

Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV au XIX^e siècle

Iconographical uses of Henri IV's murder in the XIXth Century

Denise Turrel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lrf/408>

DOI : 10.4000/lrf.408

ISSN : 2105-2557

Éditeur

IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Référence électronique

Denise Turrel, « Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV au XIX^e siècle », *La Révolution française* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 20 mars 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lrf/408> ; DOI : 10.4000/lrf.408

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© La Révolution française

Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV au XIX^e siècle

Iconographical uses of Henri IV's murder in the XIXth Century

Denise Turrel

- 1 A l'intérieur du thème de l'attentat politique, le régicide de 1610 présente des spécificités. Il met en jeu deux composantes de l'identité d'Henri IV : d'abord, ce dernier est le fondateur de la dynastie des Bourbons et encore au XIX^e siècle, il est l'incarnation de la monarchie ; l'assassiner, c'est mettre en cause le régime politique et réintroduire le danger d'une guerre civile. Ensuite, grâce à la figure bienveillante qu'a retenue de lui la postérité, il incarne la bonne gouvernance, celle qui avait ramené la paix et la prospérité dans le royaume. L'assassiner, c'est alors risquer le chaos. Or ces deux aspects – la mise à mort de la monarchie bourbonnienne et l'enjeu de la sécurité intérieure ainsi que de la stabilité politique – ont des résonances au XIX^e siècle et rejouent tous deux pendant cette période.
- 2 Le corpus rassemblé pour cette enquête est double. La première partie est constituée par les illustrations des ouvrages historiques imprimés. Leur catalogue, établi par Danièle Thomas, recense un millier de gravures représentant Henri IV, dans 413 publications parues entre 1610 et 1914 : ont été retenus les livres d'histoire (en général des *Histoire de France*) et les ouvrages éducatifs (sur le modèle de l'histoire racontée aux enfants), à l'exception des manuels scolaires¹. Le second volet du corpus est formé par les œuvres exposées dans les Salons². Peintures d'histoire officielle, elles répondent le plus souvent à une commande étatique pour des résidences royales ou impériales. Ces deux ensembles, très différents par leur nature, leur rôle et leur public, s'éclairent l'un l'autre et se complètent. Les illustrations sont destinées à l'ensemble de la population, certes avec une restriction puisqu'il s'agit du public des lecteurs. Les tableaux sont plus élitistes ; ils s'adressent davantage à l'élite dirigeante et constituent un discours largement inspiré par le pouvoir. Ils sont ensuite eux-mêmes assez souvent repris et diffusés sous forme de gravures.

- 3 Pour analyser la mémoire du régicide au XIX^e siècle, il convient, d'abord, d'interroger la chronologie de création des œuvres : peut-on mettre en rapport la date et le rythme de parution de ces représentations et l'actualité politique ? Ensuite, sera examiné le contenu iconographique lui-même : la mise en scène de l'assassinat rue de la Ferronnerie, dans ses aspects conventionnels hérités, mais aussi dans ses éléments nouveaux, réinterprétés ou imaginés à travers le filtre des contextes successifs de l'époque.

La chronologie des images du régicide

L'évolution globale de la production imprimée

- 4 Une évaluation quantitative du nombre de gravures représentant l'assassinat d'Henri IV peut être approchée, grâce à la recension de Danièle Thomas. Globalement, sur trois siècles (1610-1914), on compte 29 illustrations différentes du régicide – ainsi, 7 % des 413 livres inventoriés offrent à leurs lecteurs une visualisation de l'attentat³. De façon significative, cette répartition est très inégale selon les périodes. Une série d'estampes paraît immédiatement, en 1610, puis la transposition iconographique de l'événement devient rare : pendant les deux derniers siècles de l'Ancien Régime et la Révolution (1610-1800), seules 8 images nouvelles sont publiées dans les 143 livres illustrés sur le roi – soit dans 5 % des ouvrages. Ensuite, dans la première moitié du XIX^e siècle, le thème disparaît quasiment des illustrations : 3 gravures seulement peuvent être repérées de 1801 à 1850 dans 157 publications imprimées – soit 1,9 %. En revanche, de 1851 à 1900, 18 représentations originales apparaissent dans 87 volumes : la proportion des œuvres qui la contiennent passe à 20 %⁴. Pendant le second XIX^e siècle, au sein des ouvrages évoquant Henri IV (et alors que ceux-ci sont moins nombreux que dans la période précédente), la scène du régicide se trouve donc illustrée une fois sur cinq : c'est beaucoup, car de nombreux autres épisodes liés au Vert Galant sont également traités de façon privilégiée à cette époque, en particulier son enfance, la bataille d'Ivry ou ses amours.
- 5 Ainsi, tandis que l'événement ne suscite que deux à trois gravures par demi-siècle jusqu'à 1850, dix-huit mises en images sont publiées dans le second XIX^e siècle. Le contraste est frappant : à un éloignement durable, voire une occultation de la représentation visuelle du régicide, pendant deux siècles et demi, succède à l'inverse un goût prononcé pour ce spectacle à partir du milieu du XIX^e. La constatation est encore plus nette si on joint au drame de la rue de la Ferronnerie les deux scènes qui lui sont liées, le roi sur son lit de mort (ou le roi ramené au Louvre) et le supplice de l'assassin : la surreprésentation du second XIX^e siècle dans la production iconographique devient alors très sensible. À la fin du siècle, les trois éléments de la tragédie (l'assassinat, la déploration, l'écartèlement) coexistent significativement dans le même ouvrage⁵.
- 6 L'analyse montre donc une chronologie précise et resserrée de la mise en image de l'attentat, surtout si on la compare à celle de l'ensemble des représentations d'Henri IV, tous thèmes confondus. Le nombre global de scènes illustrant le premier Bourbon offre une évolution très contrastée au long des trois siècles, avec un premier pic en 1610, un sommet absolu en 1814, à la Restauration, et enfin un rebond dans les années 1870, au moment de l'épisode du comte de Chambord et de son choix du drapeau blanc⁶. En revanche, le rythme particulier de la publication d'illustrations liées à la mort du roi est très différent de ce mouvement général. Le début de la Restauration, moment où Henri IV est le double de Louis XVIII, en est par exemple le point le plus bas : en 1814, c'est la

figure du premier Bourbon entrant en triomphateur dans sa capitale qui est exaltée ; la vision du roi poignardé est au contraire à ce moment bannie et plus largement, pendant toute la période monarchique, presque « inconcevable »⁷. L'enjeu de la mise en scène du régicide est donc à l'opposé de l'usage iconographique global du Vert Galant : il y a bien une temporalité propre à la figuration de l'attentat.

