# « Si mon vers et trop cru, si sa bouche est sans frein, / C’est qu’il sonne aujourd’hui dans un siècle d’airain. » Modalités du symbolisme révolutionnaire dans les *Iambes* (1831) d’Auguste Barbier

Laetitia Saintes

docteure en littérature française, Centre de Recherche sur l’Imaginaire, Université catholique de Louvain

Le 19 septembre 1830, la *Revue de Paris* publie « La Curée », poème inédit d’un certain Auguste Barbier, alors âgé de vingt-cinq ans. Rencontrant un succès immédiat, cette pièce satirique est suivie d’autres compositions inspirées par la révolution de Juillet, bientôt rassemblées en recueil sous un titre emprunté à André Chénier – les *Iambes* (1831). Alors que triomphe le lyrisme romantique[[1]](#footnote-1), Barbier, ni classique, ni romantique, échappe à toute tentative de catégorisation ; seules demeurent, inébranlables, sa foi en les principes républicains et sa révolte vis-à-vis de la façon dont Louis-Philippe et la bourgeoisie ont récupéré les Trois Glorieuses – révolte qui se donne à lire dans la littérature polémique du temps, mais qu’il est l’un des seuls à exprimer dans le genre poétique.

En poésie, l’heure est en effet avant tout, au lendemain des journées de Juillet, à l’exaltation de cette « révolution sans héros, sans noms propres[[2]](#footnote-2) » qui consacre l’apparition dans la sphère publique de ce « personnage nouveau et imprévu[[3]](#footnote-3) » décrit par Pierre Leroux dans *Le Globe* du 15 août 1830 : le peuple. Paru mi-août, *L’Insurrection, poème dédié aux Parisiens* voit Auguste Barthélémy et Joseph Méry, satiristes célèbres sous la Restauration, saluer en alexandrins l’action des journalistes menés par Armand Carrel, laquelle n’a eu de comparable que la bravoure des Parisiens insurgés, notent-ils en préambule :

Ils avaient bien jugé cette héroïque ville, ces grands citoyens qui changèrent les salons du *National* en nouveau Jeu de Paume, devant les Cours prévôtales et l’échafaud ; leur audace civique détermina l’insurrection armée. Quand le jour des couronnes sera venu, les noms de ces Spartiates seront gravés sur des tables d’airain : Lacédémone[[4]](#footnote-4) n’a rien de plus beau[[5]](#footnote-5).

Les satiristes louent avec la même admiration ces écrivains qui « ont pris les armes, harangué les citoyens, organisé la sainte insurrection » et pour nombre d’entre eux « scellé de leur sang leur Épître au Peuple[[6]](#footnote-6) », formule qui donne à voir la sacralisation dont l’esprit de sédition est alors l’objet.

Largement considérée comme « un acte foudroyant de souveraineté[[7]](#footnote-7) » selon la formule de Blanqui, l’insurrection de 1830 bénéficie durablement d’une reconnaissance morale se traduisant, en littérature et en poésie particulièrement, par une poétique des barricades en phase avec le sentiment protestataire qui dominera les années 1830 et 1840[[8]](#footnote-8). La *Revue de Paris* dit d’ailleurs de « La Curée » que « [t]out bien considéré, et bien qu’on lui ait disputé sa place, l’œuvre de M. Delacroix avec *la Curée* de M. Barbier, et dans un ordre moins élevé *la Parisienne*[[9]](#footnote-9), est encore la seule poésie des barricades[[10]](#footnote-10). »

Or, là où Barthélémy et Méry ont beau jeu d’affirmer à propos de *L’Insurrection* que « bon nombre de ces vers n’ont pas été composés dans le silence du cabinet[[11]](#footnote-11) », les deux satiristes ayant « cessé d’être poëtes pour [se] faire citoyens[[12]](#footnote-12) », tout autre est la posture de Barbier. S’il incarne aussitôt aux yeux de ses contemporains l’événement 1830[[13]](#footnote-13) – alors même que prolifèrent les faux témoignages qui font de la légende naissante de 1830 et de la mémoire des Trois Glorieuses un lieu commun suspect[[14]](#footnote-14) – le poète n’était pas à Paris lors des journées de juillet, comme en font état ses Mémoires :

Au moment où éclata le mouvement de juillet, je n’étais pas à Paris. […] quand nous arrivâmes [lui et le général Jouannez], la lutte avait cessé depuis quatre jours. [Son ancien aide de camp interpelle le général]. – Ah ! mon général ! nous avons fait de bien belles choses. – Comment, répliqua celui-ci en se reculant, vous vous êtes fait battre par la canaille. – Mon général, le peuple a été sublime. Et, en disant ces mots, le jeune homme avait un air d’enthousiasme qui m’impressionna vivement. […] Quelques jours plus tard, lorsque l’assaut scandaleux des places m’inspira la pièce de vers appelée la *Curée*, toutes ces images guerrières étaient dans ma tête comme si j’avais assisté à la bataille. [Ce] jeune homme […] a été le premier moteur de mon enthousiasme et il ne se doute guère, s’il vit encore, de ce que je lui suis redevable dans la composition de cette pièce qui a commencé à me faire connaître. Ses paroles, du reste, me furent confirmées par tout ce que j’entendis et lus à propos des événements[[15]](#footnote-15).

Ce passage avec lequel Barbier ouvre non sans intérêt ses mémoires – manière de correspondre à son image d’auteur advenu à la fois comme poète et comme personne avec la Révolution de 1830[[16]](#footnote-16) – se révèle intéressant à plus d’un titre. Revenu à Paris en août 1830, Barbier n’a ainsi pas assisté aux événements de Juillet, à l’instar de la majeure partie de l’intelligentsia du temps, qui passe l’été à Dieppe, à La Châtre, en Touraine ou à Aix-les-Bains – raison pour laquelle les Trois Glorieuses sont aussi absentes des *Misérables* que de *La Peau de chagrin*[[17]](#footnote-17). C’est là l’une des particularités de la révolution de 1830 que « sa qualité d’événement symbolique lui a été d’abord conférée du dehors, par ceux qui n’en étaient ni les acteurs ni les témoins directs[[18]](#footnote-18) ». Comme le note Jean-Claude Fizaine, « [l]e sens de l’événement parvient aux écrivains parisiens du dehors, à travers ses répercussions européennes[[19]](#footnote-19) » : c’est parce que les peuples belge, polonais et italien lisent dans les Trois Glorieuses l’annonce de leur propre délivrance prochaine que l’événement 1830 finit par acquérir en littérature le statut, précisément, d’événement.

