le tableau de David aussi bien que les estampes satiriques elles-mêmes, dans leur contexte culturel de diffusion et de réception de manière à faire émerger leurs relations discursives. Enfin, c'est l'analyse visuelle des images qui permet d'élucider le contenu satirique des estampes et d'en apprécier les stratégies humoristiques et ironiques.

La citation et la parodie

Les satires graphiques inspirées du *Serment des Horaces*, par-delà leurs différences au plan de l'iconographie, du langage visuel et de la portée du propos, présentent la caractéristique commune de rendre immédiatement reconnaissable, pour le public cultivé, la citation du tableau de David. Cette reconnaissance de l'image-source constitue une condition essentielle du fonctionnement de la citation. Ayant reconnu l'allusion au tableau de David, le regardant cherche à comprendre le sujet représenté et à interpréter la valeur satirique de l'image⁴. Cette lecture tri-



Figure 2. *Serment des Nouveaux Horaces*, 1815, gravure à l'eau-forte colorisée, 24,8 x 21,2 cm, Londres, British Museum (crédit photographique : The Trustees of the British Museum).

partite de la citation (repérage, compréhension, interprétation) instaure aussi « une relation interdiscursive [qui] est toujours triangulaire; elle n'a de sens que *pour* un tiers, et *par* ce tiers, qui s'entremet pour évaluer les parties, les forces en présence »⁵. À cet égard, si l'interprétation des estampes citant le tableau de David paraît énigmatique pour le regardant d'aujourd'hui, celles-ci devaient en revanche être lisibles pour le public de l'époque qui y reconnaissait la caricature de ses contemporains et des sujets d'actualité politique et sociale. C'est au public de la Restauration que s'adressait le « clin d'œil sémantique »⁶ de la citation, clin d'œil qui met le regardant d'aujourd'hui hors-jeu. Toutefois, la valeur poétique de l'acte citationnel demeure féconde et accessible par la transformation qu'elle opère sur le tableau connu, par le « travail sur du déjà-là qui se retrouve employé d'une manière apparemment incongrue »⁷.

Le travail de la citation passe par l'image, mais aussi par le texte et devient véritablement effectif dans ce rapport dynamique entre les deux. Ainsi, l'estampe *Le Serment des Voraces* joue-t-elle sur la déformation parodique à la fois de la composition et du titre de l'œuvre-source. Le remplacement d'une seule

lettre du titre suffit à transformer les Horaces en Voraces et à détourner le sens du tableau. L'image accentue quant à elle la représentation de la boîte scénique, par la présence des murs latéraux et du mur du fond orné de trois arcades, celles-ci servant moins à scander l'espace et à répartir les groupes de figures sur le plan qu'à centrer la composition. C'est dans cet espace clos, au plafond bas comme une cave, que les personnages reproduisent la pantomime des Horaces de David. L'amphitryon Cambacérés au centre, une serviette de table jetée sur son épaule comme un drapé antique, brandit des fourchettes en guise d'armes et une fiole de vin, au lieu d'en appeler, comme le faisait le vieil Horace avec sa main ouverte, aux principes et idéaux supérieurs de l'engagement patriotique. Devant lui, ses fidèles commensaux grimaçants, aux yeux exorbités et à la bouche grande ouverte, expriment un appétit démesuré. Les portraits caricaturaux laissent reconnaître le marquis de Villeville, une serviette de table nouée sur la tête parodiant le casque du premier Horace, accompagné d'Olivier Lavollée, le jeune et beau secrétaire dévoué de Cambacérés et du marquis d'Aigrefeuille, amateur réputé de bonne chère, à qui Grimod de la Reynière dédicacé le premier volume de *l'Almanach des Gourmands* en 1803⁸. À droite, en retrait de la scène du serment et dans un format réduit à l'instar du traitement réservé aux femmes dans le tableau de David, Henriette Cuizot, maîtresse de Cambacérés, emprunte la pose et l'attitude de la figure de Camille.

Dans le *Serment des Nouveaux Horaces*, le concept citationnel transite par le titre qui oriente la lecture comme la réitération d'un déjà-là. Sous le trait carré, l'inscription « Nous le soutiendrons » agit comme expression textuelle du serment d'allégeance royaliste et comme redoublement de l'image. La citation visuelle est toutefois partielle et allusive puisque le dessinateur a opéré une découpe significative dans le tableau de David, en isolant et en réinterprétant le motif du serment par un travail sur les personnages et sur la mise en page. Secondés par un valet en sabots, trois gardes du roi voûtés par l'âge et dont les casques des chevronniers accentuent la courbure prêtent mollement serment d'allégeance au buste du roi Louis XVIII qui les domine du regard. Ici, l'intertextualité dans l'œuvre cible s'accomplit par la reformulation du titre et par la relecture et le prélèvement du motif du serment. L'estampe du *Serment des Ultras* renoue quant à elle avec la mise en scène du tableau de David en situant les protagonistes dans un espace clos, structuré par le carrelage au sol et par les arcs ogivaux à l'arrière-plan. À gauche, trois Ultraroyalistes filiformes, coiffés d'éteignoirs, jurent devant un prêtre-médecin brandissant des clystères au-dessus d'un autel vendéen de combattre pour l'abolition de la charte et le rétablissement des privilèges. Derrière lui et légèrement en retrait, comme le groupe des femmes chez David, deux dames aristocrates assistent à la scène dans l'attente de retrouver leur statut.

L'estampe figurant le serment des Calicots évoque plus fidèlement encore les éléments de la composition de David. Les lignes de force tracées par la disposition du décor construisent l'espace de manière comparable au tableau. Les murs latéraux assurent l'effet de profondeur spatiale, tandis que deux piliers à l'arrière structurent l'espace théâtral et répartissent les groupes de figures à la manière des arcades chez David. Dépourvu du mur aveugle et neutre qui ferme l'espace du tableau, l'arrière-plan fait ici partie du propos en révélant l'inventaire de calicots et de cravates de la boutique du marchand-drapier où se déroule la scène. Les figures imitent avec précision les poses et les attitudes des Horaces. Constitué de trois jeunes Calicots⁹ portant pantalons bouffants, bottes à éperons, vestons militaires, chapeaux et arborant la moustache, le groupe se trouvant sur la gauche prête serment au marchand de nouveautés vêtu de blanc, un foulard noué sur la tête et muni des accessoires de tailleur, tels la pierre à dessiner et les ciseaux. Dans cette parodie de la bravoure martiale, les armes du serment sont devenues des aunes à mesurer et la lance du premier Horace, une perche à linge. À droite et en retrait, le groupe des femmes paraît en tous points similaire à celui du tableau. Bien que drapées à l'antique et ayant les pieds nus, celles-ci participent par les détails de leurs costumes à l'engouement du jour pour les nouveaux tissus à motifs.

Si la citation assume typiquement le rôle d'instaurer une relation entre deux œuvres¹⁰, les estampes satiriques du *Serment des Horaces* paraissent surtout révéler « la force de l'œuvre-source »¹¹, pour reprendre l'expression de René Payant. Suivant sa typologie de la citation, elles relèveraient de la citation-icône : « Par similarité, le motif cité établit une relation avec l'image-source. Dans ce cas, l'auteur de la citation, comme sujet d'énonciation, se signale comme emprunteur et renvoie autant à l'image-source qu'à son auteur »¹². De fait, la citation-icône entretient une relation à la fois avec le *Serment des Horaces* et avec David lui-même. Le thème iconographique du serment d'allégeance, devenu paradigmatique dans le contexte historique européen de la fin du XVIII^e siècle, a traversé les conjonctures politiques marquant la France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. S'inscrivant dans une longue généalogie de tableaux, de textes et de représentations scéniques¹³, le *Serment des Horaces* de David détient, dans l'histoire de l'art français de cette époque, une valeur archétypale qui en fait un objet privilégié de citation. En conséquence, la citation du tableau de David peut aussi être entendue comme une sommation à comparaître, les estampes prenant à témoin non seulement la topique du serment, mais aussi l'engagement jacobin de David sous la Révolution et l'Empire, ainsi que son autorité artistique effective malgré son exil sous la Restauration. De la même manière que l'on cite un auteur célèbre pour illustrer ou appuyer ce que l'on avance, les satires graphiques apparaissent tout à la fois



Figure 3. *Serment des Ultras*, 1819, lithographie coloriée, 24 × 36,7 cm, Londres, British Museum (crédit photographique : The Trustees of the British Museum).

comme la consécration d'une imagerie forte et comme l'expression, pour la génération d'artistes actifs sous la Restauration, d'une dette envers le maître en exil. Elles révèlent combien « le pouvoir de la citation réside bien dans cette "représentation" ou cette croyance commune que ce qui est entre guillemets est doué d'une force particulière »¹⁴.