- 7 Une étude chronologique plus fine permet de dégager, pour le XIX^e siècle, une périodisation propre à la représentation de l'assassinat. La gravure parue au lendemain de la période révolutionnaire, en 1820-1821⁸, n'est suivie d'aucune autre pendant quarante ans. Puis surgit à partir de 1859 une multiplication d'illustrations sur ce thème, qui culmine en 1894 avec l'album de Job et Hermant sur *Le Bon Roy Henry*⁹. Ensuite la vague reflue brusquement et au tournant du siècle, le sujet est abandonné. Des dates pivots sont ainsi mises en évidence : 1820, 1858, 1894 – ces années correspondent à des attentats touchant le chef de l'État et ayant un impact important sur l'opinion publique ; elles soulignent le lien entre la publication des images du régicide et l'actualité politique. À partir des ruptures manifestées dans la structure du corpus de documents, se dessinent alors plusieurs moments iconographiques successifs.

Une périodisation, à travers les illustrations d'ouvrages et les peintures des Salons

- 8 La première période est caractérisée par un ensemble d'images où l'attentat contre le premier Bourbon est mis en correspondance avec la mort du duc de Berry, soit par la date (1820) soit par le traitement iconographique.
- 9 En 1820/1821, la gravure qui ouvre le cycle est assez banale (figure 1)¹⁰. Les éléments principaux du récit sont en place, avec le roi dans un carrosse largement ouvert, l'embouteillage créé par une charrette de foin, l'absence de toute escorte royale, à l'exception d'un garde muni d'une pertuisane qui, occupé à rattacher sa jarretière, tourne le dos au drame. Elle reprend de près une estampe flamande du XVII^e siècle¹¹ : la forme du carrosse et le geste du meurtrier qui s'élançe en prenant appui sur une roue à l'arrêt sont les mêmes dans les deux dessins ; l'environnement urbain, conventionnel, est certes adapté pour le public français de l'époque (les façades à pignon ont disparu), mais le rebord du toit du bâtiment qui ferme le cadre, sur le côté, est maladroitement interprété en support de poulie. La gravure de 1820-1821, simple adaptation sans imagination d'une estampe ancienne elle-même assez mal documentée, montre cependant à cette date précise le retour d'intérêt pour le sujet.
- 10 Puis l'année suivante, au Salon de 1822 et à nouveau à celui de 1824, est exposé un tableau de P. N. Bergeret représentant Henri IV sur son lit de mort, peint une dizaine d'années auparavant (1810)¹². Au sein d'un ensemble funèbre aux sombres tonalités rouges et noires, la lumière éclaire fortement le visage livide du roi et le cercle de ses proches éplorés, debout ou agenouillés autour de lui. C'est bien le thème traditionnel du lit funéraire royal, qui retrouve une brûlante actualité avec la mort du duc de Berry. En effet, le tableau peint par A. Menjaud en 1824 (*Les derniers moments du duc de Berry*¹³) s'en inspire manifestement, dans sa composition comme dans ses couleurs : la mise en scène de la veillée mortuaire du duc de Berry est calquée sur le modèle construit une décennie auparavant à la mémoire d'Henri IV¹⁴. Le motif des lamentations devant le corps sans vie du roi est repris ensuite dans deux peintures des Salons de 1836 et 1837 ; l'une d'elles,

celle d'A. Hesse, est une commande de Louis-Philippe en 1833, pour le musée historique de Versailles¹⁵.