C’est donc non sans paradoxe parce qu’il l’a manqué et n’en connaît que ce qu’en disent les témoignages que Barbier parvient à saisir comme il le fait l’événement 1830[[20]](#footnote-20), c’est-à-dire en traduisant au moyen d’images fortes que n’affecte aucun conformisme, l’émotion qui étreint l’individu devant l’élan populaire de Juillet, instant topique de la culture politique française[[21]](#footnote-21). Si d’autres, comme Jules Lacroix, auteur d’une ode intitulée « Charles X[[22]](#footnote-22) », se sont essayés à l’exercice, nul n’a en effet condensé d’aussi saisissante façon que Barbier dans l’espace du texte poétique le symbolisme révolutionnaire – ces « images guerrières », ce peuple « sublime » –, exalté comme le parfait contrepoint de la société née de Juillet, société marquée par « l’assaut scandaleux des places » et dépourvue de valeurs et de figures héroïques.

Aussi la parution de « La Curée » prend-elle les contours d’un événement à part entière, comme l’affirme la *Revue de Paris* quelque deux ans plus tard : « Ce fut un événement littéraire et politique. L’âpreté de l’invective et la nouveauté du style remuèrent vivement les esprits. […] À dater de cette publication, M. Barbier a pris dans la littérature une place élevée et solitaire. […] il est, et sera toujours *l’auteur de la Curée*[[23]](#footnote-23) ». Comme le pointe Isabelle Tournier, ce triomphe éditorial[[24]](#footnote-24) s’explique par le fait que les pièces de Barbierfigurent dès leur parution « l’adéquation immédiate et parfaite d’une énonciation et d’une dénonciation[[25]](#footnote-25) », adéquation sur laquelle repose précisément, selon nous, la réussite de toute entreprise polémique. L’efficacité et l’originalité du projet de Barbier reposent en effet sur un usage neuf de l’iambe, mais aussi sur sa propension à introduire en poésie un langage cru, sinon trivial, pour mieux refléter la trivialité et la médiocrité de la société née de Juillet : « M. Barbier nous a poussés en pleine démocratie. Son style est le dernier terme de la réaction du mot cru contre la périphrase et les fausses synonymies, vains oripeaux du style noble ; c’est le triomphe définitif du carrefour sur l’académie, le complément littéraire des barricades[[26]](#footnote-26). » Faisant entrer le « suffrage universel […] dans la grammaire[[27]](#footnote-27) », les *Iambes* participent bien de cette introduction propre aux années 1830 du politique en poésie, et plus avant de la démocratie dans le vers.

Ce style cru, moins travaillé en apparence, Philarète Chasles l’oppose de manière révélatrice aux circonvolutions poétiques de cet « essaim de versificateurs mystiques, ampoulés ou vulgaires, qui ne se trompent que selon la formule, et se soumettent à une théorie enchaînée par des arguments logiques, au lieu de développer leur pensée intime et personnelle[[28]](#footnote-28) ». Chasles semble ainsi rattacher Barbier au naturel propre au romantisme, à l’opposé d’un style académique prisonnier de carcans poétiques et prosodiques l’empêchant de rendre compte de la réalité de la France de Juillet.

Forte de cet arrière-plan historique, littéraire et poétique, nous examinerons ici les modalités de ce symbolisme révolutionnaire afin de déterminer l’image des révolutions de 1789 et 1830 qu’esquisse Barbier, image dont l’impact mémoriel devait être conséquent tout au long du siècle – aspect qui n’a pas encore été mis en lumière par la critique, qui s’intéresse peu à Barbier et moins encore à ses *Iambes*, victimes sans doute de leur caractère circonstancié. Il s’agira de dégager les thématiques qui y sont déployées, tout en examinant les caractéristiques énonciatives du recueil, afin de cerner au plus près l’évolution d’un imaginaire révolutionnaire élaboré au gré d’alexandrins et d’octosyllabes égrenant, selon le mot de Baudelaire, « des pensées honnêtes ou utiles[[29]](#footnote-29) ».

## Les *Iambes*, modèle prosodique et énonciatif

Dans un mot placé en exergue des *Iambes*, Barbier justifie de la sorte le titre de son recueil : « L’auteur a compris sous la dénomination générale d’*Iambes* toute satire d’un sentiment amer et d’un mouvement lyrique : cependant ce titre n’appartient réellement qu’aux vers satiriques composés à l’instar de ceux d’André Chénier[[30]](#footnote-30). » Car, au sens strict, les compositions de Barbier ne sont pas des iambes – au même titre que ceux de Chénier[[31]](#footnote-31) qui différaient déjà de l’iambe antique, qui désigne un pied comportant une syllabe brève suivie d’une syllabe longue : « Le mètre employé par ce grand poète n’est pas précisément l’iambe des anciens, mais quelque chose qui en rappelle l’allure franche et rapide ; c’est le vers de douze syllabes, suivi d’un vers de huit, avec croisement de rimes[[32]](#footnote-32) ». L’iambe selon Chénier – et ainsi selon Barbier – renvoie donc non au modèle antique mais à une pièce composée de vers alternatifs de douze et de huit syllabes, avec croisement de rimes. Dans les iambes de Chénier, ce sont en réalité la dimension satirique et cette allure franche et rapide qui intéressent le plus Barbier, de même que Chénier s’inspirant d’Archiloque a privilégié le ton amer et mordant, satirique en un mot, de ses compositions.

Réinvestir l’iambe légitimé déjà par Chénier durant l’épisode révolutionnaire comme le véhicule privilégié d’une cinglante satire revient dès lors à mettre au cœur de son projet poétique cette idée de la poésie comme satire « d’un sentiment amer et d’un mouvement lyrique ». Le recours à l’iambe détermine donc d’emblée à la fois l’énonciation et le modèle prosodique des pièces de Barbier ; par l’alternance dynamique des vers et l’allure franche et rapide qui le caractérise, l’iambe séduit les contemporains du poète, conscients du caractère innovant de ce choix, de la vigueur du propos de Barbier et de la cohérence idéologique de son entreprise poétique[[33]](#footnote-33). Cette entreprise, il l’expose dans son « Prologue » au recueil, sorte de profession de foi poétique, qui voit Barbier revendiquer un vers « rude et grossier » à la « bouche […] sans frein », vers « trop cru » tant il « sonne aujourd’hui dans un siècle d’airain » ; ce vers, pourtant, « est honnête homme au fond[[34]](#footnote-34) ».