Dans leur dispositif visuel et textuel, ces estampes satiriques affirment donc sans détour la filiation avec le célèbre tableau en recourant au mode de la citation, par la reprise et l'adaptation des éléments qui le composent. Mais elles recourent aussi au mode de la parodie, par l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. À l'évidence, les estampes ne sont pas des citations littérales du tableau de David, mais plutôt des reformulations qui trouvent leur pertinence dans leur nouveau contexte d'énonciation et de réception. Suivant la réflexion taxonomique de José Antonio Giménez Micó sur la citation et la parodie, c'est dans la répétition et la différence qu'apparaît la valeur parodique, de sorte que « non seulement toute parodie est citationnelle, mais toute citation peut être considérée comme parodique »¹⁵. À la différence de la citation pure et dure, la parodie opère dans un cadre transformationnel qui l'apparente au travestissement. Dans le cas des parodies du *Serment des Horaces*, l'imitation burlesque de la grande peinture d'histoire fait l'objet d'une sorte d'inversion des valeurs. Ce travestissement pictural du tableau d'histoire en caricature institue une tension entre l'art sérieux et l'art satirique, de même qu'entre l'héroïsme antique et sa déformation ironique chez les contemporains. Ce mélange des registres expressifs n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'esthétique de l'opéra-comique qui fut, sous l'Ancien Régime, une arme de

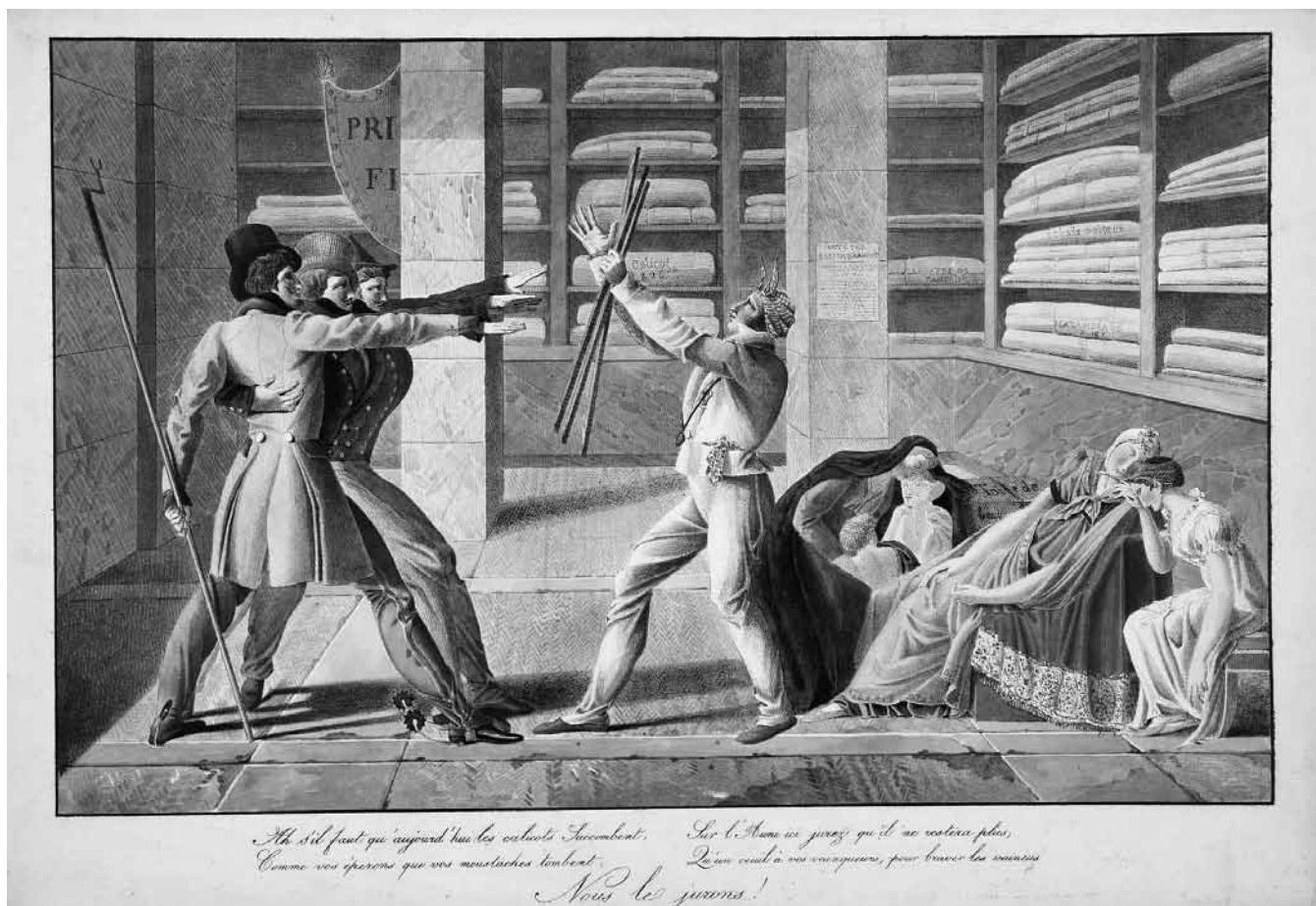


Figure 4. [Serment des Calicots], 1817, lithographie coloriée, 31,4 x 45,5 cm, Ottawa, Carleton University Art Gallery (crédit photographique : Carleton University Art Gallery).

provocation et de contestation d'idéaux esthétiques et possible-
ment même de critique sociale¹⁶.

Le travestissement pictural, ou l'utilisation distordue du vocabulaire de l'art savant dans l'estampe satirique, enrichit réciproquement la lecture du tableau et celle de ses citations parodiques. Ces dernières ne paraissent toutefois pas dirigées contre le tableau de David, mais profitent au contraire de sa célébrité et de sa lisibilité. La révolution davidienne avait consisté à proposer des sujets moraux dans un style quasi-abstrait qui cherchait une parfaite adéquation de la forme à l'idée. Cette synthèse plastique, reposant sur une simplicité de moyens, avait permis de s'adresser au public dans un langage visuel intelligible. C'est précisément ce que font les parodies du tableau, en opérant un détournement des signes choisis pour leur efficacité et leur lisibilité et en transposant de manière quasi littérale la signification de l'œuvre-source dans de nouveaux contextes susceptibles de la mettre au défi.

Peinture d'histoire et satire graphique : l'avvers et le
revers d'une même médaille?

En plus de confirmer l'efficacité et l'intelligibilité immédiate de la composition davidienne, les estampes parodiques posent un rapport d'équivalence avec celle-ci, à travers leur mission commune de révéler la vérité sous-jacente dans l'exagération caricaturale. La satire imprimée étant le produit de la pensée de son époque, il est probable que cet usage parodique de l'art de David traduise une réflexion sur les méthodes de la peinture d'histoire et sur les positionnements esthétiques du temps. La satire visuelle s'affirme comme l'antithèse extrême du grand art qui privilégie les formes élevées de la tragédie ou de l'épopée pour leur capacité supérieure à exprimer l'universel et à s'élever au-dessus de l'accidentel, du transitoire et de l'anecdotique. La peinture d'histoire met en scène des êtres plus parfaits que ceux rencontrés dans l'existence ordinaire et vise à susciter, chez

le spectateur, des sentiments nobles par l'identification avec les protagonistes idéaux de grandes actions dramatiques. La satire visuelle, dénuée de cette aspiration à l'universel, s'intéresse en revanche à la représentation des particularités et des déformations de la nature et vise à capter de manière subjective une actualité transitoire et fugitive¹⁷. Dans l'historiographie de la caricature et de la satire graphique, l'émergence de telles estampes sur des sujets de la vie contemporaine est généralement interprétée comme une réaction à l'art académique sérieux, en raison de leur inscription dans les pôles esthétiques opposés de l'idéal et du réel¹⁸. Toutefois, il nous semble que ce sont précisément leurs différences fondamentales qui les rapprochent, la peinture savante et l'estampe satirique apparaissant surtout comme les deux faces d'une même médaille.

La peinture de David vise la clarté du propos édifiant par la simplification du récit et la réduction de la composition à l'essentiel, de la même manière que la satire graphique, qui est une forme d'expression divertissante, se caractérise par la simplicité, la lisibilité et l'intelligibilité immédiates. À l'instar de la représentation idéale de l'art savant, la caricature dépasse la simple imitation de la nature. L'une s'élevant au-dessus, et l'autre s'abaissant au-dessous de la nature, elles sont toutes les deux caractérisées par une sorte d'exagération. Les expressions et les gestes de la peinture d'histoire, qui doivent remuer le spectateur, sont subvertis dans les travestissements parodiques et mis au service de la moquerie. Ainsi l'héroïque, l'exemplaire et l'admirable, en somme la représentation plus grande que nature des vertus morales dans la peinture d'histoire, deviennent risibles sous leur apparence caricaturale. En outre, le peintre et le caricaturiste cherchent à révéler la vérité sous-jacente, le caractère permanent ou l'*ethos*, qui se cache sous les apparences, à travers la forme parfaite ou la difformité parfaite. C'est ainsi que la caricature, par l'accentuation et l'exagération de certains aspects, résume un personnage en quelques traits essentiels, mettant la force du vocabulaire de l'art savant au service du détournement moral du contenu¹⁹.