- 11 Dans cet ensemble de réalisations qui suivent la mort du duc de Berry, descendant direct d'Henri IV et sur lequel reposait la succession dynastique des Bourbons, la représentation dominante est celle du gisant royal et de la déploration funéraire.
- 12 La seconde période s'ouvre sur une rupture radicale. Au Salon de 1859, est exposée l'œuvre de C.-G. Housez, *Assassinat d'Henri IV et arrestation de Ravallac le 14 mai 1610* (figure 2)¹⁶. Le moment dépeint est celui qui suit immédiatement le coup de poignard : le roi est mourant, soutenu par le duc d'Epéron ; le meurtrier est immobilisé par un garde et un passant. Cette peinture est novatrice à tous égards ; dans la composition d'abord : le cadre, resserré, offre un plan rapproché sur le carrosse, qui apparaît comme pris au piège dans une ruelle d'une extrême étroitesse ; dans le choix de la scène représentée ensuite : l'arrestation de Ravallac, figurée pour la première fois¹⁷ ; enfin dans l'expression des émotions et des réactions des spectateurs, Parisiens ou proches du roi. Tout se passe comme si le récent changement de dynastie avait brisé le tabou qui pesait sur la représentation de l'acte régicide. Ce tableau montrant des corps convulsés, en proie à des pulsions violentes et mortelles, a en effet été commandé par Napoléon III pour ses appartements du château de Pau, où il décorait le Salon de famille de l'empereur et de l'impératrice Eugénie.
- 13 La même année (1859), l'assassin est également mis en scène dans le frontispice d'une *Histoire d'Henri IV*¹⁸. Le dessinateur saisit l'instant précis, d'une saisissante menace, où le poignard va être enfoncé dans la poitrine du roi : la lame d'une éclatante blancheur pointée au centre de l'illustration ressort sur la pénombre intérieure du carrosse cadré en plan serré. Cette gravure et le tableau de Housez font suite à la reprise l'année précédente d'une estampe hollandaise de 1610 qui présentait le portrait imaginaire de Ravallac en pied, levant son couteau vers le ciel dans une attitude de défi ou de folie¹⁹. Le succès de ces nouvelles compositions iconographiques, qui insistent de façon privilégiée sur le meurtrier et son acte, coïncide avec la période qui suit l'attentat d'Orsini en janvier 1858. Désormais, la représentation du geste assassin commis sur Henri IV est très répandue. Pendant trente ans paraît une floraison d'images sur ce modèle du poignard brandi par un individu s'élançant comme un fou sur le carrosse.
- 14 La plus répandue est celle d'Horace Castelli, publiée dans l'*Histoire populaire de la France* de Victor Duruy en 1862²⁰ (figure 3). Le cadre spatial est le même que dans le tableau de Housez : une rue très étroite, offrant une vue arrière du carrosse ; l'instant choisi est également le même : celui de l'arrestation du meurtrier – Ravallac, qui tient toujours le poignard dans son poing, est maîtrisé par des gentilshommes de l'escorte royale, à gauche. À droite, l'accent est mis au premier plan sur les réactions de la population : frayeur et indignation du peuple, dont les mouvements doivent être contenus. Cette gravure paraît d'abord dans la *Semaine des familles*, l'hebdomadaire qui formait l'imaginaire culturel des enfants de la bourgeoisie, et auquel Castelli collaborait. Elle sera ensuite reprise dans plusieurs dizaines de livres jusqu'à la fin du siècle, figurant en particulier dans tous les ouvrages historiques de la librairie Hachette. Plusieurs autres images suivront, dans les décennies 1870 et 1880, par exemple celles de Bayard et Soligny (1870), Prodhomme (1887) et Lix (1889)²¹. Elles montrent que le sujet, longtemps occulté, est devenu au contraire, à cette époque, un élément central de l'iconographie du premier Bourbon.

- 15 Ce cycle de la seconde moitié du XIX^e siècle, marqué par une multiplication des représentations de la mort d'Henri IV, culmine en 1894. Cette année-là, le 25 juin, l'assassinat de Sadi Carnot provoque une grande émotion populaire ; certaines de ses circonstances ont une proximité évidente avec celles de l'attentat de mai 1610 : la victime est le chef de l'État, dans une voiture ouverte, l'arme est un poignard, tenu par un fanatique en proie à une idéologie extrémiste – c'est, enfin, un « tyrannicide » qui a réussi. En écho probable à cette émotion, le dessinateur Job consacre à la mort du premier Bourbon cinq planches en couleurs – dont une double, soit plus d'un dixième du volume –, dans l'album qu'Hermant publie cette même année sur *Le bon roy Henry*²². Job ajoute tout d'abord un épisode supplémentaire aux moments jusqu'alors représentés (l'acte lui-même, le lit de mort et le supplice du coupable, ce dernier souvent figuré au XVII^e siècle)²³ ; il s'agit de la scène de la prémonition, qui montre le roi songeur, « troublé de sinistres pressentiments » avant de monter dans le carrosse. La seconde image est celle de l'assassinat, avec l'élan fou du meurtrier, le poignard, le sang qui ruisselle, les cris des témoins (figure 4). La troisième offre une transposition de la déploration sur le mode enfantin : les visages des proches du roi sont enfouis dans des mouchoirs – un anachronisme s'agissant de 1610. Surtout, l'artiste reconstitue dans la planche suivante le supplice du meurtrier (figure 5). Au premier plan, les tenailles, rougies dans des braises fumantes, rappellent qu'on cisailait les articulations pour préparer la mise à mort ; sur la même verticale centrale, le prévôt à cheval, incarnant le pouvoir et la loi, domine la scène ; au centre, le corps de l'assassin est démembré, dans des flots de sang et sous les hurlements de la foule. La scénographie est si horrible qu'on peine à croire qu'elle figurait dans un livre d'images pour enfants. Le dessinateur a pris comme point de départ une estampe du XVII^e siècle, qui détaillait les différentes tortures (Ravaillac est tenaillé, puis du plomb fondu est versé sur ses blessures...), mais qui ne montrait pas l'arrachement des membres lui-même ; les étapes successives étaient décomposées et présentées l'une à côté de l'autre, seul le résultat final étant exhibé au premier plan : le buste et une jambe séparés²⁴. L'illustration de Job, elle, est un concentré de violence extrême, difficilement soutenable, d'autant plus qu'il s'agit d'un ouvrage éducatif, publié par l'éditeur catholique Mame. Celui-ci est par ailleurs d'une incontestable pruderie en ce qui concerne les conquêtes féminines du Vert Galant, l'existence de favorites étant proprement gommée par l'auteur. Dans l'intensité de cette violence visuelle, peut-on lire une réponse – sous une forme inversée – à la violence anarchiste des années 1892-1894²⁵ ? A la place des victimes des attentats politiques, c'est ici le terroriste qui subit le démembrement, son corps explosant dans des jaillissements ensanglantés et des morceaux de chair humaine projetés aux quatre coins de la scène. La punition de l'assassin est montrée de la manière la plus effrayante possible, dans une volonté de vengeance. Les enfants de la bourgeoisie, auxquels cet album est destiné, se voient ainsi inculquer, avec l'horreur du terrorisme, la nécessité d'une expiation exemplaire pour le coupable.
- 16 Après ce sommet de 1894 dans l'horreur sanglante, le goût pour la mise en scène violente de la mort d'Henri IV s'émousse puis disparaît. Les représentations deviennent alors très rares, jusqu'en 1914, et revêtent en outre une parfaite banalité.