Le prosaïsme agressif figurant dans les compositions de Chénier la hideur révolutionnaire représente dans les pièces de Barbier le caractère sordide et ignominieux des élites sociales et politiques de la société née de Juillet. Les lignes de force de l’imaginaire du jeune poète s’y trouvent condensées, que le recueil développe plus avant : la boue, qui pour Barbier désigne sans connotation péjorative les milieux populaires, et revêt également une signification esthétique ; le refus d’un verbe vulgaire et jouant sur le *pathos*, qu’il laisse aux « faiseurs d’emphase » ; la représentation du poète en Diogène, manière de marquer à la fois son audace, son indépendance et son potentiel séditieux aux yeux du régime né de Juillet. Surtout, ce prologue voit Barbier fixer et justifier les modalités de son discours poétique : il s’agit d’une parole volontiers hyperbolique, caractérisée par sa simplicité et sa sincérité crue, et qui tend à l’invective, sinon à l’insulte, du fait de la nécessité absolue de formuler le mal pour lequel il n’éprouve que de la haine. Rude et grossier, cru et audacieux, le vers de Barbier est bien celui d’un pamphlétaire, dont la violence rhétorique se justifie par l’impérieuse nécessité de dire la vérité et l’indignation suscitée par le mensonge généralisé dans ce qu’il qualifie, non sans intérêt, de « siècle d’airain ».

Nous nous pencherons à présent sur l’évolution de la mémoire des épisodes révolutionnaires de 1789, 1793 et 1830 telle qu’elle se donne à voir dans les compositions successives de Barbier, envisagées de façon chronologique plutôt que thématique. Cette approche nous permettra de rendre compte de la transformation progressive chez le poète, au gré des *Iambes*, de l’imaginaire insurrectionnel et révolutionnaire, et de montrer en quoi cette évolution et ses modalités particulières confèrent une nette singularité à la démarche de Barbier.

##  « La Curée » et « Le Lion », ou l’échec des Trois Glorieuses

Composé en août 1830, « La Curée » convoque dans un clair diptyque le souvenir de la Révolution française et des Trois Glorieuses. En 1789, le peuple était aux commandes, qui devait s’illustrer par un courage et une audace nullement entravés par la modestie de ses atours ou de ses armes – bien au contraire. Barbier dépeint en ces termes le mouvement insurrectionnel éminemment populaire de 1789 :

C’était sous des haillons que battaient les cœurs d’hommes ;
C’étaient alors de sales doigts
Qui chargeaient les mousquets et renvoyaient la foudre ;
C’était la bouche aux vils jurons
Qui mâchait la cartouche, et qui, noire de poudre,
Criait aux citoyens : Mourons[[35]](#footnote-35) !

D’emblée, donc, le peuple de 1830, avatar moderne de celui qui devait prendre la Bastille, s’impose comme le véritable protagoniste de « La Curée », sa matière même ; c’est que la Révolution de 1830, marquant l’entrée de la France dans le régime représentatif, a permis au peuple d’incarner un rôle nouveau dans l’histoire.

Les premières pièces des *Iambes* se font le relais privilégié de cette exaltation des insurgés en plaçant sur un même pied, non sans audace, les révolutionnaires de 1830 et ceux de 1789. Retenant l’idée d’un élan populaire d’une bravoure digne de remarque contre les tenants d’une société foncièrement inégalitaire, Barbier souligne qu’en 1789 déjà, le courage des masses n’a eu d’égal que la lâcheté des élites. De façon claire et symbolique, il oppose le peuple en haillons, armé de mousquets et prêt à l’assaut, à ces classes supérieures à l’attitude injustifiable :

Tandis que tout Paris se jonchait de merveilles,
Ces messieurs tremblaient dans leur peau,
Pâles, suant la peur, et la main aux oreilles,
Accroupis derrière un rideau[[36]](#footnote-36).

C’est donc à une véritable sacralisation du peuple que se livre ici le poète, qui sollicite le souvenir de 1789 à l’appui de celui, récent, de ces trois Glorieuses qui ont vu « la grande populace et la sainte canaille » se dresser à nouveau contre le régime. Par leur intermédiaire, et par leur intermédiaire seulement, la liberté, fille du peuple, a été capable de renaître[[37]](#footnote-37).

Hissé au rang de héros, ce peuple est celui de Delacroix – le symbole de l’héroïsme des masses face au pouvoir, du triomphe de la liberté sur l’oppression. Comme en 1789, le caractère dérisoire des moyens des insurgés de 1830 – ces « quelques tas de pavés » capables d’« écraser une armée et de broyer un trône » – rend leur victoire plus méritoire encore.

Or le régime né de l’insurrection fait ressortir le pire des contemporains du poète, qui dans le second volet de « La Curée » peint par contraste les lendemains sordides de Juillet :

Paris n’est maintenant qu’une sentine impure[[38]](#footnote-38),
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courants de limon et d’ordure
Viennent traîner leurs flots honteux ;
[…]
Une halle cynique aux clameurs insolentes,
Où chacun cherche à déchirer
Un misérable coin des guenilles sanglantes
Du pouvoir qui vient d’expirer[[39]](#footnote-39).

À la pureté et à la beauté du mouvement populaire de Juillet 1830 dont les acteurs, modestes mais dignes, se sont hissés au rang des masses révolutionnaires de 1789, succède l’ignoble de ceux qui, Charles X tombé, se disputent les faveurs du nouveau régime, mus par l’intérêt, avides de la part de royauté à laquelle ils pensent avoir droit – à l’image de la meute de chiens qui, lors d’une partie de chasse fructueuse, se dispute le gibier abattu. « La Curée » peint donc Juillet jusque dans ses contradictions[[40]](#footnote-40) : moment de gloire et de déclin, d’espoir et de désenchantement, où la noblesse des uns (le peuple désintéressé, mû par une soif de justice sociale) le dispute au cynisme des autres (la bourgeoisie et la noblesse, aussi veules en 1830 qu’en 1789). Sous la plume de Barbier, le moment 1830, comme 1789, donne lieu à une emblématisation des valeurs républicaines[[41]](#footnote-41) dans laquelle le peuple, vivante incarnation de la liberté, de l’égalité et de la fraternité, joue un rôle central. Rôle que les lendemains de Juillet semblent toutefois démentir, tant ils consacrent, plutôt que le début d’un système proprement représentatif, l’avènement d’une société marchande où les intérêts et libertés individuels sont sacrifiés au dieu argent[[42]](#footnote-42).