Diderot estimait que la peinture d'histoire elle-même contenait une sorte d'exagération guère éloignée de la caricature²⁰. La clarté de la composition, l'arrangement géométrique et la disposition linéaire du *Serment des Horaces*, généralement glorifiés comme la contribution essentielle de David à l'art de son époque, prennent ainsi un caractère disruptif à cause de leur exagération. C'est ce que fait valoir Thomas Crow²¹ en suggérant que les qualités formelles du tableau participent d'une représentation non pas mimétique mais invraisemblable du monde. Basé sur des principes compositionnels aberrants tel l'alignement des personnages dans un curieux rapport à l'espace, l'agencement improbable voire comique des trois Horaces, ainsi que la disproportion des corps et des groupes de figures, le tableau paraît en effet moins proche de la réalité que de l'hallu-

ination. Crow souligne que ces trouvailles formelles plaisaient à la sensibilité populaire et rappelaient le théâtre de foire de Nicolet sur des thèmes antiques. Ainsi cette double appropriation, de la culture classique par le théâtre populaire et de la culture d'élite par les tableaux de David, qui s'employait à se rapprocher des masses, devenait-elle génératrice d'anxiété pour les milieux officiels de l'art.

S'adresser au public

Lors de sa première exposition parisienne au Salon de 1785, le *Serment des Horaces* de David éclipsa tous les autres tableaux et parut incarner l'aboutissement de l'enseignement renouvelé à l'Académie et la régénération de la peinture d'histoire. S'inscrivant dans un débat culturel national qui opposait Racine et Corneille²² et prenant un engagement rhétorique en faveur de ce dernier, David semblait accomplir une révolution esthétique dans le grand genre officiel : usant d'un style dépouillé, simple et novateur et d'un langage clair, efficace et démocratique, il s'adressait aux foules et affirmait sa modernité par le recours aux Anciens. Les travaux de Thomas Crow ont par ailleurs démontré la réception mitigée, voire polarisée, du tableau par les critiques contemporains²³. Les conservateurs y percevaient une menace à l'ordre académique, tandis que les amateurs élégants n'y voyaient que l'attrait de la nouveauté et que les représentants de la sous-culture et du radicalisme politique forçaient l'adéquation entre le langage esthétique et le langage politique.

Compte tenu du contexte de réception, il paraît probable que David ait eu besoin d'un public d'opposition pour soutenir son audace technique et conceptuelle face à la tradition académique²⁴, et que le détournement de la culture savante au profit du grand public lui permettait de repousser les limites du genre et de le redéfinir. Le tableau lui-même apparaît comme un acte de mépris envers l'autorité de l'Académie, se traduisant par le refus de l'artiste de se conformer aux exigences du format et au délai de réalisation de la commande royale. À la lumière de l'analyse de Thomas Crow²⁵, David semble avoir tiré profit du goût du public pour l'hostilité antiacadémique, à laquelle il se montre capable de donner forme, ainsi qu'aux antagonismes que cette situation sous-tendait. David se serait ainsi créé une image publique d'adversaire de cette institution de privilèges et du mécénat d'État (ce qui n'était pas pour déplaire aux intellectuels radicaux), avant de devenir, en 1789, le chef de file des artistes luttant pour la suppression de l'Académie, ce qu'il obtiendra sous la Révolution.

Loin d'être à l'abri du conflit et du désordre social, le Salon était plutôt assujéti à la politique et constituait une arène publique propice à la fermentation de l'idéologie bourgeoise prérévolutionnaire. La disparité entre la culture officielle de l'Ancien Régime et les attentes du nouveau public lettré, auquel

les institutions avaient accordé peu d'attention jusque-là, n'était nulle part plus visible qu'au Salon. Accessible gratuitement à tous les citoyens sans égard à leurs conditions sociales ou économiques, le Salon était plus démocratique que la Comédie française ou le théâtre de boulevard et attirait un public sans cesse croissant. Quelques dizaines de milliers de visiteurs s'y pressaient et s'y bousculaient, comme les foules des boulevards et des théâtres de foires. Résurrection moderne de l'ancienne fête foraine, le Salon avec son public bigarré prenait des aspects de carnaval, telle une assemblée de fous en costume grotesque; ce rapprochement n'avait pas échappé à Louis-Sébastien Mercier dans ses *Tableaux de Paris*, ni aux nombreux détracteurs du Salon²⁶. S'appuyant sur l'idée bakhtinienne de la force régénératrice du rire carnavalesque, Bernadette Fort²⁷ questionne de façon très pertinente l'éventuelle contribution de cette force de dérision, celle émanant des pamphlets et mettant à profit la voix du peuple, à la régénération de l'art du XVIII^e siècle finissant. Chose certaine, l'arrivée du grand public au Salon bouscule l'organisation hiérarchique et académique des arts du temps²⁸. Si bien que c'est au cours de l'ère des révolutions, cette période de grands bouleversements qui fait voler en éclats les normes institutionnelles, que la peinture d'histoire davidienne ainsi que la caricature politique développent leur langage graphique²⁹.

C'est justement l'éloquence et l'accessibilité du tableau de David, en cela comparable au drame bourgeois, qui le prédisposent à la citation dans l'art graphique. Avec sa conception simple et dépouillée du propos et de la forme, le *Serment des Horaces* constitue un exemple de démocratisation de l'art qui ne s'adresse plus uniquement à une élite cultivée dans un cadre institutionnel, mais devient accessible à la communauté étendue. Par conséquent, l'œuvre de David et les parodies imprimées qui en découlent appartiennent, dans leur contexte historique respectif, à une culture d'opposition en ce qu'elles s'approprient la culture dominante pour la véhiculer dans un nouveau langage visuel et s'adresser à un nouveau type de public dans l'arène sociale : le Salon, sous l'Ancien Régime, ou la vitrine du boutiqueur, sous la Restauration. Ce public du « parterre » admis au Salon paraît somme toute comparable à celui qui venait musarder devant les commerces d'estampes de la rue du Coq. La célèbre lithographie sur ce sujet, *Les musards de la rue du Coq* de Pierre-Nolasque Bergeret³⁰, publiée vers 1804–1805, croque le spectacle amusant de la foule d'hommes et de femmes de tous âges et de toutes conditions sociales se bousculant devant les vitrines de l'éditeur Martinet, d'une manière qui n'est pas sans rappeler la cohue du Salon.

La presse écrite témoigne de la popularité de ces déambulations et flâneries de la foule des badauds devant les vitrines de Martinet et de la popularité relative des marchands d'estampes³¹ :

Cette boutique [celle de Martinet] a ses habitués qui n'ont jamais mis le pied dans l'intérieur; ils se contentent d'examiner à travers les vitres toutes les belles choses offertes à leur curiosité, de passer en revue les caricatures nouvelles, les costumes de théâtre, les portraits d'acteurs et de musiciens, les uniformes de troupes françaises et étrangères, les mises de bon goût, les meubles de bon genre, et nous citerions telle personne de bon ton qui, de son aveu, passe plus agréablement une heure devant la boutique de Martinet qu'à la représentation d'un des chefs-d'œuvre de Molière³².

Ce fut donc par la satire sociale et la caricature de mœurs que la boutique de Martinet rivalisait, en quelque sorte, avec la Comédie-Française et le Salon.

Les planches débitées chez Martinet, tant les gravures de modes que les caricatures—les deux termes étant souvent considérés comme synonymes—³³, présentent une certaine homogénéité stylistique qui atteste de la formation néoclassique des artistes et leur donne, selon l'expression de Baudelaire, « l'air d'académies passées chez le fripier »³⁴. Champfleury explique :

La plupart des planches qui furent exposées à la montre de la boutique de Martinet, le fameux marchand d'estampes de la rue du Coq, subirent l'influence plus ou moins accusée des doctrines de l'auteur des *Sabines*. Il est vrai que la grossière caricature populaire avait disparu avec la République et que de jeunes artistes, qui devaient devenir des maîtres, entreprenaient de relever l'art satirique³⁵.

Il est difficile d'évaluer si les artistes étaient effectivement pré-occupés par le niveau de la satire graphique en France ou s'ils avaient du mal à s'affranchir de l'enseignement de David; mais les citations du *Serment des Horaces* exposées en vitrine avaient de quoi flatter l'esprit du public à qui l'on proposait de les reconnaître. Les parodies burlesques de l'art savant véhiculaient-elles un discours irrévérencieux face au style davidien? Visaient-elles à rendre triviale la prestigieuse et intimidante peinture d'histoire? Cherchaient-elles à miner l'autorité hégémonique de ses défenseurs et de ses institutions par sa « carnavalisation »?³⁶ Si, depuis le Directoire, les leçons de vertu antique déployées dans les *Horaces* avaient perdu de leur sens et ne paraissaient « plus crédibles aux yeux du public qui, après la Terreur, cherch[ait] à être réconforté ou à se distraire »³⁷, faut-il dès lors en déduire que cette conception davidienne du tableau était associée à un académisme sclérosé? Si l'Empire avait accéléré le déclin du néoclassicisme pour le transformer en un « style purement décoratif », allant même jusqu'à ravalier la composition davidienne « au rang de simple ornement de salon », comme s'en indignait Hugh Honour en décrivant « une horloge Empire décorée de statuettes en bronze doré des principaux personnages du *Serment des Horaces* de David », faut-il pour autant conclure à une

véritable « dévaluation artistique » du tableau³⁸? Nous croyons devoir répondre par la négative à toutes ces questions. Les citations du *Serment des Horaces* dans l'art décoratif et dans l'estampe satirique paraissent au contraire témoigner de la présence de ce tableau dans l'imaginaire du public et de son accessibilité comme référence culturelle. À plus forte raison, dans le contexte de la Restauration et de l'exil politique de l'artiste régicide, les parodies des *Horaces* devaient participer à la discursivité générée à l'occasion de la réception critique de l'esthétique davidienne.