La lecture des mises en scène du régicide

- 17 Pour cette analyse du contenu iconographique, seules ont été retenues les images de l'attentat lui-même, les scènes périphériques (le gisant, la déploration, le supplice)

n'étant plus prises en compte²⁶. Il s'agit de voir si, et comment, la mort d'Henri IV est représentée en liaison avec l'actualité politique du moment. Le cadre, la victime, l'assassin, la figuration de la violence et enfin les réactions des témoins sont autant d'indices à examiner.

- 18 Le décor change beaucoup d'une période à l'autre. Au XVII^e siècle, la scène est figurée sur une vaste place, le décor urbain formant un discret arrière-plan ; c'est encore le cas dans la première moitié du XIX^e siècle, comme dans la gravure de Lecerf en 1820-1821 (figure 1). À partir de 1858, en revanche, l'espace se rétrécit à l'extrême et devient un élément du drame. Le tableau de Housez peint une rue de la Ferronnerie très étroite dont le carrosse obstrue toute la largeur, bordée de maisons à étages et vue dans une contre-plongée laissant à peine entrevoir le ciel (figure 2). La même représentation d'un espace fermé s'observe dans la gravure de Castelli et Poliet en 1862, avec une profondeur de champ plus réduite encore, aucune échappée de ciel n'étant visible (figure 3). L'impression d'encombrement est renforcée par un décor architectural fantaisiste agrémenté d'étonnantes colonnes qui rappellent le style Troubadour ; à gauche, la présence d'une grosse borne, explicable sur le plan pédagogique car elle aurait servi de marchepied à Ravallac, contribue visuellement à étrangler encore davantage le passage, qui apparaît comme particulièrement propice à un guet-apens. L'iconographie de ces années traduit une volonté de stigmatiser le vieux Paris, en particulier le quartier des Halles ; comme le souligne Michel Cassan²⁷, ces images, contemporaines des travaux d'Hausmann, utilisent le motif du régicide pour justifier l'éventration du centre de Paris et la nécessité de nettoyer des lieux « coupe-gorge », au sens propre²⁸. Par la suite, en 1894 avec Job (figure 4), l'espace du crime redevient dégagé. Le cycle qui sous le Second Empire présente les lieux du Paris médiéval comme des bas-fonds source d'insécurité est désormais refermé.
- 19 Qui est la victime ? Une personne individuelle précise, Henri IV ? Plus généralement un roi de France ? Ou simplement un homme d'État ? L'affichage des marques de la monarchie, comme l'aspect de la rue de la Ferronnerie, varie lui aussi dans le temps. Très présentes sous la Restauration, sur la gravure de Lecerf (figure 1), les fleurs de lys et la couronne disparaissent ensuite, pendant le Second Empire et les débuts de la Troisième République (figures 2 et 3)²⁹. Ces images d'un assassinat ne montrent pas dès lors un régicide en tant que tel : la représentation est transposable à d'autres attentats contre des personnalités. Dans la plupart des cas, d'ailleurs, le visage du roi est à peine visible et presque jamais reconnaissable. Housez est le seul à montrer nettement les traits individuels bien connus du premier Bourbon ; cependant la tête de celui-ci étant renversée, son identification n'est pas immédiate ; le spectateur, saisi d'émotion devant un acte irréparable, éprouve certes de la pitié, mais ce sentiment concerne moins la personne même d'Henri IV que d'une façon plus globale une victime poignardée. Enfin sur cet aspect aussi, un cycle se termine en 1894, avec le dessin de Job qui met à nouveau bien en évidence les armoiries royales du carrosse (figure 4) : à cette date, le souvenir de la monarchie ne semble plus avoir la même portée politique problématique³⁰.
- 20 Quant à la figure de l'assassin, elle est très floue, car Ravallac est le plus souvent vu de dos, le tueur s'élançant sur sa victime. Dans l'une des rares images en couleur du corpus (Lix, en 1889)³¹, il est agressivement roux – c'est la couleur traditionnellement attribuée aux traîtres. Le tableau de Housez montre de lui un corps arqué, la tête renversée en arrière dans une sorte de spasme (figure 2) ; l'extrême tension de son corps, expression d'une crise de folie que les témoins ont peine à maîtriser, s'oppose à l'affaissement languide du roi mourant. La gravure de Castelli est celle où le portrait du « terroriste » est

le plus précis : il n'est pas présenté comme un fou, mais comme un homme ordinaire, assez bien habillé (figure 3). Celle de Bayard et Soligny (1870) montre au contraire un profil diabolique, qui stigmatise Ravaillac comme l'incarnation du Mal.