Daté de décembre 1830, « Le Lion » offre une variation sur le même thème, centrée sur 1830 cette fois ; Barbier y met en scène un peuple figuré sous les traits d’un lion, qui au terme de trois jours parvient à renverser le pouvoir, et se repose de cette prouesse sur le trône renversé. Aussitôt mille nains, à l’image des chiens de « La Curée », se disputent ses faveurs ; lorsqu’il finit par se lasser des louanges et du sang, il est trop tard : on l’a muselé, la métaphore figurant l’escamotage de l’insurrection populaire de 1830 au profit des plus veules et des plus avides, comptant bien sur ce renversement de l’ordre établi pour que soit instaurée une monarchie à leur image, c’est-à-dire un régime bourgeois, subordonnant la gloire militaire et le rayonnement national aux intérêts matériels immédiats. L’emblématique républicaine déployée par Barbier dans « Le Lion » semble donc relativement similaire à celle de « La Curée », si ce n’est qu’à l’héroïsme et à l’enthousiasme des révolutionnaires s’ajoute ici une mise en exergue du tribut payé par les insurgés à la Révolution, en des termes crus et sans équivoque. La mémoire et la représentation des deux moments insurrectionnels sont donc intimement liées dans le geste poétique de Barbier, le souvenir aux contours héroïques de 1789 venant nourrir celui de 1830, fournissant une grille de lecture de l’événement révolutionnaire qui permet de hisser (dans un premier temps du moins) les Trois Glorieuses au rang des épisodes les plus fédérateurs de la Révolution française. L’issue du poème, comme celle de « La Curée », laisse toutefois entrevoir le pessimisme ontologique de Barbier, son désenchantement irrépressible quant aux lendemains de 1830, et plus avant de toute révolution ; l’événement 1830 s’y trouve néanmoins encore célébré – ce qui cesse d’être vrai dès « Quatre-vingt-treize », daté de janvier 1831.

## « Quatre-vingt-treize », l’espoir déçu

Pièce capitale du recueil par le basculement sémantique et symbolique qu’elle induit, « Quatre-vingt-treize », comme son titre l’indique, prend pour objet la mémoire de l’événement 1793 et s’énonce comme « La Curée » en deux temps : la première partie raconte la tentative des souverains étrangers pour miner la Révolution, en  1793, et leur échec lorsque la nation apparemment affaiblie « rallumant soudain ses foudres désarmées, / Comme un coup de canon lâcha quatorze armées[[43]](#footnote-43) ».

Le deuxième temps est toutefois moins triomphant, où Barbier, s’adressant directement à Quatre-vingt-treize, compare sa fougue à la médiocrité et à l’indolence qui caractérisent les temps présents jusque dans les révolutions qu’ils voient naître :

Car nous sommes des nains à côté de nos pères,
Et tu rirais vraiment de nos maigres combats.

Oh ! Nous n’avons plus rien de ton antique flamme,
Plus de force au poignet, plus de vigueur dans l’âme,
Plus d’ardente amitié pour les peuples vaincus ;
Et quand parfois au cœur il nous vient une haine,
Nous devenons poussifs, et nous n’avons d’haleine
Que pour trois jours au plus[[44]](#footnote-44).

De cette comparaison sans appel, les Trois Glorieuses sortent amoindries, pâle copie d’un Quatre-vingt-treize envisagé comme le point d’orgue absolu de la Révolution, un épisode fondateur représentatif de cet engouement républicain fédérateur dont le souvenir ravale l’insurrection de 1830 au rang de mascarade poussive sans vigueur ni force, mue non par la compassion envers les vaincus mais par la haine du régime en place.

Se donne donc à lire chez Barbier une désillusion croissante face à l’aptitude du peuple à l’insurrection (voire à la légitimité de celle-ci), à rebours de l’opinion dominante figée dès les lendemains de Juillet en discours officiel, qui loue la force et la modération du peuple et proclame sa souveraineté – Hugo, Vigny et Lamennais s’en faisant les apologues privilégiés[[45]](#footnote-45). Pour Barbier, cette modération tant louée s’apparente davantage à de la faiblesse, l’issue de cette révolution étant à son image – une pâle imitation de la fougue révolutionnaire ayant mis à bas l’Ancien Régime.

Chez Barbier, le désenchantement vis-à-vis des lendemains des insurrections prend ainsi le pas, à mesure que s’égrènent les pièces qui formeront les *Iambes*, sur la célébration même de ces révolutions, jusqu’à en faire des événements aussi vains que mineurs, voués à être récupérés par la bourgeoisie – celle-là même qui a escamoté une insurrection qui visait avant tout à défendre les libertés individuelles mises à mal par la politique liberticide de Charles X et réclamait au-delà la justice sociale et l’avènement d’un système représentatif.

Or la tonalité de plus en plus sombre des vers de Barbier reflète le climat politique et social résolument délétère dès décembre 1830, lorsque le procès des ministres de Charles X se solde par un verdict trop clément aux yeux de l’opposition et du peuple, aucune condamnation à mort n’ayant été prononcée[[46]](#footnote-46). Ce verdict significatif, joint à la peur d’un retour du cléricalisme et la suspicion grandissante à l’égard des libéraux[[47]](#footnote-47), suscite une déception mâtinée de rancœur dont *Le Globe* rend bien compte en février 1831 : « C’est un fait maintenant incontestable que la Révolution de Juillet a été bien loin de réaliser les espérances qu’à son aurore elle avait fait naître. Chez la plupart de ses partisans, l’abattement ou l’aigreur ont remplacé l’exaltation soudaine et les transports d’allégresse qu’elle avait d’abord excités de toutes parts[[48]](#footnote-48). »

Cette rancœur entraîne chez Barbier un scepticisme grandissant qui se cristallise dans « La Popularité », pièce ambiguë datée de février 1831, où le poète s’interroge sur le bien-fondé de la souveraineté populaire :

Faut-il du peuple aussi faire une idole vaine ?
Pour l’encenser de vains propos ?
À peine relevé faut-il qu’on se rabaisse[[49]](#footnote-49) ?