David, où es-tu?

Malgré son exil à Bruxelles depuis janvier 1816, David était présent sur la scène artistique parisienne sous la Restauration, comme en témoigne le Salon de 1819, où les artistes citaient ses œuvres et les critiques d'art invoquaient son nom³⁹. Ainsi, le compte-rendu du Salon de 1819 d'Henri de Latouche est-il orné d'un frontispice présentant les allégories de la France et de la Peinture pleurant sur l'exil de David, dont le portrait en médaillon surmonte une face de sarcophage ornée d'un bas-relief citant le fragment paradigmatique du *Serment des Horaces*. Au même Salon, une murale d'Abel de Pujol célèbre la régénération de l'art français sous les Bourbons avec la citation du *Serment des Horaces* accompagnant l'allégorie de la Gravure. L'association de David, générateur de la Révolution, avec la régénération de l'art déplut à la critique royaliste qui voyait planer la menace de la Terreur dans cette apothéose du peintre régicide. Ces deux exemples indiquent que non seulement le *Serment des Horaces* continuait à être cité et diffusé sous la Restauration, mais que ce tableau, loin d'être transparent, demeurait significatif au plan politique et esthétique. La contribution artistique de David alimentait les réflexions et les discours critiques et polarisait les débats⁴⁰.

Dans ce contexte, l'art de David n'avait rien d'une esthétique désuète, au contraire. Citer ses œuvres signifiait s'approprier une arme perçue comme révolutionnaire et antiroyaliste. Par l'appropriation et l'actualisation du tableau, la citation permettait de le réinscrire dans un autre discours afin de lui faire dire quelque chose de nouveau. David lui-même avait déjà réinvesti la signification du *Serment des Horaces* lorsqu'il avait réexposé le tableau en 1791, aux côtés du *Serment du jeu de Paume*, juxtaposant ainsi un serment idéal et un serment réel, désormais porteur d'un message républicain et révolutionnaire. On peut penser qu'il eut ce même souci de contrôler le message et le contexte de réception de la gravure de Morel exécutée d'après son *Serment des Horaces*, projet initié, sous sa stricte supervision, depuis 1802⁴¹. Pour David, nommé premier peintre de l'Empereur en 1804, ce projet de la gravure en grand d'une de ses pièces maîtresses avait pu être une manière, sinon d'immortaliser sa propre gloire, du moins de sacraliser son esthétique

et d'en assurer la postérité, au moment où il faisait son retour au Salon en 1808 après une absence d'une douzaine d'années. La gravure fut déposée et commercialisée à partir de 1810 avec une dédicace à Napoléon par David. Mais celui-ci ne pouvait toutefois pas prévoir que l'exposition de la gravure au Salon de 1814 coïnciderait avec la chute de l'Empire. Ainsi, c'est toute la valeur emblématique du tableau, réactivée et réactualisée par l'exposition de la gravure de Morel, que s'approprièrent les estampes parodiques du *Serment des Horaces* tout en contribuant à en renouveler la lecture. Le fait de choisir pour véhicule du burlesque un monument de l'art contemporain fortement associé à l'idéologie jacobine depuis la Révolution, n'était évidemment pas dénué de portée politique dans le contexte de la chute de l'Empire et de la Restauration. La caricature agissait ici comme une arme subversive qui utilisait un modèle artistique contre un modèle politique, qui pervertissait les règles de la représentation idéale et transgressait la norme esthétique afin d'agresser un modèle social⁴².

La satire et l'ironie à l'œuvre

Les citations parodiques des *Horaces* font en effet la satire de l'actualité politique et sociale, en dénonçant les revirements d'allégeance au pouvoir, en délégitimant le retour d'une idéologie réactionnaire ou en critiquant la superficialité des valeurs civiques. C'est sous le couvert de l'humour que les estampes satiriques dénoncent les fautes ou les travers des dirigeants politiques et les folies de la société, en prenant pour cible des individus ou des groupes particuliers. Leur pouvoir de persuasion sur l'opinion publique s'avère toutefois difficile à évaluer mais, par leur facture soignée qui flatte le goût du public et par le ton ironique qui s'en dégage, ces satires imprimées paraissent susciter l'hilarité plus que l'animosité⁴³. Sans recourir à l'arsenal rhétorique virulent et caustique des estampes anglaises, les parodies satiriques des *Horaces* cherchent à ridiculiser, à stigmatiser et à provoquer—ce qui les rend susceptibles de s'attirer la riposte ou d'être muselées par la censure—en même temps qu'elles cherchent à déclencher le rire, même si « politiquement, c'est toujours un rire réprimé »⁴⁴. Si l'on voulait risquer l'interprétation psychanalytique, on pourrait avancer que les citations parodiques du *Serment des Horaces* deviennent des manifestations du complexe d'Œdipe : d'une part, en reprenant à leur compte la force du tableau néoclassique, elles sont une expression sublimée du désir de devenir le père; d'autre part, en faisant de l'ennemi politique la projection du parent, elles expriment le désir de le tuer. La caricature est en effet une charge contre une cible, qui exploite le potentiel subversif de l'humour en permettant l'assouvissement du désir aux dépens de l'autorité⁴⁵.

À l'instar du mot d'esprit analysé par Freud, l'efficacité humoristique des estampes des *Horaces* résiderait dans le caractère

immédiatement reconnaissable de la citation parodique : « Il faut impérativement que les allusions contenues dans le mot d'esprit sautent aux yeux, que les omissions soient faciles à compléter »⁴⁶ sans quoi le mot d'esprit prend un caractère énigmatique, exige un travail de la pensée et perd de son pouvoir de faire rire. Par ailleurs, c'est dans la similarité de l'énoncé et la diversité de la signification que naît le caractère ludique de la parodie, faisant en sorte que le plaisir comique qu'elle suscite découle « d'une opération de comparaison »⁴⁷. Le comique des parodies des *Horaces* joue sur cette tension entre ce qui est étonnamment semblable et absurdement dissemblable au tableau de David. L'estampe du serment des Calicots, par exemple, offre cette ressemblance ludique avec le tableau, surtout dans la représentation des poses et attitudes des figures (et en particulier du groupe des femmes).

Nombreux sont les théoriciens de l'humour au XVIII^e siècle à avoir identifié, comme source du comique et cause du rire, le fait de rapprocher ce qui est incongru, dissemblable ou contradictoire⁴⁸. Le comique des parodies des *Horaces* joue précisément sur cette rencontre d'éléments incompatibles, dissonants, en mettant en scène des personnages inconciliables avec l'activité dans laquelle ils sont engagés : les Calicots dont l'ardeur martiale est plus coquette qu'héroïque ou les Nouveaux Horaces décrépits, inaptes à défendre la Monarchie. Le comique provient aussi de l'incongruité du travestissement de personnalités publiques en personnages héroïques connus, tels les protagonistes du *Serment des Voraces*, incarnés par Cambacérés dans le rôle du père Horace, tournant le dos à sa maîtresse Cuizot, dans le rôle de Camille, pour accueillir le serment d'allégeance de ses commensaux, Villevielle, Lavollée et d'Aigrefeuille. L'interversion incongrue de ce qui est grand et admirable et de ce qui est petit et ridicule produit un effet comique. En cela, les armes de combat du tableau davidien sont remplacées, dans les parodies, par des fourchettes, des aunes ou des clystères. Ces éléments comiques présentent des affinités avec le genre du burlesque en littérature et au théâtre; ils appartiennent au registre de la comédie et sont connus du public⁴⁹.

Le rire que ces estampes provoquent repose donc sur la satire d'un présent peu glorieux et sur la représentation de la corruption, de la folie et des fausses valeurs des contemporains. Quelles que soient les stratégies déployées pour transformer les structures imitées et parodier un tableau d'histoire, ces satires graphiques opèrent un mélange des genres, en même temps qu'elles répondent à une intention éthique. Elles assument une fonction sociale et politique qui est de refléter « comme dans un miroir déformant, une image de la société régnante, de ses vices et de ses vertus »⁵⁰. Le radicalisme pré-révolutionnaire avait habitué le public au contraste entre la vertu et les vices qu'il se donnait pour tâche de démasquer⁵¹. Les satires imprimées des *Horaces* paraissent justement avoir pour but de dénoncer les opportunistes, les poltrons et les obscurantistes. Le démasquage⁵² vise à

déposséder de son autorité, de sa légitimité ou de sa dignité un individu ou un groupe prétendument éminent, en recourant au procédé du rabaissement. À cet égard, l'iconographie scatologique ou sexuelle devient une manière d'attirer l'attention sur la fragilité des protagonistes que leurs besoins corporels ramènent au plus petit commun dénominateur.

Le *Serment des Ultras*, par exemple, puise dans la longue tradition iconographique du clystère politique, que David lui-même avait employée dans ses propres caricatures contre les ennemis de la Révolution en 1794. Utilisé pour administrer des lavements intestinaux, le clystère était un « emblème phallique traditionnel des gravures libertines françaises du XVIII^e siècle, qui, lorsqu'il était utilisé pour un homme [...] suggérait la sodomie et, dans le langage de la caricature et des pamphlets, l'émasculatation »⁵³. Dans le cas présent, les clystères brandis (dont l'un pointe de manière accusatrice vers le représentant du clergé, M. Purgon) et le pot de chambre sur l'autel de la réaction symbolisent la purge contre-révolutionnaire visant à débarrasser la France de la Charte.