- 21 La représentation de la violence est différente selon l'instant choisi : soit l'assassinat lui-même – Ravaillac jaillit, le poignard levé ou déjà enfoncé dans la poitrine de la victime –, soit l'arrestation, le meurtre étant déjà consommé. De même que dans le cas de Sadi Carnot et Caserio, le corpus iconographique se partage entre ces deux moments. Pour le premier (le crime), la tension dramatique est maximale lorsque l'arme est brandie, comme dans les dessins de Girardet (1859) et Job (1894) : ces deux mises en scène sont créées au lendemain de deux attentats spectaculaires, à forte charge émotionnelle. L'illustration de Job est la plus saisissante, car le sang coule à flot et l'utilisation de la couleur permet de le souligner en rouge (figure 4). Le second moment (l'arrestation), est un thème nouveau qui apparaît en 1859 (figure 2). Il permet de mettre l'accent sur les réactions des témoins, sujet qui n'avait pas jusqu'alors, depuis plus de deux siècles, suscité l'intérêt des artistes français.
- 22 Spectateurs et forces de l'ordre composent en effet le premier plan de toutes les représentations de la seconde moitié du XIX^e siècle. Celles-ci montrent des soldats avec morions et corselets (figures 2 et 3) – des figures qui sont totalement absentes des gravures de 1610, car cet équipement militaire, porté à la guerre, n'était pas de mise à l'ordinaire dans la capitale. Le rôle de la milice bourgeoise était devenu très faible après la fin des guerres civiles ; certes une compagnie de gardes du roi était bien chargée de veiller à la sécurité du souverain, mais ce jour-là Henri IV avait refusé d'être accompagné par son capitaine Vitry, ou même simplement par ses gardes³². Le roi n'était entouré que par les seigneurs qui avaient pris place près de lui à l'intérieur du carrosse, par une escorte de gentilshommes à cheval et par quelques valets de pied qui, à cause de l'étroitesse de la rue et des embouteillages³³, ne se trouvaient pas à la hauteur de la portière au moment fatidique. Les forces de l'ordre en tenue militaire qui apparaissent dans l'iconographie du XIX^e siècle sont donc probablement une transposition de la garde nationale existant depuis la Révolution – des volontaires bourgeois, des possédants, qui participent au maintien de l'ordre social.
- 23 Dans le tableau de Husez (figure 2), c'est à l'un de ces gardes, au centre de la scène, qu'est dévolu le rôle essentiel : celui d'immobiliser le poignet droit de l'assassin, tenant encore le couteau ensanglanté. Sa hallebarde est la seule arme visible, dont la diagonale semble matériellement protéger le roi et en même temps tenir en respect le coupable de sa pique. Cette arrestation musclée au premier plan est le propre de la mise en image du XIX^e siècle. Le régicide justifie la présence policière et ensuite la répression : l'attentat d'Orsini a ainsi été suivi par une loi de sûreté générale en 1858, date de la peinture de Husez. La gravure de Castelli (figure 3) est la plus complexe, parce que justement l'accent est mis sur l'instant qui suit, la réaction de la foule occupant au premier plan la plus grande part de l'image. Les catégories sociales représentées sont diversifiées : un homme du peuple en personnage principal, criant son indignation contre l'acte qui vient d'être commis ; à droite des femmes et des enfants apeurés ; à gauche des gentilshommes aux épées brandies. Au centre, les deux gardes ne sont pas occupés à l'arrestation du meurtrier (c'est l'affaire des nobles de l'escorte), mais à contenir la colère populaire. La population, agitée de sentiments violents, voudrait faire un mauvais sort à Ravaillac ; mais elle est tenue en respect par les forces de l'ordre, les deux gardes la contenant physiquement et l'un des gentilshommes dressant son épée dans sa direction pour barrer

l'accès à l'assassin. Ainsi la noblesse arrête le coupable, tandis que la garde contient le peuple. Comme l'a montré Michel Cassan, l'annonce de la mort d'Henri IV avait suscité une « grande peur » et avait fait redouter de graves troubles intérieurs³⁴. Ces images sont destinées à démontrer, avec insistance, la nécessité du maintien de l'ordre, contre les assassins aussi bien que contre les mouvements populaires incontrôlés.

- 24 L'image très consensuelle du bon roi Henry est bien instrumentalisée au XIX^e siècle, étant convoquée pour conforter un discours sur les événements contemporains. De même que le panache blanc constitue à l'époque le double du drapeau blanc et la métaphore de la restauration monarchique, de même la représentation de l'assassinat d'Henri IV est largement à ce moment la transposition de l'actualité des attentats. L'évocation du panache avait un enjeu politique : celui de la nature monarchique ou non du régime. Celle de l'attentat joue davantage sur le registre de la sensibilité : elle sert à dire ou inculquer l'horreur de la violence terroriste, elle provoque la stigmatisation de l'auteur du crime et la glorification de la victime sacrifiée, dans un consensus émotionnel autour du héros mort – ou qui aurait pu mourir, dans le cas de l'attentat manqué contre Napoléon III. Le message est alors social autant que politique : il s'agit de montrer la nécessité des mesures sécuritaires, pour maintenir la sûreté de l'Etat et l'ordre public.

ANNEXES

Illustrations

Figure 1 – Jacques-Louis Lecerf, « Assassinat de Henri IV »

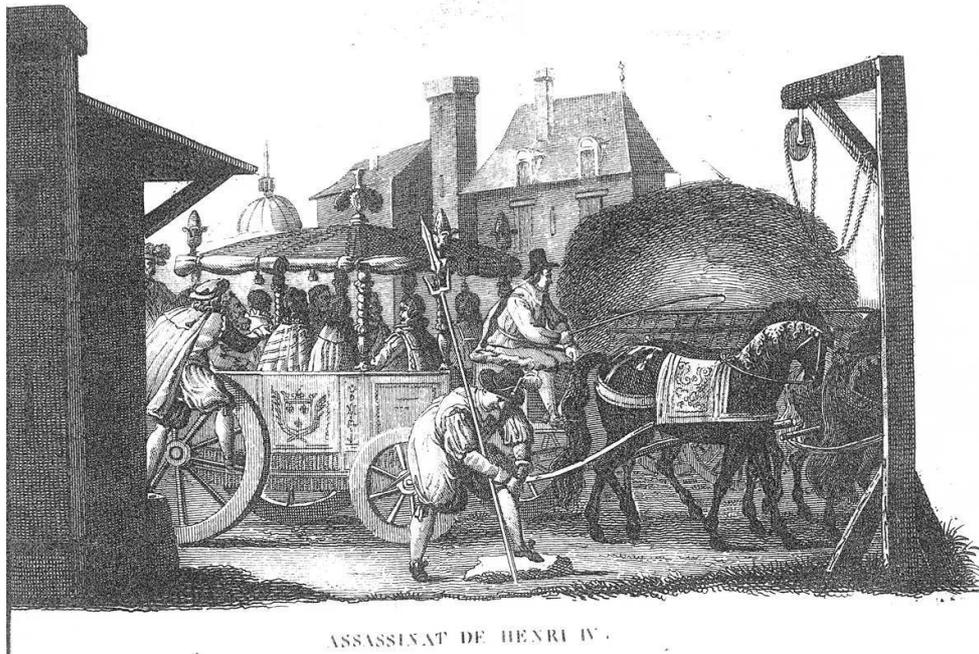


Planche hors-texte, dans B. ALLENT [Eugène-Amédée BALLAND], *Histoire de France en estampes*, Paris, P. Blanchard, [1820-1821], p. 186.