C’est qu’un peuple investi de pouvoirs démesurés est aussi dangereux que les gouvernants despotiques qu’il a renversés ; à ce titre, il n’est pas invraisemblable « qu’en ses mains l’arme de la justice / Ne soit l’arme des scélérats[[50]](#footnote-50) ». Si Hugo, Musset ou Lamennais, revenus eux aussi de l’illusion fugace des Trois Glorieuses mais non moins convaincus du bien-fondé de la souveraineté populaire, font du peuple la dupe des jeux de pouvoir cyniques du régime né de Juillet[[51]](#footnote-51), Barbier met en garde ses contemporains contre la tentation d’en faire une nouvelle idole, aussi vaine que celles qu’elle remplacerait. Sans doute faut-il y voir l’écho lointain de ce « peuple-roi » auquel, écrivait Chénier, « Mille autres moutons, comme moi /Pendus aux crocs sanglants du charnier populaire, / Seront servis[[52]](#footnote-52) ».

Avec plus d’audace encore, « L’Émeute », pièce datée elle aussi de février 1831, remet en question l’idée même d’une émeute représentée sous les traits d’une femme ivre :

L’émeute aux mille fronts, aux cris tumultueux,
À chaque bond grossit ses rangs impétueux,
Et le long des grands quais où son flot se déroule,
Hurle en battant les murs comme une femme soûle.
Où va-t-elle aujourd’hui ? De ses sombres clameurs
Va-t-elle épouvanter le sénat en rumeurs ?
Vient-elle secouer sur le front des ministres
Tout le sang répandu pendant les jours sinistres[[53]](#footnote-53) ?

Cette émeute aux traits féminins – peut-être faut-il y voir une amère satire de Marianne – qui, mue par une folie destructrice, s’en prend aux institutions politiques et religieuses (il est question, plus loin, du « saint lieu[[54]](#footnote-54) » qu’elle s’apprête à profaner), n’est pas sans évoquer la distinction posée par Hugo dans *Les Misérables* entre l’« insurrection-résurrection », résultat légitime de la détresse d’un peuple opprimé, et l’émeute, colère vaine mue par des sentiments troubles et synonyme de destruction[[55]](#footnote-55). En se faisant émeute, l’insurrection achève donc de perdre toute légitimité aux yeux du poète, animé par une méfiance croissante à l’égard de ceux qui, sous couvert de réclamer l’avènement de la souveraineté populaire, sont mus par une volonté de destruction aux accents nihilistes.

L’héroïsation des premières pièces de Barbier a donc cédé la place à un constat plein d’amertume, où l’emblématique républicaine elle-même est mise en échec : une fois contesté ce qui fondait 1789, 1793 et 1830 – la souveraineté du peuple, la valeur intrinsèque de l’insurrection, et au-delà de la révolution –, seule subsiste la vision de Paris comme un enfer à ciel ouvert où, tel Sisyphe, l’homme serait condamné à voir échouer éternellement ses aspirations révolutionnaires, et plus largement ses espoirs d’élévation et de changement :

Un vrai siècle de boue, où plongés que nous sommes,
Chacun se vautre et se salit ;
Où comme en un linceul, dans le mépris des hommes,
Le monde entier s’ensevelit[[56]](#footnote-56) !

Toute émeute, aussi nobles que soient ses motifs, semble donc vouée à l’échec tant la corruption prévaut qui contamine toutes choses à l’image de cette boue mortifère dans laquelle tous se vautrent pourtant au gré des révolutions.

##  « La Cuve » : Paris, tombeau des révolutions

Avant-dernier poème du recueil – qui se clôt, de façon révélatrice, sur une pièce intitulée « Désolation » –, « La Cuve » développe plus avant le pessimisme de Barbier quant à l’après-1830. Selon le poète, en effet, Paris se réduit désormais à un infernal abîme, irrémédiablement voué à la corruption par une fatalité en vertu de laquelle la déchéance morale et la débauche sont appelées à régner et la vertu à le céder au vice :

C’est un volcan fumeux et toujours en haleine
Qui remue à longs flots de la matière humaine ;
Un précipice ouvert à la corruption
Où la fange descend de toute nation[[57]](#footnote-57)[.]

Paris, en somme, est un « abîme aussi noir que le cuvier romain[[58]](#footnote-58) » ; là-bas, comme dans la Rome antique, « Mêmes débordements, mêmes crimes énormes, / Moins l’air de l’Italie et la beauté des formes[[59]](#footnote-59). »

De façon significative, Barbier détourne la référence à la Rome de l’Antiquité, passage obligé du discours républicain du temps (qui a beau jeu d’exalter la droiture morale des figures de proue du parti républicain en les comparant aux plus grands orateurs de la République romaine[[60]](#footnote-60)), pour mieux accabler la France née de Juillet, en proie à un déclin moral comparable aux yeux du poète à celui de l’Empire romain. La référence à la Rome antique se retrouve en effet sous la plume de nombreux pamphlétaires républicains du temps, à l’image de Claude Tillier, pour qui Louis de Cormenin constitue l’un de « ces hommes d’élite qui portent à leur front, au lieu d’une couronne, d’or, une couronne de chêne et de laurier[[61]](#footnote-61) ». La « couronne de chêne et de laurier » qui ceint le front de ces « hommes d’élite » qui « prennent nos libertés sous leur garde, et dont la plume est notre épée[[62]](#footnote-62) » désigne deux traditions distinctes : d’une part celle de la couronne civique, faite de deux rameaux de chêne, et qui récompensait dans la Rome antique les personnes ayant sauvé la vie d’un citoyen romain, et d’autre part celle de la couronne de laurier utilisée comme distinction honorifique des héros, des poètes et des sages. Composée de feuilles de chêne, la couronne civique était surnommée *quercus civilis*, soit « le chêne civil » ou « chêne des citoyens[[63]](#footnote-63) » – symbolique naturellement éloquente pour un pamphlétaire se voulant porte-parole de la nation. En faisant de la Rome antique un lieu où le cynisme le dispute à l’étalage de tous les vices, Barbier s’inscrit donc à rebours de cette exaltation partisane des symboles républicains et des figures éminentes de l’Empire romain.