À l'instar des pamphlets et des caricatures qui, sous la Révolution, fustigeaient la moralité des émigrés à travers les thèmes de l'impuissance, de l'homosexualité, de la turpitude morale et de la duplicité politique⁵⁴, *Le Serment des Voraces* participe d'une campagne de dénigrement contre Cambacérés. À partir de 1814, les caricatures obscènes à son sujet se multipliaient parce que, semble-t-il, « le gouvernement [voulait] le ridiculiser afin de briser toute velléité de sa part de jouer un rôle politique »⁵⁵. Gentilhomme libertin et célibataire hédoniste aux amitiés particulières, Cambacérés détonnait, peut-être, dans le contexte de morale bourgeoise et catholique qui prévalait alors. Ses promenades parisiennes en compagnie de sa cour, Lavollée, Villevielle et d'Aigrefeuille, étaient devenues de véritables événements et alimentaient nombre de caricatures, blagues et ragots s'attaquant à son homosexualité⁵⁶. Afin de démentir les rumeurs, Cambacérés s'affichait avec des danseuses et des actrices, dont Henriette Cuisot, de trente-cinq ans sa cadette, qui l'aurait conquis, dit-on, travestie en jeune éphèbe⁵⁷. Dans *Le Serment des Voraces*, Cambacérés s'adonne aux excès gastronomiques et charnels, comme en témoignent les volailles rôties posées sur la table à la hauteur de son ventre rond et de celui d'Aigrefeuille, son alter ego avec qui il partageait « son goût pour les plaisirs de la table et pour le petit défaut »⁵⁸. L'arme sortie du fourreau de Lavollée symbolise la sexualité vigoureuse de celui que la rumeur avait érigé en amant de Cambacérés⁵⁹. Délaiée, la Cuisot s'apitoie sur son sort : « il m'en cuit sotte que je suis », déplore-t-elle dans un calembour. Expression de son agressivité refoulée, un chat furieux bondit vers Cambacérés, ramenant ainsi le regard vers le personnage central. La Cuisot trouve réconfort auprès du tonneau de vin, dont la rondeur rappelle celle de Cambacérés et dont le robinet, placé entre ses cuisses, paraît se substituer à

l'amant qui s'est détourné. À ses pieds, une nature morte allégorique continue de filer la métaphore de leur relation : les trois fioles (la première avec un entonnoir, la deuxième avec un bouchon et la troisième renversée et vidée de son contenu) paraissent offrir une lecture séquentielle de la sexualité. À côté, près de Cambacérès, un bougeoir avec une bougie ramollie pointe vers le bas comme un phallus sans vigueur; une cassure à la base de l'objet semble indiquer le caractère définitif de cet état. La stratégie de rabaissement passe ici par l'évocation de la sexualité marginale d'une figure politique en même temps que la citation du *Serment des Horaces* accentue le rabaissement de la peinture d'histoire à la scène de genre, de la sphère publique à la sphère privée, de la vertu civique au rang des passions triviales.

Nous avons vu que le contraste avec l'image-source est porteur de l'aspect comique des satires graphiques et suscite le plaisir chez le regardant. Mais c'est dans la différence entre ce qui est dit et ce qui est souligné, entre le propos qui est communiqué et sa figuration par le contraire, que réside l'ironie⁶⁰. Ainsi les estampes satiriques, détournant la rhétorique vertueuse du tableau de David, jouent-elles sur ce mode par une série d'antithèses : la loyauté / l'opportunisme avide des Voraces, la vigueur martiale / la décrépitude des Nouveaux Horaces, l'austérité / le matérialisme bourgeois des Calicots, la raison lumineuse / l'obscurantisme des Ultras.

L'estampe *Le Serment des Voraces* parut sous la première Restauration à l'été 1814, au moment où Cambacérès se retirait de la vie politique et tentait de se faire discret. La voracité évoque ici à la fois une certaine oisiveté appartenant au registre privé et un opportunisme politique se manifestant dans les revirements d'allégeance⁶¹. Ancien républicain dont la modération avait paru suspecte sous la Révolution—il fut régicide du bout des lèvres—Cambacérès tenta sous la Restauration de se faire passer pour un partisan de la monarchie, bien qu'il demeurât malgré lui associé au régime pro-bonapartiste. De retour aux côtés de Napoléon sous les Cent-Jours, sur promesse d'être nommé ministre de la Justice, Cambacérès se fit discret au lendemain de Waterloo avant d'être exilé en Belgique. Contrairement à la loyauté patriotique et à la piété filiale des Horaces, exemples d'austérité spartiate et d'abnégation pour la cause collective, la seule réelle allégeance de Cambacérès, selon cette estampe, concerne le pouvoir proche duquel il aspire à se maintenir, par besoin de satisfaire ses propres désirs. Sous l'Empire et la Restauration, la glotonnerie fut un thème de prédilection pour stigmatiser les travers bourgeois⁶². Cette estampe paraît en outre s'inscrire dans une tradition iconographique héritée de la caricature anglaise, qui consiste à représenter la voracité insatiable des nations par des mangeurs attablés.

À l'instar de l'obésité des voraces avides, dont l'apparence révèle les penchants coupables, la débilité des Nouveaux Horaces relève aussi de la déformation comique du portrait cari-

catural et burlesque; l'exagération des défauts physiques reflète ici les carences de l'esprit et contraste avec l'idéal classique de beauté qui liait la proportion parfaite à la noblesse du caractère. Dans cette estampe, la vigueur martiale des Horaces d'origine s'est éclipsée pour faire place à la décrépitude. Déposée en avril 1815⁶³, au lendemain de la première Restauration, cette satire contre les défenseurs des Bourbons renvoie aux événements de mars qui ont vu le départ de Louis XVIII et le retour de Napoléon. La Restauration de la monarchie avait rapidement suscité l'insatisfaction générale et la crainte assez vive, dans l'opinion publique, d'un retour aux conditions d'Ancien Régime, notamment par le licenciement de 12 000 officiers en demi-solde, qu'on avait remplacés par la garde personnelle du roi. Ce sont ces gardes réhabilités, dont la vieillesse et l'apathie auraient causé l'échec de la première Restauration, qui prêtent ici serment. L'inscription « Nous le soutiendrons », diffusée au moment même où la Restauration vient d'être renversée, est complètement obsolète et accentue l'incapacité de ces Nouveaux Horaces. Dans une conjoncture où le temps s'accélère, cette estampe évoque ironiquement un futur déjà révolu et une nouveauté déjà caduque.

Sous la Restauration, la société bénéficia d'une prospérité économique et devint excessivement matérialiste. La nouvelle génération de citoyens, fort éloignée de la ferveur patriotique de 1789, préféra le culte de l'argent, comme en témoignent les Calicots, marchands de nouveautés à Paris, qui incarnaient bien la nouvelle prospérité⁶⁴. Les nombreuses caricatures de mœurs qui parurent sur les Calicots faisaient la satire de leur accoutrement grotesque après les guerres napoléoniennes, ainsi qu'une critique de la société; elles s'attaquaient aux symptômes de sa décadence, notamment le faux héroïsme des bourgeois travestis en braves qui, après le rétablissement de la paix, s'étaient approprié artificiellement le courage des militaires ayant réellement combattu. Les parodies du *Serment des Horaces* sur le thème de la guerre des Calicots qui anima Paris en 1817 apparaissent donc comme l'antithèse de l'héroïsme martial et patriotique dont le tableau de David était l'emblème. Ainsi, l'exaltation du sacrifice de soi pour la patrie qui constituait l'idéal révolutionnaire est remplacée par la louange du matérialisme et du profit personnel sous la Restauration, et le dévouement civique des Horaces, par le triomphe du bourgeois d'affaires.

Au même moment, l'expérience constitutionnelle d'un libéralisme modéré conduisit aux efforts concertés de Louis XVIII, du clergé et de l'aristocratie pour abolir la charte de 1814 qui avait entériné les principaux acquis de la Révolution. Visant cette alliance sociopolitique des congréganistes et des Ultraroyalistes, le *Serment des Ultras* ravive une iconographie ancienne pour exploiter l'opposition entre les lumières et les ténèbres. Le motif de l'éteignoir, remplaçant le bonnet de la liberté au bout de la pique et coiffant les trois Ultras, évoque la mitre des fous

du Moyen Âge⁶⁵. Ce motif évoque aussi le refus des lumières et de la raison des philosophes au temps de Louis XV. Rolf Reichardt⁶⁶ a démontré de manière convaincante l'instrumentalisation politique, par les philosophes, de l'imagerie des lumières et des ténèbres, pour illustrer leur combat contre les forces obscurantistes. Cette iconographie devait jouer son rôle dans la politisation de la société française à la fin du XVIII^e siècle; à l'instar du *fiat lux* de la Genèse, la Révolution se présenta comme porteuse de lumière pour le recommencement du monde; le despotisme de l'Ancien Régime devait être chassé, comme des chimères qu'on refoule aux confins des ténèbres. Sous la Restauration, le motif de l'éteignoir fut utilisé pour attaquer les politiques conservatrices et les vues réactionnaires de Louis XVIII. L'éteignoir, qui sert généralement d'arme ou de couvre-chef, à l'instar de ce que nous présente le *Serment des Ultras*, devint un symbole omniprésent dans la presse illustrée, les cartes à jouer et les chansons, notamment grâce au journal *Le Nain jaune*, qui mena en 1814 et 1815 une guerre des images contre les ennemis rassemblés des Lumières et de la Révolution⁶⁷.

Journal satirique et antiroyaliste sous la première Restauration et les Cent-Jours, *Le Nain jaune* se donna pour mission de dénoncer les aristocrates et les prêtres qui tentaient de rétablir leurs privilèges. Les éditeurs et les illustrateurs inventèrent l'Ordre des chevaliers de l'Éteignoir pour dénoncer « les suppôts de la première restauration monarchique des Bourbons »⁶⁸ en se moquant des Chevaliers de la Foi, une société secrète royaliste de type maçonnique fondée en 1810 par Ferdinand de Bertier. Parue dans le numéro du 25 janvier 1815, la charte de cet ordre chevaleresque fictif, dédié au Génie des Ténèbres, stipule que ses membres doivent prêter serment à la haine de la philosophie, des idées libérales et de la charte constitutionnelle. Une gravure à l'eau-forte, *Réception d'un Chevalier de l'Éteignoir*⁶⁹, publiée dans *Le Nain jaune* du 15 février 1815, représente une cérémonie dont la composition rappelle d'assez près le tableau du *Sacre de Napoléon* par David. Comme dans le *Serment des Ultras*, le décor est constitué d'arcades ogivales, alors que le style gothique rappelle une période de noirceur. Ainsi, comme le résume Rolf Reichardt⁷⁰, la polémique révolutionnaire opposant les Lumières aux ténèbres fut récupérée au XIX^e siècle et transformée en arme journalistique portée par l'image. Vers 1817, ce furent essentiellement les caricatures politiques plus que les textes qui donnèrent forme à cette opposition, la réduisant à sa plus simple expression sans sacrifier sa portée sociale. Entre la Monarchie de Juillet et la deuxième République, l'imagerie de l'éteignoir dans les caricatures devint plus agressive et plus républicaine, grâce à Daumier et au *Charivari*⁷¹. Au même moment, le motif de la poire se développait comme nouvelle forme signifiante pour traduire l'actualité politique sous Louis-Philippe et consacrer l'art de la satire graphique en France.

Conclusion

Les parodies inspirées du *Serment des Horaces* ont été produites bien antérieurement à la Monarchie de Juillet, période que l'historiographie a identifiée comme marquant l'avènement triomphant de la caricature en France. Les estampes de la Restauration surprenaient pourtant déjà par leur efficacité à exprimer, voire à créer l'imaginaire social⁷² en utilisant la valeur paradigmatique du thème du serment pour traduire et façonner l'actualité sociopolitique. Nous voyons dans cette réitération du motif du serment la figuration d'un rite qui organise et façonne la conscience collective autour d'un noyau identitaire marqué par des décennies de guerres révolutionnaires. Par le détournement de l'iconographie matricielle du *Serment des Horaces* de David, les estampes contribuent à mettre en place un nouvel imaginaire sociopolitique. Un décalage culturel s'installe toutefois entre le tableau du maître et ses parodies par des caricaturistes cherchant à capter l'air du temps. À cet égard, l'avènement du nouveau médium lithographique fut particulièrement apte à décoder et interpréter rapidement l'actualité sociale. Il existe un autre décalage culturel qui est celui séparant le regardeur d'aujourd'hui du public auquel ces estampes étaient destinées. Du point de vue d'une étude du visuel comme phénomène historique, il est difficile de saisir ce que le public de la Restauration a perçu dans ces images. La valeur satirique et ironique de ces estampes se dérobe à l'interprétation du récepteur d'aujourd'hui, à moins qu'il ne soit familier avec le contexte qui les a vues naître. Seule leur valeur citationnelle—et éventuellement parodique—du tableau de David apparaît au premier regard. Mais cette intertextualité, qui joue sur la répétition et la réutilisation de signes iconographiques, peut être diversement interprétée. Selon Michel Melot, par exemple, la parodie est une imitation agressive et caricaturale qui s'en prend à son modèle⁷³. Selon Katharine Lochnan, qui s'est intéressée à une autre version sur le thème du serment des Calicots, la reprise de la célèbre composition ridiculise le tableau de David, donnant ainsi au caricaturiste le dernier mot sur le grand peintre en exil⁷⁴. Or, comme nous l'avons démontré dans cette étude, rien ne nous permet d'affirmer que les parodies du *Serment des Horaces* se moqueraient de leur modèle, ni qu'elles tourneraient le dos à une esthétique révolue. Nous croyons au contraire que les estampes parodiques entretiennent un rapport discursif avec le tableau de David et avec le maître absent, en s'appropriant la force du langage visuel qui avait atteint un sommet avec ce tableau, outre qu'elles ravivent la présence de l'artiste qui demeurerait le mentor des chefs de file de la nouvelle génération.

Les études récentes sur la période tardive de l'œuvre de David, notamment sous la Restauration, n'ont pu ignorer que son autorité comme chef de l'école française et sa réputation d'artiste révolutionnaire reposaient sur son *Serment des Horaces*,

œuvre charnière de sa production. Ainsi, même lorsque David commença à perdre sa position d'autorité, à être déclassé par ses élèves et à subir une certaine perte de visibilité pendant son exil, l'appréciation de son *Serment des Horaces* comme modèle fondateur d'une nouvelle peinture demeurait entière⁷⁵. David continuait à exercer un ascendant sur les artistes plus jeunes : tandis que Gros multipliait les démarches pour obtenir son rapatriement⁷⁶, certains de ses élèves et d'autres artistes en émergence comme Géricault et Vernet, élèves de Guérin, allaient le visiter à Bruxelles. Delacroix, également formé chez ce dernier, qualifiait David de « père de toute l'école moderne »⁷⁷. Les ex-élèves de David prirent l'habitude de tenir un banquet annuel en l'honneur de leur maître en exil et cela, même de nombreuses années après sa mort. Les tableaux de David durent en partie leur pérennité au comte de Forbin, ancien élève du maître devenu ministre des beaux-arts; ce dernier, estimant que l'esthétique davidienne était nécessaire à la grandeur de l'art français, fit entrer ses tableaux dans les collections de l'État⁷⁸. L'exposition de ses œuvres au printemps 1826, quelques mois après la mort du peintre, réactiva les tensions entre les interprétations esthétiques et politiques de son travail. On tenta de neutraliser la portée politique du *Serment des Horaces* en louant ses qualités formelles et en l'inscrivant dans la tradition du classicisme⁷⁹. Mais cela ne réussit pas à faire taire le sentiment que le tableau, toujours visible sur la scène publique, demeurait subversif au plan politique. Ces conditions étant déjà réunies sous la Restauration, les caricaturistes purent envisager le réemploi du tableau-icône et le détournement de son *exemplum virtutis* au profit de la raillerie. Le *Serment des Horaces* lui-même en imposait cependant encore trop pour faire rire de lui.

Notes

- 1 Edgar Wind, « The Sources of David's *Horaces* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, 1942, p. 126.
- 2 Le tableau fut commandé à David en 1784 par le comte d'Angiviller, Directeur des Bâtiments du roi, dans le cadre d'un programme de réformes mis en place dans les années 1770; ce programme visait à relever l'état des arts en France et à éduquer le peuple en lui fournissant des exemples de vertus antiques. Bien que le peintre ne respectât pas le format qui lui fut commandé, le tableau reçut l'approbation officielle. Hugh Honour, *Le Néo-classicisme*, Paris, Livre de poche, 1998, p. 89 et 101.
- 3 Jules Champfleury, *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, Paris, E. Dentu, 2e édition augmentée, 1877. Champfleury fait figure de pionnier avec cette étude substantielle de la caricature française de l'époque révolutionnaire, un ouvrage dans lequel il ne réserve toutefois qu'une faible portion à la période de la Restauration. Dans son chapitre XX, consacré au thème de l'Éteignoir sous la Restauration, il n'a que des remarques

négatives à l'égard de ce qui fait l'objet de notre article. Il écrit par exemple : « Pour se rendre compte du peu d'intérêt de compositions satiriques basées sur la polémique des journaux, il faut avoir voyagé à l'étranger et s'être arrêté aux vitres des libraires devant des images locales du même ordre : là s'accuse l'inanité du crayon qui n'est pas tenu par une main vigoureuse » (p. 335). Ailleurs, les querelles entre feuilletonistes associés à l'ordre des Chevaliers de l'Éteignoir « [...] ne sont guère plus intéressantes aujourd'hui que les calicots dans leurs révoltes contre le théâtre des Variétés » (p. 336). Enfin : « je ne pousserais guère qu'un ennemi dont je voudrais me débarrasser par l'ennui, à feuilleter ces cahiers de journaux dont les numéros sont remplis des Chants des Ténèbres des chevaliers de l'Éteignoirs [...] » (p. 338).

L'intérêt de Champfleury pour la caricature est toutefois d'ordre documentaire, l'auteur se préoccupe davantage du contexte de production et des sujets représentés, de manière à raconter l'histoire par la caricature, que d'exercer un jugement analytique sur les qualités formelles inhérentes à l'objet et ses procédés satiriques pour traiter de sujets polémiques dans l'espace public. (James Cuno, « Introduction », dans Cuno, éd., *French Caricature and the French Revolution, 1789–1799*, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts, 1988, p. 14). À partir des années 1860, Champfleury publia plusieurs articles sur la caricature ainsi que, de 1865 à 1880, son *Histoire de la caricature* en cinq volumes, depuis l'Antiquité jusqu'à la période contemporaine. Pour lui, la caricature moderne naît au lendemain de la Restauration, avec la Monarchie de Juillet. Voir Michela LoFeudo, « Caricature moderne et modernité de la caricature chez Champfleury », *Ridiculusa, no 14, Caricature(s) et modernité(s)*, 2007, p. 57–70.

- 4 Reprenant les idées d'Émile Benveniste sur les modes sémiotique et sémantique, Antoine Compagnon explique que les signes se présentent réunis en une phrase dont le sens doit être compris. Et, comme le tout transcende la somme de ses parties, c'est le sens de la phrase qui commande la signification des signes à interpréter. Ainsi, « La citation en tant que signe appelle toutes ces modalités de la perception, elle opère dans le discours un départ de sens que ni la reconnaissance ni la compréhension, séparées ou associées, ne suffisent à traiter, un départ de sens qui demande une interprétation. » Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 72.
- 5 *Ibid.*, p. 73.
- 6 Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, éd., *Droit de citer*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004, p. 11.
- 7 René Payant, « Bricolage pictural. L'art à propos de l'art », dans *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976–1987*, Laval, Trois, 1987, p. 63.
- 8 « Joyau de l'écriture gourmande », l'*Almanach des Gourmands* fut publié en huit volumes entre 1803 et 1812, par Grimod de la Reynière, que fréquentaient Cambacérès et d'Aiguille et qui était également fondateur d'une académie de douze membres tenant

- des rencontres gastronomiques hebdomadaires. Béatrice Fink, « Autour de la table de l'archichancelier », dans *Cambacérés fondateur de la justice moderne*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2001, p. 108–14; James A. Leith et Andrea Joyce, *Face à face. French and English caricatures of the French Revolution and its aftermath*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1989, p. 88.
- ⁹ Sorte de toile de coton assez grossière qui connut une révolution sous l'Empire et suscita un grand engouement auprès de la classe moyenne désireuse de satisfaire son goût pour la mode, ce qui en fit l'une des industries les plus fortes et prospères de la France, le terme de calicot désigne aussi, et surtout, les commis élégants de magasins de draps et de nouveautés qui affectaient une allure militaire au début de la Restauration.
- ¹⁰ « Pour que la citation ait lieu, la relation doit opérer entre deux œuvres ». Chambar-Houillon et Wall, *op. cit.*, p. 79.
- ¹¹ Payant, *op. cit.*, p. 53.
- ¹² *Ibid.*, p. 67. Nous soulignons.
- ¹³ Depuis ses premières ruminations sur la thématique des Horaces en 1782 qui le conduisirent vers l'instant du serment patriotique tel qu'il apparaît dans le tableau de 1784, David pouvait difficilement ne pas connaître les grands modèles qui l'avaient précédé : le *Serment de Brutus* de Hamilton (1767), le *Serment de Brutus* de Beaufort (1771), le *Serment d'Hannibal* de West (1770–71) et le *Serment sur le Rütli* de Füssli (1778–81). Loin de constituer l'aboutissement de cette lignée, le *Serment des Horaces* de David devint le modèle de référence pour la représentation du serment civique dans les sujets d'histoire contemporaine sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. *Le Serment du Jeu de Paume*, exécuté par David et immortalisant le moment et le mythe fondateur de la France politique moderne, constitue à cet égard l'exemple le plus célèbre. Voir Robert Rosenblum, « Gavin Hamilton's *Brutus* and its aftermath », *The Burlington Magazine*, vol. 103, 1961, p. 8–16; Albert Boime, « Les thèmes du Serment : David et la franc-maçonnerie » dans Régis Michel, éd., *David contre David*, Paris, La documentation française, 1993, vol. I, p. 259–91; Thomas E. Crow, « The Oath of the Horatii in 1785, Painting and Pre-Revolutionary Radicalism in France », *Art History*, vol. 1, no 4, 1978, p. 424–71. En choisissant de représenter le moment du serment des Horaces, qui n'existe pas comme tel, ni dans la littérature antique et moderne, ni dans le théâtre classique de Corneille et le ballet moderne de Noverre, David s'immisce dans le registre de l'écriture dramatique et personnalise le sens de l'œuvre. Voir Wind, *op. cit.*; David L. Dowd « Art and the Theater during the French Revolution : The Role of Louis David », *The Art Quarterly*, vol. 23, 1960, p. 3–22; Thomas E. Crow, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995.
- ¹⁴ Bertrand Rougé, « Des citations renversantes », dans Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, éd., *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 77.
- ¹⁵ José Antonio Giménez Micó, « L'intertexte précolonial et la trans-culture postcoloniale », dans Popelard et Wall, éd., *Citer l'autre, op. cit.*, p. 27. Giménez Micó s'appuie sur la définition de la parodie par Linda Hutcheon : « Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity ». Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Urbana, IL, 1986, p. 6, citée par Micó, *ibid.*, p. 26.
- ¹⁶ Mark Ledbury, « L'opéra-comique et la culture visuelle en France à la fin du XVIII^e siècle », dans Frédéric Dasso et Barthélémy Jobert, éd., *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Paris, Cité de la musique, 2003, p. 75.
- ¹⁷ Diana Donald, *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1996, p. 28.
- ¹⁸ Par exemple *ibid.*, p. 28, et Michel Melot, « Caricature and the Revolution : The Situation in France in 1789 », dans Cuno, éd., *op. cit.*, p. 26 et 29.
- ¹⁹ Donald, *op. cit.*, p. 41.
- ²⁰ Voir l'examen de cette idée chez Diderot par Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, p. 102.
- ²¹ Crow, *Painters and Public Life, op. cit.*, p. 239 ss.
- ²² Thomas E. Crow, « Painting and Patriotism at the End of the Old Regime : Corneille and David », *French Politics and Society*, vol. 7, 1989, p. 14–29.
- ²³ L'analyse que fait Crow des commentaires publiés au moment de l'exposition du tableau révèle une recension exhaustive de ses écarts par rapport aux règles académiques et à la tradition picturale. Si, par sa violation des valeurs artistiques et son refus du beau métier, le nouveau langage plastique de David s'opposait aux attentes des milieux conservateurs, il partageait en revanche les caractéristiques du langage politique radical. Du point de vue des conservateurs, le tableau faisait une concession déplorable à la mode du jour et son succès populaire paraissait suspect, voire inquiétant. L'encensement immodéré du tableau de David par la critique progressiste reposait moins sur ses qualités esthétiques que sur une dissidence politique visant à alimenter une propagande radicale et influente auprès de la population. Crow, « The Oath of the Horatii in 1785 », *op. cit.*, et Crow, *Painters and Public Life, op. cit.*
- ²⁴ Crow, *Painters and Public Life, op. cit.*, p. 254. Sur la formation de l'opinion publique exprimée par la critique d'art en opposition à l'autorité royale, et sur la politisation inévitable de ce discours critique du Salon, voir l'article de Bernadette Fort, « Voice of the Public : The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 22, no 3, 1989, p. 368–94.
- ²⁵ Crow, « The Oath of the Horatii in 1785 », *op. cit.*, et Crow, *Painters and Public Life, op. cit.*
- ²⁶ Fort, *op. cit.*, p. 382–83.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 390.
- ²⁸ Crow, « The Oath of the Horatii in 1785 », *op. cit.*, p. 449–50.

- 29 Albert Boime, « Jacques-Louis David, Scatological Discourse in the French Revolution, and the Art of Caricature », dans Cuno, éd., *op. cit.*, p. 67–68.
- 30 Des épreuves de cette estampe se retrouvent entre autres dans les collections de la Bibliothèque nationale de France et de la Carleton University Art Gallery. Des épreuves sont reproduites notamment dans Jean-Marie Brusson et Anne Forray-Carlier, *Au temps des Merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat*, Paris, Paris Musées éditions, 2005, p. 209, et dans Caroline Rossiter, « Early French Caricature (1795–1830) and English Influence », *European Comic Art*, vol. II, no 1, 2009, p. 60.
- 31 Rossiter, *op. cit.*, p. 59.
- 32 *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin*, 1811, cité par Louis Hauteceœur, « Une famille de graveurs et d'éditeurs parisiens. Les Martinet et les Hauteceœur (XVIII^e et XIX^e siècles) », *Paris et Ile-de-France*, vol. 18–19, 1967–68, Paris 1970, p. 284.
- 33 Katharine A. Lochnan, « Caricatures and Fashion Plates », *The Magazine Antiques*, vol. 153, no 1, 1998, p. 201 et 204. Ronald Searle, Claude Roy et Bernd Bornemann, *La caricature, art et manifeste du XVI^e siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974, p. 75 ss.
- 34 Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, 1869, cité par Champfleury, *op. cit.*, p. 281.
- 35 Champfleury, *op. cit.*, p. 282.
- 36 Donald, *op. cit.*, p. 69; Fort, *op. cit.*, p. 384, 386 et 393.
- 37 Philippe Bordes, « Les dessins néo-classiques : approches de l'antique et de l'histoire », *Autour de David*, Lille, Musée des Beaux-Arts, 1983, p. 10–11.
- 38 Honour, *op. cit.*, p. 199–202.
- 39 Nous empruntons cet intertitre à l'article de Beth S. Wright, « "David where are you?" David's Continuing Presence in Restoration Art Criticism », dans Dorothy Johnson, éd., *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark, University of Delaware Press, 2006, p. 143–55.
- 40 *Ibid.*, p. 143.
- 41 Sur cette gravure, voir l'article de W. McAllister Johnson, « Le graveur Morel et le Serment des Horaces de David », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 94, no 1326–1327, 1979, p. 25–32.
- 42 Michel Melot, « Caricature and the Revolution : The Situation in France in 1789 », dans Cuno, éd., *op. cit.*, p. 26.
- 43 Mike Goode s'est intéressé à cette question du pouvoir de persuader ou de faire rire de la caricature politique : « The Public and the Limits of Persuasion in the Age of Caricature », dans Todd Porterfield, éd., *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2011, en particulier p. 126–29.
- 44 Searle, Roy et Bornemann, *op. cit.*, p. 76.
- 45 Boime, *op. cit.*, dans Cuno, éd., *op. cit.*, p. 68.
- 46 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, p. 273.
- 47 *Ibid.*, p. 368. « La comparaison devient indubitablement comique lorsque la différence de niveau qui existe entre la dépense d'abstraction des deux choses comparées augmente, lorsque quelque chose de sérieux et d'étranger, en particulier quelque chose de nature intellectuelle ou morale, se trouve mis en comparaison avec quelque chose de banal et de bas [...] », p. 369.
- 48 Les idées de Addison, Beattie, Campbell, Hogarth, Hutcheson et Sterne sur cette question sont résumées dans Donald, *op. cit.*, p. 50, 67, 70 et 73, et dans Stuart M. Tave, *The Amiable Humorist. A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Chicago, University of Chicago Press, 1960, p. 68, 84 et 172. Voir aussi Diana Donald « "Characters and Caricatures". The Satirical View », dans Nicholas Penny, éd., *Reynolds*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1986, p. 361.
- 49 Donald, *The Age of Caricature*, *op. cit.*, p. 67; Tave, *op. cit.*, p. 68.
- 50 Searle, Roy et Bornemann, *op. cit.*, p. 57.
- 51 Crow, « The Oath of the Horatii in 1785 », *op. cit.*, p. 442.
- 52 Sur le démasquage en lien avec la parodie, le burlesque et la caricature, voir Freud, *op. cit.*, p. 353, 355 et 357.
- 53 James Cuno, « En temps de guerre : Jacques-Louis David et la caricature officielle », dans Michel, éd., *David contre David*, *op. cit.*, p. 528.
- 54 *Ibid.*
- 55 Laurence Chatel de Brancion, *Cambacérés. Maître d'œuvre de Napoléon*, s.l., Perrin, 2009, p. 592–93. Jean-Louis Bory, *Les cinq girouettes ou Servitudes et souplesses de son Altesse Sérénissime le prince archichancelier Jean-Jacques Régis de Cambacérés duc de Parme*, Paris, Éditions Ramsay, 1979, p. 208.
- 56 Champfleury, *op. cit.*, p. 324–29; Bory, *op. cit.*, p. 151–52, 208–10.
- 57 Chatel de Brancion, *op. cit.*, p. 470; Bory, *op. cit.*, p. 151, 209–10.
- 58 Bory, *ibid.*, p. 43.
- 59 Olivier Lavollée était secrétaire de Cambacérés et, marié à la nièce de celui-ci, vivait sous le même toit que lui. Sa jeunesse et sa beauté notoire, conjuguées à son grand dévouement et sa présence constante auprès de Cambacérés, alimentèrent la rumeur de son homosexualité. Chatel de Brancion, *op. cit.*, p. 474.
- 60 Sur l'ironie, voir Freud, *op. cit.*, p. 150, 313.
- 61 Les changements répétés d'allégeance de Cambacérés étaient symptomatiques de l'instabilité politique de la France, qui cumulait les constitutions depuis les dernières années et connut une crise particulièrement marquée entre avril 1814 et décembre 1815, période au cours de laquelle apparut la figure de la girouette, portée par le journal satirique *Le Nain jaune* et par le *Dictionnaire des girouettes*, « authentique *Who's who* de la médiocrité civique ». Pierre Serna, *La République des girouettes (1789–1815... et au-delà). Une anomalie politique : La France de l'extrême centre*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 223. Parmi eux, « les girouettes de première classe [qui] exigent au moins dix serments bafoués » (*Ibid.*, p. 199). Ainsi, la thématique du serment préoccupait *Le Nain jaune* : « Que de serments prêtés en France depuis 25 ans! Il y a des gens qui n'en ont pas manqué un, j'entends qui n'ont pas laissé échapper une

- seule occasion d'offrir leur fidélité au gouvernement. Je connais un brave homme qui en est à son dix-neuvième, et qui ne se croit pas encore à la fin ». *Le Nain jaune réfugié*, vol. III, 1816, p. 372. De nombreuses caricatures anglaises tournèrent au ridicule le manque de loyauté politique en France, la facilité à acclamer l'Empereur comme le Roi paraissant choquante aux yeux des Anglais. Leith et Joyce, *op. cit.*, p. 81.
- ⁶² Leith et Joyce, *ibid.*, p. 88.
- ⁶³ L'estampe fut présentée au dépôt légal par Froste le 10 avril 1815 sous le titre *Nouveau serment des Horaces*. Cette variante dans le titre crée un déplacement de la nouveauté, des Horaces vers le serment lui-même, et nous semble accentuer l'intention citationnelle de l'auteur de l'estampe. *Un siècle d'histoire de France par l'estampe : 1770–1871, collection De Vinck, inventaire analytique*, vol. V, *La restauration et les Cent-Jours*, par Anne-Marie Rosset, Paris, Bibliothèque Nationale, 1938, p. 143.
- ⁶⁴ Leith et Joyce, *op. cit.*, p. 91–92.
- ⁶⁵ Annie Duprat, *Histoire de France par la caricature*, Paris, Larousse, 1999, p. 10.
- ⁶⁶ Rolf Reichardt, « Light against Darkness : The Visual Representation of a Central Enlightenment Concept », *Representations*, vol. 61, 1998, p. 95–96, 109–111. Rolf Reichardt, « Visualiser la logomachie entre lumières et ténèbres ou les étranges métamorphoses de l'éteignoir dans les estampes (1789–1830) », dans Jacques Guilhaumou et Raymonde Monnier, éd., *Des notions concepts en Révolution*, Paris, Société des études Robespierriennes, vol. IV, 2003, p. 15–38.
- ⁶⁷ *Ibid.*, p. 127–28.
- ⁶⁸ Duprat, *op. cit.*, 1999, p. 11.
- ⁶⁹ Reproduite en couleurs dans Régnier, *op. cit.*, p. 42. Voir Reichardt, « Light against Darkness », *op. cit.*, p. 130. D'autres gravures du *Nain jaune* paraissent avoir présenté une iconographie similaire, comme le suggère Edgar Leon Newman : « Aristocrats were depicted as Knights of the Extinguisher, swearing death to enlightenment, and a nobleman and a priest were seen trampling on a Declaration of Equality. » Edgar Léon Newman, « *Le Nain jaune* (1814–1815) », *Historical Dictionary of France from the 1815 Restoration to the Second Empire*, New York, Greenwood Press, p. 737.
- ⁷⁰ Reichardt, « Light against Darkness », *op. cit.*, p. 138.
- ⁷¹ *Ibid.*, p. 133.
- ⁷² Bronislaw Baczko, *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984.
- ⁷³ Michel Melot, *L'Oeil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du livre, 1975, p. 104.
- ⁷⁴ Lochnan, *op. cit.*, p. 204. Des épreuves en noir et coloriées de cette lithographie se retrouvent entre autres dans les collections de la Bibliothèque nationale de France et de l'Art Gallery of Ontario. Des épreuves sont reproduites notamment dans l'article de Lochnan, de même qu'en couverture du catalogue d'exposition de Leith et Joyce, *op. cit.*
- ⁷⁵ Mark Ledbury, éd., *David after David : Essays on the Later Works*, 2007, Williamstown, Clark Art Institute. Voir en particulier l'introduction (p. vii, x) de même que les contributions de Darcy Grimaldo Grigsby (p. 20) et de Todd Porterfield (p. 39).
- ⁷⁶ Voir l'article de David O'Brien, « Exile and Artistic Practice in David's Letters from Brussels », dans *ibid.*, p. 288–98.
- ⁷⁷ « Il fut le père de toute l'école moderne en peinture et en sculpture [...]. Il règne encore à quelques égards, et, malgré de certaines transformations apparentes dans le goût de ce qui est l'école aujourd'hui, il est manifeste que tout dérive encore de lui et de ses principes. » Eugène Delacroix, 22 février 1860, *Journal 1822–1863*, Paris, Plon, 1996.
- ⁷⁸ Wright, *op. cit.*, p. 148.
- ⁷⁹ Daniel Harkett, « Revelation, Narrative, Rupture : Viewing David in Restoration Paris », dans Ledbury, éd., *op. cit.*, 2007, p. 320 et 323.