Figure 2 – Charles-Gustave Housez, « Assassinat d'Henri IV et arrestation de Ravailiac (le 14 mai 1610) »



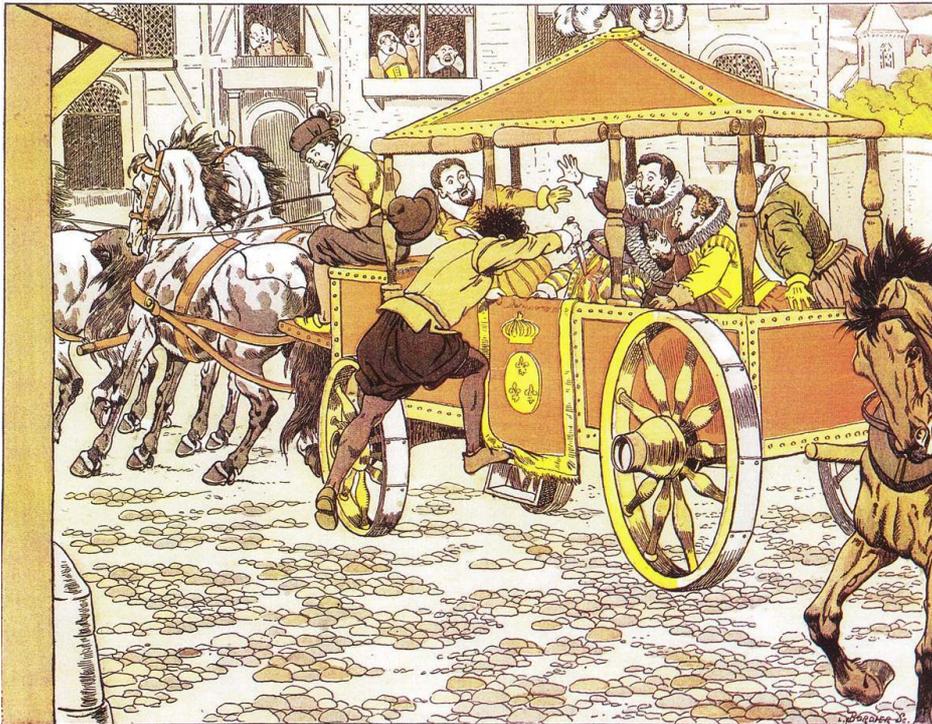
Peinture à l'huile, signée « G. Housez 1860 », exposée au Salon des artistes français, Paris, 1859 (Pau, musée national du Château).

Figure 3 – Horace Castelli, « Assassinat de Henri IV rue de la Ferronnerie (14 mai 1610) »



Dans [Victor DURUY], *Histoire populaire de la France*, publication de Ch. Lahure, Paris, lib. L. Hachette, 1862, t. 2, p. 397.

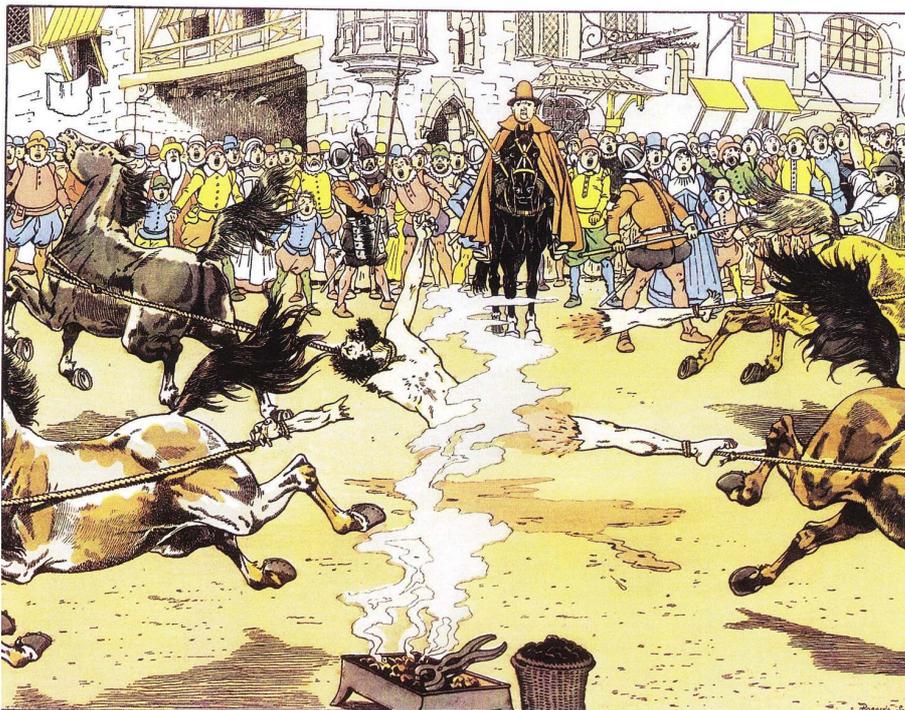
Figure 4 – Job, « Dans la rue de la Ferronnerie, il est assassiné par François Ravaillac »



Dans la rue de la Ferronnerie, il est assassiné par François Ravaillac.