Pour le poète, l’histoire est ainsi vouée à se répéter, et avec elle les révolutions, destinées à échouer les unes après les autres. Ce déterminisme d’un genre nouveau trouve à s’exprimer, comme toujours chez Barbier, en des termes crus et brutaux :

Tant de pouvoirs honteux rougirent la poussière,
De révolutions au vol sombre et puissant
Crevèrent coup sur coup leurs nuages de sang,
Que l’homme, ne sachant où rattacher sa vie,
Au seul amour de l’or se livre avec furie[[64]](#footnote-64).

Les révolutions ne peuvent donc qu’échouer à instaurer une ère nouvelle – à l’image, en somme, de celle de 1830, « Flot hardi qui trois jours s’en va battre les cieux, / Et qui retombe après, plat et silencieux[[65]](#footnote-65) ! » Ce pessimisme marqué où n’apparaît aucun horizon consolateur tranche avec les positions exprimées par les républicains du temps, dont la révolte à l’encontre du régime né de Juillet n’est pas dépourvue d’une revendication porteuse d’espoir : celui du suffrage universel masculin qu’ils appellent de leurs vœux pour concrétiser enfin une souveraineté populaire qu’ils persistent à penser souhaitable, au contraire du poète.

## Des barricades à l’enfer : grandeur et décadence de la symbolique républicaine

La symbolique républicaine, et par là la mémoire des révolutions mise en œuvre dans les vers de Barbier se joue donc en plusieurs temps, s’articulant autour de la mise en scène du peuple, emblème des valeurs républicaines défendues par Barbier. Les premières pièces des *Iambes* sont les plus explicites en la matière, qui prennent pour protagoniste un peuple insurgé sublimé en tant qu’agent historique d’un moment critique de la vie publique[[66]](#footnote-66). « La Curée » et « Le Lion » opposent ainsi l’apparente saleté des mains et des haillons des insurgés, le caractère dérisoire de leurs armes, signes d’une pauvreté digne et honorable, à la véritable souillure, morale celle-ci, de toute une engeance corrompue et vénale dont les riches atours dissimulent mal l’abjection. La rudesse et la crudité des actes et des propos des révolutionnaires convoquent également des valeurs esthétiques : la simplicité des atours des insurgés, comme celle des vers de Barbier, est arborée comme un gage d’authenticité, et opposée à une complexité que le poète associe à la dissimulation et à l’emphase creuse et superflue des « faiseurs de vers » du « Prologue », davantage préoccupés de la forme que du fond de leur discours, à l’image des nobles aux beaux atours qui, en 1789 comme en 1830, attendaient cachés la fin de l’insurrection. De cette lutte foncièrement déséquilibrée entre le peuple et ses bourreaux, les seconds sortent toutefois vainqueurs, symbolisant l’échec inéluctable de toute révolution, le principe même d’insurrection étant progressivement déconstruit par Barbier dans l’espace du texte poétique.

Le propos que tient le poète dans ses *Souvenirs* sur l’époque à laquelle il compose « La Curée » éclaire plus avant sa façon d’élaborer cette mémoire pour le moins contrastée des révolutions de 1789 et 1830. L’ouvrage, révélateur de l’état d’esprit de l’opinion républicaine sous le régime né de Juillet, mais aussi de la façon dont le poète entend construire son image d’auteur, soulève en effet un point fondamental de la mémoire de l’événement révolutionnaire – fût-ce celui de 1789, 1793 ou 1830 – telle qu’elle se voit élaborée par Barbier. « La Curée » ne s’assimile effectivement pas à un témoignage de première main, effectué immédiatement après les événements par un poète qui les aurait personnellement vécus, mais bien plutôt à une reconstruction *a posteriori*, nourrie de l’enthousiasme des nombreux témoignages oraux et écrits[[67]](#footnote-67) de ces trois journées – témoignages à la véracité souvent contestable. Ce n’est donc pas l’événement même, brut, mais ses *effets*, c’est-à-dire l’émotion qu’il suscite auprès des témoins[[68]](#footnote-68), puis de Barbier lui-même, qui fournissent le matériau poétique. La mémoire qu’il construit de cet événement qu’il ne connaît qu’à travers un voile – celui des témoignages, à la fiabilité relative – s’en ressent donc inévitablement qui, un temps portée par l’idéalisation de l’insurrection et l’héroïsation des insurgés, fruit de l’enthousiasme général des lendemains de l’insurrection, cède dès 1831 à un pessimisme ontologique digne d’être remarqué.

Comme le montrent les *Souvenirs*, la composition de « La Curée » n’est d’ailleurs pas tant inspirée par la révolution de 1830 en elle-même (fût-elle envisagée au seul prisme des témoignages) que par « l’assaut scandaleux des places[[69]](#footnote-69) » qui la suit une fois le nouveau régime instauré. L’écriture n’est donc pas le fruit d’un seul élan patriotique, d’une simple volonté d’historiciser l’enthousiasme révolutionnaire des masses populaires : elle naît de l’indignation du poète vis-à-vis des lendemains ignobles d’une révolution noble par ses aspirations et ses acteurs ; à la pureté des motifs et des actions a succédé l’immoralité et la vénalité d’hommes semblables à des chiens se disputant la curée. C’est ce contraste même et la révolte qu’il suscite qui inspirent le poète, dont le verbe se fait diatribe, Barbier choisissant l’iambe pour sa portée satirique potentiellement dévastatrice. Il ne faut donc pas voir un hasard dans le fait que Barbier avait intitulé « Diatribe » la première version de « La Curée », pointant par là un aspect fondamental de son projet poétique : en effet, la diatribe exclut à la fois l’ode, trop lyrique et dont l’objet est trop élevé pour son propos, et la chanson, au sujet trop bas et manquant de la gravité que le poète souhaite imprimer à son discours[[70]](#footnote-70).

De « La Curée » et « Le Lion » à « Quatre-vingt-treize », le désenchantement de Barbier s’accentue, qui le voit renoncer à l’héroïsation des protagonistes de 1830 pour mettre l’accent sur les lendemains désenchantés de l’insurrection et en conclure à la vanité de toute insurrection. Le constat qu’il en tire se veut des plus sombres, qui montre Paris comme une « infernale cuve », un abîme d’immoralité ; or cet imaginaire infernal explique la récurrence de l’airain et celle de l’abîme sous la plume du poète. En effet, dans la mythologie grecque, le Tartare est la partie la plus reculée des Enfers, celle réservée aux âmes les plus noires (celle des Titans, de Tantale ou de Sisyphe) ; il s’agit comme le reste des Enfers d’un abîme encerclé d’un mur d’airain. Sous la plume de Barbier, donc, à Paris comme dans les tréfonds du Tartare, l’homme est voué à buter partout contre les murs de sa prison, sort d’autant plus insupportable que l’élan insurrectionnel de 1830 avait laissé entrevoir la possibilité d’une ère nouvelle, concrétisant les valeurs républicaines.

## Conclusion

C’est donc sur un tableau sinistre que se referment les *Iambes*. Hanté par une descente aux Enfers qu’il dit inéluctable, puis avérée, Barbier tend à la société née de 1830 le miroir déformant de la satire pour mieux lui faire saisir l’ampleur de sa médiocrité et de la déchéance qui est la sienne. Épopée populaire, le moment 1830 est confronté aux apories qui sont celles de toute révolution : les turpitudes immorales et vénales de ceux qui récupèrent l’insurrection à leur profit et se disputent les places et faveurs des régimes successifs ; les possibles excès de la souveraineté populaire – celle-là même qu’encensait la poésie des barricades.

Les contemporains du poète semblent donc avoir vu juste, qui ont hissé Barbier au rang d’incarnation du moment 1830 ; c’est que le poète a pu saisir toute l’ambivalence, entre gloire et déchéance, des effets de ces journées de Juillet récupérées par les artisans de la montée de Louis-Philippe sur le trône. Par ce constat désenchanté, c’est la déception de toute une génération, celle d’une jeunesse populaire, qu’exprime Barbier en des termes sans équivoque, dont le dépouillement et la crudité reflètent sur le plan esthétique la sincérité et la franchise au cœur même de son projet poétique, élégie des acteurs populaires des épisodes révolutionnaires, diatribe désespérée contre la vanité de toute insurrection, qui réussit, l’espace d’un instant, à condenser l’espoir déchu et l’indignation de toute une nation. Philarète Chasles, dans sa préface aux *Iambes*, ne dit pas autre chose :

Cette indignation honnête s’est propagée. […] [L]a *Curée*, […] [ce fut] cette nudité mâle de pensées et d’images, ce dédain de toutes les formes convenues, ce rejet de tous les haillons dorés de la rhétorique. [Dans notre époque, on a tout essayé] mais ce qu’on n’avait pas encore tenté, c’était la vérité nue ; c’était l’expression naïve et franche de la pensée. Telle est la spécialité, le caractère original des poésies de M. Barbier. […] Jamais meilleure et plus puissante occasion ne se présenta d’introduire la vérité dans la poésie[[71]](#footnote-71).

Entre satire et diatribe, exaltation patriotique et désillusion, les *Iambes* auront bien fait de Barbier l’expression poétique d’une vérité : celle de la Révolution de 1830, dans son ambivalence et sa noirceur même.

1. Voir à ce sujet Emmanuel Barat, *Le Style poétique et la Révolution romantique*, Genève, Slatkine, 1968 ; Dominique Rincé (dir.), *La Poésie romantique*, Paris, F. Nathan, coll. « Intertextes. Les Mouvements », 1983 ; Yves-Alain Favre, *La Poésie romantique en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989. [↑](#footnote-ref-1)
2. Jules Michelet, *Introduction à l’histoire universelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », 1962, p. 32. [↑](#footnote-ref-2)
3. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier ou la “vérité” de Juillet », *Romantisme*, no 110, 2000, p. 104. [↑](#footnote-ref-3)
4. C’est-à-dire Sparte. [↑](#footnote-ref-4)
5. Auguste Barthélémy et Joseph Méry, *L’Insurrection, poème dédié aux Parisiens*, Paris, A.-J. Dénain, 1830, p. 8. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Ibid.*, p. 10. [↑](#footnote-ref-6)
7. Louis Auguste Blanqui, « Pourquoi il n’y a plus d’émeutes », *Le Libérateur*, no 1, 2 février 1834, reproduit dans *Œuvres*, t. 1, *Des origines à la révolution de 1848*, textes rassemblés et présentés par Dominique Le Nuz, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 268. [↑](#footnote-ref-7)
8. Pierre Rosanvallon, *La Démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2000, p. 131. [↑](#footnote-ref-8)
9. Il s’agit de « La Parisienne », chant patriotique dû à Casimir Delavigne, et composé peu après les Trois Glorieuses. [↑](#footnote-ref-9)
10. *La Revue de Paris*, 1831, t. 28, p. 308. [↑](#footnote-ref-10)
11. Auguste Barthélémy et Joseph Méry, *L’Insurrection, poème dédié aux Parisiens*, *op. cit.*, p. 10-11. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibid.*, p. 11. [↑](#footnote-ref-12)
13. C’est bien ce qu’indiquent les écrits de ses contemporains, dont André Imberdis et Baudelaire, et les articles de la presse du temps, ainsi que le montre l’article d’Isabelle Tournier, art. cit., p. 101. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibid.*, p. 102. [↑](#footnote-ref-14)
15. Auguste Barbier, *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines. Œuvres posthumes d’Auguste Barbier, membre de l’Académie française*, édition critique d’Auguste Lacaussade et Édouard Grenier, Paris, E. Dentu, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 3-5. [↑](#footnote-ref-15)
16. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 105. [↑](#footnote-ref-16)
17. Jean-Claude Fizaine, « Les romantismes et la révolution de juillet », *Romantisme*, 1980, no 28-29, « Mille huit cent trente », p. 29-46, ici p. 32-33. [↑](#footnote-ref-17)
18. J.-C. Fizaine, « Les romantismes et la révolution de juillet », art. cit., p. 29-30. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ibid.*, p. 30. [↑](#footnote-ref-19)
20. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 105. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-21)
22. Dont la *Revue de Paris* qui, partant du principe que les *Iambes* n’ont pu que « désespérer les inspirations poétiques nées de la révolution de juillet », dira que le poète « n’a évité une si dangereuse concurrence qu’en regardant le même sujet sous une face différente » en expliquant les Ordonnances de Juillet, et donc les Trois Glorieuses par l’expédition d’Alger (cf. *La Revue de Paris*, 1831, t. 22, p. 200). [↑](#footnote-ref-22)
23. *La Revue de Paris*, « Critique littéraire. De la satire en France, depuis la révolution de juillet », 1832, t. 34, p. 191-192. [↑](#footnote-ref-23)
24. La *Revue de Paris* publie en effet plusieurs pièces, dont « La Curée », « La Popularité », « La Désolation », mais aussi « Nisa », pièce qui ne devait pas être reprise dans les *Iambes*. Le recueil connaît quant à lui de nombreuses rééditions tout au long du siècle ; on en dénombre vingt-huit entre 1831 et 1878. Ces rééditions se voient d’ailleurs effectuées sous différents titres : on peut citer ainsi, en 1845, *Iambes et poèmes* (Paris, Paul Masgana) ; en 1858, 1878 et 1883 sous le titre d’*Iambes et poëmes* (Paris, Dentu) ; et en 1898, sous le titre d’*Iambes et poèmes* (Paris, Alphonse Lemerre). [↑](#footnote-ref-24)
25. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 101-102. [↑](#footnote-ref-25)
26. *La Revue de Paris*, art. cit., p. 192. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-27)
28. Philarète Chasles, « De la poésie en France au xixe siècle. IIe article », *Revue de Paris*, 21 mars 1830, p. 167. [↑](#footnote-ref-28)
29. Charles Baudelaire, *L’Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 333. [↑](#footnote-ref-29)
30. Auguste Barbier, *Poésies d’Auguste Barbier. Iambes et poèmes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1899, p. 2. [↑](#footnote-ref-30)
31. Voir à ce sujetElizabeth R. Jackson, *« Secrets observateurs… ». La Poésie d’André Chénier*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1993 ; Anne Coudreuse, « Élégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d’André Chénier », *Babel. Littératures plurielles*, 2005, no 12, « Élégies », p. 79-90. [↑](#footnote-ref-31)
32. Auguste Barbier, « Prologue » aux *Iambes et poèmes*, *op. cit.*, p. 2. [↑](#footnote-ref-32)
33. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 113. [↑](#footnote-ref-33)
34. Auguste Barbier, « Prologue » aux *Iambes*, *op. cit.*, p. 3-4. [↑](#footnote-ref-34)
35. Auguste Barbier, « La Curée », in *Iambes*, *op. cit*., p. 6. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Ibid.,* p. 6-7. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Ibid.*, p. 8-9. [↑](#footnote-ref-37)
38. Nous soulignons. [↑](#footnote-ref-38)
39. Auguste Barbier, « La Curée », in *Iambes*, *op. cit*., p. 9-10. [↑](#footnote-ref-39)
40. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 114. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-41)
42. Voir notamment à ce propos Bertrand Goujon, *Monarchies postrévolutionnaires. 1814-1848*, Paris, Le Seuil, 2012, particulièrement les chapitres V et VI. [↑](#footnote-ref-42)
43. Auguste Barbier, « Quatre-vingt-treize », in *Iambes*, *op. cit*., p. 17-18. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-44)
45. J.-C. Fizaine, « Les romantismes et la révolution de juillet »,art. cit., p. 30. [↑](#footnote-ref-45)
46. Pierre Rosanvallon, *Le Sacre du citoyen. Histoire du suffrage universel en France*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1992, p. 253. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-47)
48. *Le Globe. Journal de la doctrine de Saint-Simon*, no 45, 14 février 1831. [↑](#footnote-ref-48)
49. Auguste Barbier, « La Popularité », in *Iambes*, *op. cit*., p. 25. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Ibid.*, p. 24. [↑](#footnote-ref-50)
51. J.-C. Fizaine, « Les romantismes et la révolution de juillet »,art. cit., p. 31. [↑](#footnote-ref-51)
52. André Chénier, « Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre », in *Œuvres complètes d’André Chénier*. t. 3, *Élégies, épîtres, odes, iambes, poésies diverses*, Paris, C. Delagrave, 1907, p. 273. [↑](#footnote-ref-52)
53. Auguste Barbier, « L’Émeute », in *Iambes*, *op. cit*., p. 20-21. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-54)
55. Pierre Rosanvallon*, La Démocratie inachevée*, *op. cit.*, p. 130. [↑](#footnote-ref-55)
56. Auguste Barbier, « L’Émeute », in *Iambes*, *op. cit*., p. 25-26. [↑](#footnote-ref-56)
57. Auguste Barbier, « La Cuve », in *Iambes*, *op. cit*., p. 60. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Ibid.*, p. 62. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-59)
60. Voir notamment à ce propos *Le Livre des orateurs* (1836), de Louis de Cormenin, dans lequel abondent les filiations entre les orateurs de la Restauration et de la monarchie de Juillet et ceux de la Rome antique. [↑](#footnote-ref-60)
61. Claude Tillier, lettre à Louis de Cormenin, 25 mai 1841, in Claude Tillier, *Pamphlets (1840-1844)*, Marius Gérin (éd.), Paris, Bertout, 1906, p. 52. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-62)
63. Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Desray, 1806, p. 371. [↑](#footnote-ref-63)
64. Auguste Barbier, « La Cuve », in *Iambes*, *op. cit*., p. 61. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Ibid.*, p. 64. [↑](#footnote-ref-65)
66. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 115. [↑](#footnote-ref-66)
67. Barbier puise ainsi en partie son inspiration dans les articles de journaux, dont celui dû à Saint-Marc Girardin et publié dans le *Journal des Débats* du 16 août 1830, qui décrit avec enthousiasme les événements de 1830 (cf. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 106). [↑](#footnote-ref-67)
68. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 105. [↑](#footnote-ref-68)
69. Auguste Barbier, *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, *op. cit.*, p. 5. [↑](#footnote-ref-69)
70. Isabelle Tournier, « Le moment Barbier », art. cit., p. 108. [↑](#footnote-ref-70)
71. Philarète Chasles, « Préface des éditeurs », in Auguste Barbier, *Iambes*, Paris, Urbain Canel et Ad. Guyot, 1832, p. XI-XII. [↑](#footnote-ref-71)