Dans Abel HERMANT, *Le Bon Roy Henry*, Tours, A. Mame et fils, 1894.

Figure 5 – Job, « Ravaillac est condamné à être tenaillé aux mamelles et aux membres, et écartelé. Le peuple furieux s'attelle aux cordes »



Ravaillac est condamné à être tenaillé aux mamelles et aux membres, et écartelé.
Le peuple furieux s'attelle aux cordes

NOTES

Dans Abel HERMANT, *Le Bon Roy Henry*, Tours, A. Mame et fils, 1894.

1. Danièle THOMAS, *Henri IV : images d'un roi entre réalité et mythe*, [Bizanos], Héraclès, 1996, [texte remanié de sa thèse de doctorat en histoire de l'art (Pau, 1992) sur *L'iconographie d'Henri IV dans les ouvrages imprimés de 1589 à 1914 : évolution de l'image du premier Bourbon roi de France et de Navarre*]. Entre 1589 et 1914, D. Thomas recense au total 1100 gravures dans 461 publications imprimées.
2. Lucie ABADIA, « Le thème henricéen dans les peintures de salon de 1750 à 1880 », dans *La Légende d'Henri IV*, Société Henri IV/J&D Éditions, 1995, p. 323-351.
3. Danièle THOMAS, *Henri IV : images d'un roi*, op. cit., p. 284. Les ouvrages retenus sont ceux qui contiennent au moins une image d'Henri IV ; ils sont pour la plupart parus en France. Le calcul du nombre des livres et illustrations (p. 71) comprend la reprise de la même gravure dans des œuvres différentes, mais ne tient pas compte des rééditions successives du même ouvrage.
4. D'après les recensions de Danièle THOMAS, *Henri IV : images d'un roi*, op. cit., p. 288.
5. Dans Abel HERMANT (illustré par JOB), *Le Bon Roy Henry*, Tours, A. Mame et fils, en 1894.
6. Voir le graphique de Danièle THOMAS, *Henri IV : images d'un roi*, op. cit., p. 413, pour les illustrations imprimées. Pour les Salons, le graphique de L. Abadia montre un record absolu en 1814, un grand succès encore du thème henricéen dans les années 1820, puis un désintérêt patent pendant tout le reste du siècle (Lucie ABADIA, « Le thème henricéen dans les peintures de salon de 1750 à 1880 », art. cité, p. 327). Je me permets de renvoyer aussi à mon article : « L'invention d'un signe politique : le panache blanc d'Henri IV », dans Denise Turrel, Martin Aurell, Christine Manigand et al., *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Age à nos jours*, Rennes, PUR, 2008, p. 437-458.
7. Michel CASSAN, *La grande peur de 1610 : les Français et l'assassinat d'Henri IV*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, p. 216 (et plus généralement p. 205-216 pour une analyse de l'iconographie de l'événement du XVIIe au XIXe siècle).
8. Dans B. ALLENT [Eugène-Amédée Balland], *Histoire de France en estampes*, Paris, P. Blanchard, s. d. [1821 d'après la notice de la BNF, 1820 d'après celle de D. Thomas (p. 463, n° 248)], p. 186.
9. A. HERMANT, JOB, *Le Bon Roy Henry*, op. cit., p. 43.
10. « Assassinat d'Henri IV », dans B. ALLENT [Eugène-Amédée Balland], *Histoire de France en estampes*, p. 186, déjà citée, planche de J. L. Lecerf.
11. Son modèle est l'estampe de Gaspard Bouttats (2^e moitié du XVII^e siècle), visible sur le site de la base de données ARCHIM du ministère de la Culture, cote AE/II/3406 (www.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr, consulté le 6-6-2011) ; voir l'analyse de Michel CASSAN, *La grande peur de 1610*, op. cit., p. 206-207.
12. Pierre Nolasque BERGERET (1782-1863), *Henri IV sur son lit de mort*, musée national du Château de Pau, visible sur la base Joconde du ministère de la Culture (www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr, consulté le 6-6-2011). Grand tableau de 1,8 m de hauteur sur 2,6 m en largeur, exposé au Salon des artistes français à Paris en 1810 (n° 41), 1822 (n° 75) et 1824 (n° 111).
13. Alexandre MENJAUD (1773-1832), *Les derniers moments du duc de Berry dans le foyer de la salle de l'Opéra à Paris*, musée du château de Versailles, 1,3 m sur 1,7 m, visible sur le site de l'agence photographique de la Réunion des musées nationaux (www.photo.rmn.fr, consulté le 6-6-2011).
14. Sur le parallélisme entre les deux attentats, cf. Gilles MALANDAIN, « Louvel, "nouveau Ravallac" ? Les modèles du régicide sous la Restauration », dans le colloque *Régicides en Europe XVIe-XIXe siècle*, Pau, 2010, à paraître.
15. Alexandre HESSE (1806-1879), *Le corps d'Henri IV exposé au Louvre*, musée national du Château de Pau, visible sur la base Joconde du ministère de la Culture, H 1,7 m, L 1,3 m, exposé au Salon

des artistes français à Paris en 1837. Le second tableau sur le même thème est de Joseph Nicolas ROBERT-FLEURY (1797-1890), *Henri IV mort transporté au Louvre*, exposé au Salon de 1836. Une esquisse de la peinture est visible sur le site de la base Joconde. On la trouve aussi transposée en gravure dans l'ouvrage de A.-M. LESCURE, *Henri IV (1553-1610)*, Paris, Ducrocq, 1874, pleine page hors-texte p. 614.

16. Charles-Gustave HOUSEZ (1822-1880), H 1,2 m, L 0,95 m, musée national du Château de Pau.

17. La scène de l'arrestation a déjà été illustrée par un dessin de William HAMILTON, vers 1793-1795, mais de façon beaucoup plus confuse, le meurtrier étant difficile à identifier dans le tumulte du premier plan (dessin sur papier, lavis de sépia, H 41 cm, L 53 cm, musée du Château de Pau, visible sur la base Joconde).

18. Just-Jean-Etienne ROY, *Histoire d'Henri IV*, Tours, 1859, frontispice de Karl GIRARDET et François-Théodore RUHIERRE (H 11 cm, L 8 cm), reproduit dans Danièle THOMAS, *Henri IV : images d'un roi*, op. cit., p. 260.

19. Dans *Procès du très meschant et détestable parricide Fr. Ravallac,.... publié pour la première fois... par P... D... [Pierre Deschamps]*, Paris, A. Aubry, 1858 ; reproduit dans Danièle THOMAS, *Henri IV : images d'un roi*, op. cit., p. 292. L'original est un placard hollandais de 1610 avec une gravure de Christoffel van Sichem au centre, un récit de la mort du roi à gauche et la publication bilingue (français/néerlandais) de l'arrêt de mort ; reproduit dans Hélène DUCCINI, *Faire voir, faire croire : l'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 85-86. L'ensemble des gravures de 1610 est analysé au même chapitre, p. 75-88.

20. Grande vignette (H 17 cm, L 14 cm) signée H. CASTELLI (1825-1889) et POLIET, dans [Victor DURUY], *Histoire populaire de la France*, publication de Ch. Lahure, Paris, L. Hachette, 1862, t. 2, p. 397.

21. Henri MARTIN, *Histoire de France populaire [...]*, Paris, Furne Jouvet, [1870], t. 2, vignette demi-page de Emile BAYARD et SOLIGNY, p. 321 ; *Histoire de France par Grand-Papa*, Versailles, L. Bernard, 1887, hors-texte de F. PRODHOMME, p. 41 ; Henriette de WITT, *La France à travers les siècles*, Paris, Hachette, 1889, hors-texte de Frédéric-Théodore LIX, p. 95.

22. Abel HERMANT, *Le Bon Roy Henry*, op. cit. L'illustrateur est Jacques Onfroy de Breville, dit JOB (1858-1931).

23. La 5^e planche, double, représente le cortège lors des funérailles.

24. Placard de Michel de MATHONNIÈRE, *Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravallac le vingtseptiesme may, mil six cens dix*, 1610, gravure sur bois (H 24 cm, L 35 cm), repris aussi par Jean Leclerc.

25. On remarque que le corps déchiqueté de Pauwels (auteur de l'attentat à la Madeleine dans lequel il est tué en mars 1894) est représenté par la presse, par exemple dans *L'Illustration*. On pourrait faire aussi un rapprochement avec les scènes de martyres de l'iconographie catholique de la Contre-Réforme – un écho également inversé, puisque dans le cas de Ravallac le supplicié n'est pas sanctifié mais incarne au contraire le Mal.

26. De même, seules sont retenues les images d'un format suffisant, les vignettes n'étant le plus souvent pas assez lisibles ou peu significatives.

27. Michel CASSAN, *La grande peur de 1610*, op. cit., p. 212-213.

28. La rue de la Ferronnerie, déjà élargie sous Louis XIV, l'est à nouveau sous le Second Empire.

29. Encore visibles sur l'image de Girardet et Ruhierre (1859), elles sont absentes du tableau de Housez (1859) comme des gravures de Castelli (1862), Bayard et Soligny (1870), Prodhomme (1887) et Lix (1889).

30. On est en effet en plein « ralliement » de la droite à la République, une République elle-même dominée par le camp conservateur (dont la répression contre les anarchistes est sans faiblesse). D'autre part, le livre s'inscrit clairement dans un courant conservateur.

31. Dans les deux autres représentations couleur du corpus, sa rousseur est moins nette (Housez en 1859) ou absente (Job en 1894 le représente brun).
 32. Roland MOUSNIER, *L'assassinat d'Henri IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 4.
 33. Les estampes du XVII^e siècle montrent toutes la fameuse charrette de foin, de même que la gravure de Leclerc en 1820.
 34. Michel CASSAN, *La grande peur de 1610*, *op. cit.*
-

RÉSUMÉS

L'abondance de l'iconographie sur l'assassinat d'Henri IV montre que la mémoire du régicide du premier Bourbon est très présente au XIX^e siècle. Les mises en scène du drame de 1610 sont analysées à partir d'un double corpus : illustrations de livres d'histoire et tableaux exposés aux Salons. Succédant à la période monarchique pendant laquelle la vision du roi poignardé est bannie, cette production d'images montre un goût prononcé pour la représentation du régicide entre 1859 et 1894, en lien avec l'actualité politique des attentats contre les chefs d'Etat. La représentation du lieu de l'assassinat, de la victime, de la violence du geste meurtrier et de la réaction des témoins souligne l'horreur de la violence « terroriste » et démontre la nécessité du maintien de l'ordre public.

The abundance of the iconography on the murder of Henri IV shows that the memory of the regicide of the first Bourbon king is very present in the XIXth century. The pictures of the 1610 drama are analyzed from a double corpus: book illustrations and paintings exposed in the official Salons. Succeeding the monarchic period during which the vision of stabbed king is banished, this production of images shows a pronounced taste for the representation of the regicide between 1859 and 1894, in connection with the attacks against the heads of state. The representation of the location of the murder, the victim, the violence of the murderous gesture and the reaction of witnesses underline the horror of the "terrorist" violence and demonstrate the necessity of maintaining law and order.

INDEX

Keywords : collective memory, Henri IV, Henri IV's murder, iconography, regicide

Mots-clés : assassinat d'Henri IV, Henri IV, iconographie, mémoire, régicide

AUTEUR

DENISE TURREL

Professeur - université de Poitiers, rattachée au CESC (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale)