



Engraving by Goussier pour C. L. Moitteux.

W. H. St. John del. et sculp. Paris, chez P. H. Le Normand, 1789.

Prise de la Bastille, le 14 Juillet 1789.

Het begin van de vrijheid*

Prise de la Bastille door Charles Thévenin (1790)

• JENNY REYNAERTS •

Afb. 1

CHARLES THÉVENIN,
*Prise de la Bastille le
14 Juillet 1789*, 1790.
Ets, 439 x 612 mm
(plaat), 372 x 580 mm
(afbeelding). Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. RP-P-2007-
201).

Prise de la Bastille

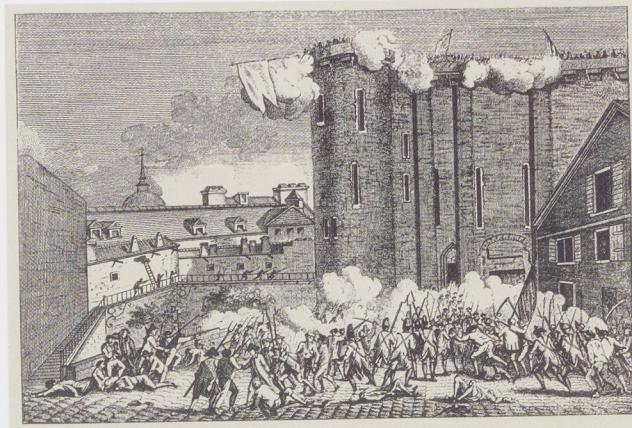
In 2006 verwierf het Rijksprentenkabinet een ets, getiteld *Prise de la Bastille le 14 Juillet 1789* uit 1790 (afb. 1). Linksonder staat 'dessiné et gravé par C. Thévenin' en rechtsonder 'à Paris chez l'auteur rue l'Évêque Butte'. Dit opschrift verwijst naar de Franse schilder Charles Thévenin (1764-1838). Het onderwerp is de inname van de Bastille in Parijs tijdens de eerste dagen van de Franse Revolutie.¹ De prent verscheen, samen met drie andere, eind februari, begin maart 1790.²

Afgebeeld is het moment waarop de directeur van de gevangenis, Bernard René Jourdan, Marquis de Launay, die in de Bastille is gearresteerd, naar buiten wordt gebracht. Een woedende menigte, gewapend met geweren en bajonetten, dreigt hem te lynchen. Op de voorgrond liggen gesneuvelde soldaten, van wie er een wordt doodgestoken door een revolutionair. Links op de voorgrond wordt een kanon afgevuurd, waardoor de voorstelling aan die kant in een wervelende rookkolom wordt gehuld. Rechts roept een tweetal revolutionairen, getooid met de kokarde en met een witte vlag waarop een lint in tricolor is gebonden, de vrijheidsstrijders op zich in te houden. De dikke muren van de Bastille vormen een imposante achtergrond, ook voor een huis van waaruit

opstandelingen hun geweren afschieten. De gevangenneming speelt zich af op het eerste plan, waarbij de centrale groep rond De Launay dramatisch is uitgelicht en afgezet tegen de omringende figuren in silhouet.

De kunstenaar heeft de gebeurtenissen vrij nauwgezet gevolgd. Vergelijking met contemporaine journalistieke prenten laat zien dat de topografie correct is weergegeven, met de tweede binnenhof van de Bastille en het huis van de directeur als decor voor de strijd (afb. 2).³ De voornaamste protagonisten konden destijds worden geïdentificeerd: uiteraard de Marquis de Launay als directeur van de Bastille, en voorts de grenadier Arné en de klokkenmaker Humbert die hem bedreigden.⁴

De stijl van de prent onderscheidt zich artistiek gezien tegelijkertijd van de gebruikelijke journalistieke prenten door de uitvoering volgens academische regels. Interessant is in dit verband een tekening van Thévenins leermeester François-André Vincent van de inname van de Bastille, die geheel is uitgevoerd volgens de academische richtlijnen maar juist de kracht van de actualiteit mist (afb. 3).⁵ Net als Vincent legt Thévenin de nadruk op het centrale drama. Volgens de beste academische traditie leiden alle bewegingen het oog hiernaartoe. Hij



Afb. 2
Prise de la Bastille par
les gardes Françaises
et les bourgeois de
Paris, le mardi 14 Juillet
1789, d'après une
gravure allemande
du temps.

Foto uit:

A. DAYOT,
La Révolution Française Constituante – Législative – Convention – Directoire d'après des peintures, sculptures, gravures médailles, objets du temps, Parijs [1908].
Bibliotheek Rijksmuseum, Amsterdam
(sign. 551 E 12).

demonstreert zijn kennis van menselijke emotie, anatomie en proportie door de verschillende uitdrukkingen op de gezichten, de zichtbare spierbundels en de verschillende houdingen van de figuren. Kennis van de kunst uit de oudheid is af te lezen aan de stervende soldaat rechts op de voorgrond, gebaseerd op het klassieke beeld *De stervende Galliër*. Op de politieke prenten die verslag deden van de roerige tijden werd juist al deze 'kunstwetenschappelijke' kennis vaak verwaarloosd, ten gunste van een nauwgezette, vaak naïef weergegeven vertelling van het gebeurde.

Het is precies de samenvoeging van historische correctheid en artistieke kwaliteit waarvoor Thévenin meermalen werd geprezen. Zo schreef *Le Journal de Paris* over de prent: *elle nous paroît mériter de l'estime du côté de l'art & du sujet qu'elle représente*.⁶ De combinatie van historieschilderkunst en ooggetuigenverslag doet denken aan het beroemdste schilderij van de vrijheid, *Liberté guidant le peuple* van Eugène Delacroix (1831) (afb. 4). Alleen gaat het hier om de samenvoeging van het waargebeurde en de allegorie. Delacroix' meesterwerk werd als vernieuwend en deels ook schokkend ervaren, mede door de bijna agressieve uitvoering op een ongewoon grote schaal. Lastig was ook de figuur van de vrijheid, een abstractie die zeer realistisch,

bijna tastbaar was weergegeven.

Ondanks dit belangrijke verschil – Thévenin beeldt de totstandkoming van de vrijheid uit, Delacroix haar personificatie – zijn er opvallende overeenkomsten tussen de centrale groep van Thévenin en het gepeupel op de barricaden van Delacroix. De piramidale opbouw van de hoofdgroep, de voorwaartse beweging, de slachtoffers die letterlijk de basis vormen van de vrijheid, de historische gebouwen op de achtergrond, het chaotische woud van wapens, de rookwolken die het zicht benemen en de prominente vlag – alles doet sterk denken aan de compositie van de ets, zij het dat daar de voorgrond meer diepte heeft. De groep rondom de Liberté heeft dezelfde compactheid als die rondom De Launay en de figuren aan weerszijden van de Marianne tekenen met hun opgeheven wapens tegen de rook af zoals de silhouetten bij Thévenin (afb. 5, 6). Deze visuele overeenkomsten leiden tot de vraag hoe groot het verband is tussen *Prise de la Bastille* en *De Vrijheid op de barricade*. Hoe bekend was Thévenins *Prise de la Bastille* en – meer in het bijzonder – bekende Delacroix de prent? Op een meer algemeen vlak is het interessant te bekijken welke beeldtradities een rol speelden bij de uitbeelding van de (Franse) vrijheid vanaf de Franse Revolutie.



Afb. 3
FRANÇOIS-ANDRÉ
VINCENT, *La Prise de
la Bastille*, 1789.
Musée de Beaux Arts,
Dijon.

Afb. 4
EUGÈNE DELACROIX,
*Liberté guidant le
peuple*, 1830. Olieverf
op doek, 260 x 325 cm.
Musée du Louvre,
Parijs.





Afb. 5
Detail van afb. 1.



Afb. 6
Detail van afb. 4.

Charles Thévenin

Volgens zijn tijdgenoten was Thévenin er met zijn ets zeer goed in geslaagd zowel een impressie van een ooggetuigenverslag te geven als een esthetisch hoogwaardig werk te leveren. Zo schreef de landelijke krant *Le Moniteur Universel*: *Ce morceau, dessiné et gravé par M. Thévenin, avec une chaleur digne de l'action mémorable qu'il nous retrace, fait infiniment d'honneur au talent de l'artiste; nous serions tentés d'ajouter et à son courage; car l'expression terrible et vraie qui règne partout ferait croire que celui qui a si bien réussi à la transmettre l'avait éprouvée lui-même et qu'il a été témoin et acteur de la scène.*⁷

De ets was een dermate groot succes dat Thévenin er volgens overlevering tweemaal een schilderij naar maakte en deze op de Salons van 1793 en 1795 exposeerde. Er bestaat een zeldzame, onvoltooide druk van de prent waar de titel ontbreekt.⁸ Een contre-épreuve hiernaar in de collectie van de Bibliothèque Nationale de France heeft waarschijnlijk als tussenstadium voor het schilderij gediend. Van de geschilderde

derde versies is er slechts één bekend. Deze hangt in het Musée Carnavalet te Parijs (afb. 7).⁹ Het kleine formaat en het feit dat het doek niet gesigineerd is, maakt het aannemelijk dat het hier om een schets gaat. Over het bestaan van de tweede versie verschillen de meningen.¹⁰

Voor het schilderij in Carnavalet paste Thévenin de voorstelling enigszins aan. Op de ets bevindt zich op de voorgrond rechts in de hoek een oude gewonde man die door een jonge revolutionair, te herkennen aan zijn kokarde, wordt ondersteund. In het schilderij is aan deze groep (nu in de linkerhoek) een jonge vrouw toegevoegd, zodat de groep van toekijkende slachtoffers enigszins doet denken aan de groep treurende vrouwen op *De eed der Horatiërs* van Jacques-Louis David uit 1784 (Musée du Louvre). Omdat het huis links nu niet meer in brand staat en er geen rook uit deur- en raamopening komt, stijgt de rookkolom van het kanon minder hoog op. Hierdoor is het huis beter te zien en fungeert het meer dan op de prent als

Afb. 7
CHARLES THÉVENIN,
*Prise de la Bastille le
14 Juillet 1789, 1793.*
Olieverf op doek,
41 x 58,5 cm. Musée
Carnavalet, Parijs.
Foto: Parisienne du
Photographie.



een afsluiting van de compositie. Rekwisieten van de strijd die zich op de prent op de voorgrond bevinden, een trommel, een geweer en een afgebroken degen, zijn op het schilderij verdwenen. De jonge revolutionairen die oproepen tot bedaren, zijn nu herkenbaar als 'sansculottes': een van hen heeft een lange broek aan en de ander draagt in plaats van een geklede jas een lange mantel.

Toen het schilderij in 1793 werd geëxposeerd op de Salon kreeg het vergelijkbare kritieken als de ets. Opnieuw kende een criticus het werk de verdienste toe van de grote academische schilderkunst, *le mérite des grandes machines pittoresques*.¹¹ Het succes van het schilderij toont ook een latere prent ernaar, van François Martin Testard, getiteld *Dédié aux Parisiens* (afb. 8).¹² Uit die titel blijkt dat *Prise de la Bastille* niet alleen werd beschouwd als een registratie van de bestorming, zoals veel contemporaine prenten, maar ook als een hommage aan de revolutionairen.

Het idioom dat Thévenin hiervoor gebruikte, de combinatie van ooggetuigenverslag en de academische, toneelmatige esthetiek, was vrij nieuw. Slechts weinig voorbeelden stonden hem ten dienste: John Singleton Copley's *Watson and the shark* (1778; National Gallery of Art, Washington), hét grote succes van de tentoonstelling van de Royal Academy Londen in 1778, zou een dergelijk voorbeeld kunnen zijn. Wel is er de traditionele uitbeelding van militaire slagen en overwinningen, het genre waarin Thévenin zich later zou specialiseren. Maar in dit genre wordt de historische nauwgezetheid vaak opgeofferd aan de heroïek.

Prise de la Bastille, overigens zijn enige ets, werd een van Thévenins bekendste werken. Hij zette zijn carrière voort als historieschilder, trouw aan zijn academische opleiding en een hard bevochten Prix de Rome van 1791. Als specialisme koos hij de



politieke actualiteit. Zijn schilderijen waren vaak uitgevoerd op het grote formaat van de historieschilderkunst. Zo schilderde hij generaal Charles-Pierre François Augereau, een vurig Bonapartist die tijdens de Italiaanse campagne op 15 november een grote slag leverde tegen de Oostenrijkse troepen op de Pont d'Arcole. Dit werk werd zeer bewonderd en aangekocht door de nationale conventie voor de schilderijenzalen in Versailles. De aankoop vormde het begin van grote opdrachten van Napoleon, zoals het gigantische doek van bijna 8 meter breed *De oversteek van het Franse leger op de Sint Bernardpas, 20 mei 1800* (1806) waarvoor hij in 1810 de Prix Décennal van de Académie de France ontving. Ook *De inname van Ratisbonne (Regensburg), 21 april 1809* (1810) en *De overgave van Ulm, 20 oktober 1805* (1815) kregen een plaats in Versailles.

Ondanks zijn propagandistische oeuvre gold Thévenin toch niet als een revolutionair of als Bonapartist, maar werd hij eerder gezien als een historisch commentator, die net zo goed de strijd van het volk weergaf als die van Napoleon of van de latere Bourbons.¹³ Dat gebrek aan 'parti-pris' maakte het mogelijk dat hij in 1816 werd benoemd tot directeur van de Franse academie in Rome als opvolger van Guillaume Guillon Lethière (afb. 9).¹⁴ In Rome smeedde hij vriendschappen voor het leven met de schilder Jean Auguste Dominique Ingres en de graveur André Barreau Benoît Taurel. De laatste zou zelfs zijn schoonzoon worden.¹⁵

Delacroix en de Franse Revolutie

Thévenin en Taurel keerden in het voorjaar van 1823 uit Rome terug.¹⁶ In april 1823 bezocht Eugène Delacroix Taurel en luisterde vol belangstelling naar diens verhalen over Italië.¹⁷ Zij ontmoetten elkaar nog enkele malen in januari en maart 1824.¹⁸ Overtuigd van zijn roeping om historieschilder te worden was Delacroix in deze tijd

naarstig op zoek naar onderwerpen. Taurels Italiaanse ervaringen waren daarom voor hem interessant. Vanuit diezelfde ambitie dacht hij erover de Franse revolutie tot zijn 'sujet' te maken. Zo schreef hij in april 1824: *Désir de faire de sujets de la Révolution, tels que l'Arrivée de Bonaparte à l'armée d'Égypte, les Adieux à Fontainebleau*.¹⁹

Op 7 mei 1824 kocht Delacroix een prent, getiteld *Prise de la Bastille*. Hij meldt het bijna terloops in zijn dagboek: *Acheté pour 5 francs des gravures, rue des Saints-Pères. Costumes orientaux et instruments de sauvages, une ancienne lithographie de Géricault, prise de la Bastille etc.*²⁰ Aangezien er geen prent van Géricault bestaat met die titel, gaat het om een apart werk. In de dagen kort na de aankoop noteert Delacroix opnieuw in zijn dagboek de wens om de geschiedenis van zijn eigen eeuw te schilderen of te graveren, in het bijzonder het leven van Napoleon.²¹

Natuurlijk zijn er meer prenten die voor deze aankoop in aanmerking komen, maar het is goed mogelijk dat Delacroix in zijn dagboekvermelding Thévenins versie bedoelt. Deze prent was zeer bekend, zodat slechts vermelding van de titel voldoende zou zijn. Bovendien moet Delacroix zeer recent via Taurel meermalen en vriend hebben gehoord. Helaas wordt *Prise de la Bastille* niet genoemd in de boedelinventaris, opgemaakt na Delacroix' overlijden. Daar krijgt alleen zijn eigen werk aparte vermelding, voor het overige is er sprake van mappen verzamelde grafiek.²² Deze verzameling wordt door onderzoekers vaak opgevoerd als materiaal voor de totstandkoming van *De Vrijheid op de barricade*. Zowel volksprenten als hoge kunst zijn als bron van inspiratie genoemd, waaronder natuurlijk Géricaults *Vlot van de Medusa* (1819). De analyse wordt er niet makkelijker op omdat slechts één compositieschets van het schilderij met zekerheid

Afb. 8

F.M. TESTARD sculps.,
Dédié aux Parisiens,
Parijs circa 1790. 46 x
60,5 cm. Bibliothèque
National de France
(QB-1 (1789-07-14)
FOL).

Afb. 9

C.E. TAUREL naar
INGRES (1816),
*Portret van Charles
Thévenin*, onge-
dateerd. Gravure.
Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
RPK RP-P-1904-4079).

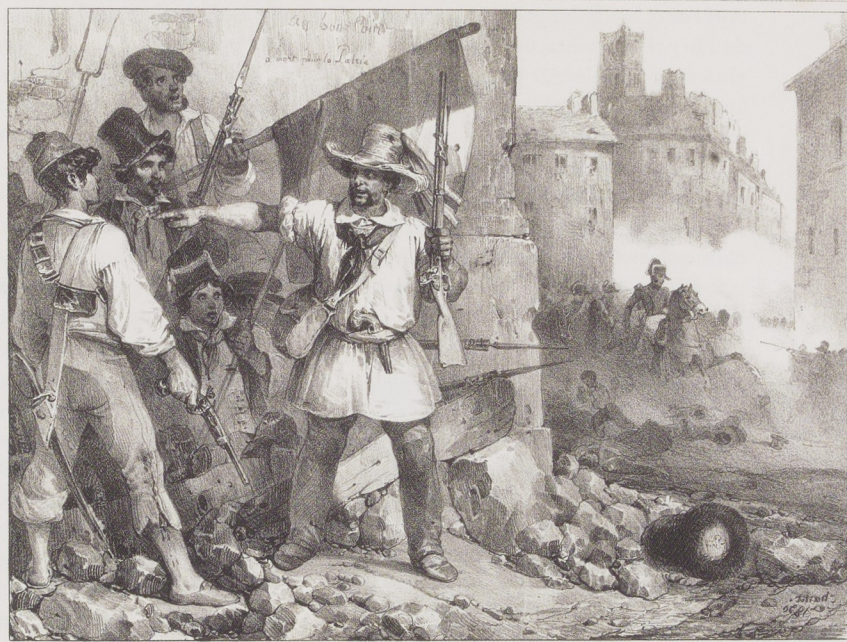
bekend is. Delacroix maakte verder vooral figuurschetsen, de meeste bedoeld om de houding en details van de Vrijheid te bepalen en andere van de overige figuren en draperieën.²³ Michael Marrinan verklaart de afwezigheid van meer compositiestudies door aan te nemen dat Delacroix voor de opzet van het geheel een aantal eigentijdse (volks)prenten uit zijn eigen collectie gebruikte.²⁴ Zo wordt onder andere een lithografie genoemd van Nicolas-Toussaint Charlet, *L'Allocution* (28 Juillet 1830), waarop het startsein van de onrust in juli is weergegeven (afb. 10).²⁵

De Vrijheid op de Barricade werd in de herfst en winter van 1830 geschilderd en getoond op de Salon van 1831. Delacroix' dagboek valt stil tussen 1824 en 1847 waardoor we voor de jaren 1830 en 1831 voor informatie uit de eerste hand afhankelijk zijn van zijn correspondentie.²⁶ Tweemaal komt in zijn correspondentie de Juli-revolutie ter sprake en zijn voornemen er een schilderij naar te maken. In een brief aan zijn neef Charles de Verninac beschrijft hij de 'trois glorieuses', de drie revolutiedagen 28, 29 en 30 juli: *Nous avons été pendant trois jours au milieu de la mitraille et des coups de fusil; car on se battait partout. Le simple promeneur comme moi avait la chance d'attraper une balle ni plus ni moins que les héros improvisés qui marchaient à l'ennemi avec des morceaux de fer emmanchés dans des manches à balai. Jusqu'à ici tout va le mieux du monde. Tout ce qu'il ya de gens de bon sens espère que les faiseurs de république se consentiront à se tenir au repos.*²⁷ In een later geschreven deel van de brief maakt Delacroix zich opnieuw zorgen over de openbare orde. Hij hoopt dat de nieuwe koning Louis Philippe, in wie hij het volste vertrouwen heeft, samen met de Garde National het gepeupel in de hand kan houden.

Delacroix' afzijdigheid van geweld en zijn afkeer van de massa komt ook tot uiting in een herinnering van zijn

vriend, de schrijver Alexandre Dumas, aan de dagen dat zij samen de straat op gingen. Bij de Pont d'Arcole, waar de eerste botsing tussen de nationale garde en de opstandelingen plaatsvond, trof Dumas de schilder, duidelijk bevreesd voor het gewapende volk. Pas toen de tricolore bij de Notre Dame in zicht kwam, leefde hij op, *lui fanatique de l'Empire* en sloeg zijn angst om in enthousiasme.²⁸ Voor Delacroix was er namelijk maar één revolutie, die van Napoleon. Voor hem was het oproer van 1830 slechts een gelegenheid de gebeurtenissen van 1789 opnieuw te beleven. Op 12 oktober 1830 schrijft hij aan zijn oudere broer Charles Delacroix: *J'ai entrepris un sujet moderne, une barricade (...) et si je n'ai pas vaincu pour la patrie, au mois peindrai-je pour elle.*²⁹ Charles was generaal geweest in het Napoleonische leger en gewond geraakt in de strijd. Delacroix bewonderde en benijdde hem daarom, en het lijkt alsof het schilderen van de *Liberté* een poging tot evenaring van zijn broers heldenrol was.³⁰

Gelet op deze ambivalente houding ten opzichte van de Juli-revolutie en Delacroix' constante belangstelling voor de Franse Revolutie, is het relevant zijn inspiratiebronnen voor de *Liberté* niet alleen in contemporaine bronnen te zoeken maar ook in voorstellingen van de revolutie van 1789. Hij noemt zelf als een van zijn grote voorbeelden Antoine, Baron Gros, en diens schilderij *Napoleon bij het slagveld van Eylau* (1808). Dit schilderij was in 1830 tentoongesteld in het Luxemburg. In 1848 zou Delacroix erover schrijven: *Gros a élevé les sujets modernes jusqu'à l'ideal; il a su peindre le costume, les moeurs, les passions de son temps sans tomber dans la mesquinerie ou la trivialité, écueils ordinaires de ce genre de sujets.*³¹ Dit zijn precies de kwaliteiten van *Liberté guidant le peuple* én, volgens tijdgenoten, van Thévenins *Prise de la Bastille*.



Sculp. G. de Gheunet, f. J. de Smet

Rembrandt des Arts, 1830

L'ALLOCATION (28 Juillet 1830.)

Poignac a mis la broche, y n' mangera pas l'roti, enfans? veillez au grain, soignez les pénitens! les bon cois! tel et roide d' hauteur! Et quand nous aurons secoué le panier aux ordures, si le franc nous doit plus qu'elle ne peut payer, nous lui ferons credit nom de D...

Afb. 10

N.T. CHARLET,
L'Allocution
(28 Juillet 1830), litho-
grafie. Onderschrift:
Poignac a mis la
broche, y n' mangera
pas l'roti, enfans?
Veillez au grain,
soignez les pénitens!
Du bas coin! Tel et
roide d' hauteur! Et
quand nous aurons
secoué le panier aux
ordures, si le franc
nous doit plus qu'elle
ne peut payer, nous lui
ferons credit nom de
D... Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
RPK-RP-1942-576).

De verbeelding van de vrijheid

Het grote iconografische verschil tussen de *Liberté* en *Prise de la Bastille* is tegelijkertijd de overeenkomst: beide werken beelden de vrijheid uit. Delacroix toont haar als personificatie, Thévenin het moment waarop zij tot stand kwam. Al stelt Thévenins prent ironisch genoeg juist de gevangenneming van de directeur voor, toch is de inname van de Bastille synoniem geworden met de vrijheid. 14 juli werd de nationale feestdag van Frankrijk, als de dag waarop het volk zich de vrijheid toe-eigende. Al meteen in 1790 werd de datum als jubileum ervaren, toen op Quatorze Juillet het feest van de Franse federatie werd gevierd. De Franse Revolutie geldt als het begin van de moderne democratische vrijheid, voortvloeiend uit het vrijheidsdenken uit de Verlichting.³² Dat daarna de Terreur volgde, de Restauratie en het Tweede Keizerrijk, om maar een paar ondemocratische

perioden uit de Franse geschiedenis te noemen, doet aan de betekenis van de 14de juli niets af.

Het bevrijde Frankrijk had behoefte aan nieuwe symbolen. Koningshuis en fleur-de-lis hadden na 1792 immers afgedaan. In een tijd waarin het classicisme de heersende stijl was en ideeën als allegorieën werden vormgegeven, lag het voor de hand om een personificatie te kiezen. Een menselijke figuur kon bovendien visueel concurreren met de oude portretten en standbeelden van de Bourbons. In 1792 werd door de nationale conventie bepaald dat de republiek zou worden gepersonifieerd door een vrouw. Zij kreeg als passende, democratische attributen de weegschaal voor de 'égalité', de korenschoof voor de landbouw, de spiegel voor de waarheid en de Phrygische muts, gedragen door de vrijgelaten slaven in het oude Rome, voor de vrijheid. Hoewel sommige attributen zijn weggelaten bij

latere afbeeldingen van de République, ontbreekt het belangrijkste attribuut, de Phrygische muts, zelden. Vanaf eind 1792 circuleerde de naam Marianne voor de Republiek, al duurde het tot halverwege de 19de eeuw eer die naam gemeengoed werd. Marianne, republiek en vrijheid vallen in de beeldvorming meestal samen.³³ Het andere nationale symbool werd de vlag, de tricolore, in zijn huidige vorm officieel ingevoerd op 14 februari 1794.³⁴

Thévenins ets van de gebeurtenissen van 14 juli verscheen in februari-maart 1790. Van een nationale feestdag of van een verordonnerde personificatie van de republiek was toen nog geen sprake. Zijn vlag is nog geen triomfantelijke tricolore, maar wel al voorzien van de kokarde. Op zijn prent staan degenen afgebeeld die de vrijheid bevochten, de burgers van Parijs. Op het schilderij *Prise de la Bastille* uit 1793 in Musée Carnavalet zijn de sansculottes en het blauw-wit-rode lint op de vlaggenstok de enige revolutionaire attributen die inmiddels

betekenis hadden gekregen, maar verder is de geijkte vrijheidssymboliek niet toegepast.

Delacroix voegde aan een oud compositieschema de revolutionaire symboliek toe, met een ongekend krachtig resultaat. De tricolore en de Marianne met haar Phrygische muts waren in 1830 voor iedereen direct te interpreteren als revolutionaire taal. Het schilderij is ontelbare keren geciteerd, bijvoorbeeld in de verbeelding van de Belgische en de Russische revolutie. Ook de Nederlandse 19de-eeuwse schilderswereld was onder de indruk (afb. 11). Het schilderij werd onder meer gebruikt voor maatschappijkritiek op de Sovjet-Unie (E. Bulatow, *Liberté*, 1990, Bern), voor commentaar op de kunstwereld (Thomas Struth) en voor het toneelbeeld van de succesvolle musical *Les Misérables* (afb. 12). Zelfs de alom verspreide foto van president George W. Bush, drie dagen na de aanslagen van 9/11 met een Amerikaans vlaggetje zwaaiend op de puinhopen van Ground Zero, lijkt ernaar

Afb. 11

B.T. VAN LOO naar
J.H. EGENBERGER EN
B. WIJNVELD,
*Kenau Hasselaar
op de wallen van
Haarlem 1573*, Litho
uit: *Kunstkronijk* 1857,
t.o. p. 71. Het origineel
is uit 1854, olieverf op
paneel, 359 x 415 cm.
Frans Hals Museum,
Haarlem. Foto Rijks-
museum, Amsterdam.



J.K. Egenberger et B. Wijnveld, graveur.

B.T. van Loo, lith.

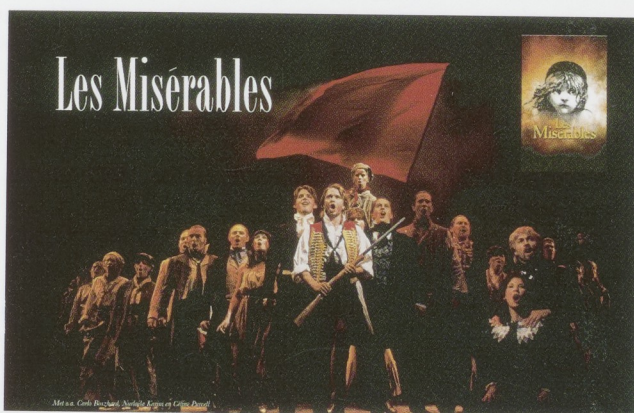
Kl. St. v. C. W. Meijer.

te verwijzen (afb. 13). Het is niet erg waarschijnlijk dat Bush op dit moment zelf aan Delacroix dacht – ‘if at all’ – maar het Press Office van het Witte Huis dat dit bezoek tot in de puntjes regisseerde, kende niet voor niets juist aan deze foto de benodigde icoonwaarde toe.

De Vrijheid op de Barricade maakt deel uit van het collectieve geheugen van de Westerse wereld. De zeggingskracht van het schilderij is het gevolg van de combinatie van actualiteit en allegorie, en de ongekennde agressiviteit waarmee de schilder zijn publiek benaderde. De originaliteit zit niet zozeer in de verschillende beeldelementen. Deze haalde Delacroix uit verschillende bronnen, onder meer gevoed door zijn belangstelling voor de Franse Revolutie. De visuele gelijkens met *Prise de la Bastille* gaat mogelijk verder en kan gebaseerd zijn op Delacroix' directe kennis van deze prent. Zo begon op 14 juli 1789 niet alleen de moderne vrijheid, maar ook een nieuwe beeldtraditie.

fb. 12

Les Misérables, musical. Foto uit: brochure Theaterseizoen 2007-2008, Joop van den Ende Theaterproducties/ Stage Entertainment, 2007.



Afb. 13
George Bush in
New York,
14 september 2001.
Foto uit: *Het Parool*,
14 september 2001
(AP photo/
Doug Mills).

NOTEN

- * Voor Jan Piet Filedt Kok, die ik veel geluk wens met zijn nieuwe vrijheid.
- 1 Zie P. de Baudicour, *Le peintre-graveur français, continué*, Parijs 1861, lemma C. Thévenin, p. 314: 'On connaît deux états de cette planche: I. Avant toute lettre et avant qu'on ait renforcé les ombres à gauche, sous le canon et au-dessus, et éclairci certaines places au milieu, sur le terrain (Très-rare).'
 - 2 Zoals aangekondigd door de *Mercure de France*, 6-3-1790. *Le Journal de Paris* publiceerde echter al eerder een recensie (*Le Journal de Paris*, 1 maart 1790, nr. 60, p. 240). De andere drie prenten waren: *La rose défendue* door Laurent Julien naar Simon Julien, twee portretten van de graaf van St.-Priest en van baron de Trenck en een plattegrond van het departement Versailles. Zie F. Macé de Lépinay, 'Autour de la Fête de la Fédération, Charles Thévenin et la Révolution 1789-1799', *Revue de l'Art*, 83 (1989), pp. 52 en 59, noot 18.
 - 3 In de Bibliothèque National de France, Parijs bevinden zich twee verzamelingen met historische prenten, o.a. van de Franse revolutie: het Album Historique de Hennin en het Album Historique De Vinck. In het laatste bevindt zich de prent van Thévenin. Bibliothèque National de France, Album De Vinck, 1599.
 - 4 V.P. Cameron, 'Reflections on Violence and the Crowd in the Images of the French Revolution', in *Imaging the French Revolution*, a project of the Center for History & New Media, George Mason University and the Department of History, University of California, Los Angeles for the American Historical Review. <http://chnm.gmu.edu/revolution/imaging/essays.html>, p. 9, PDF-versie.
 - 5 Ph. Bordes, 'Un dessin attribué à Charles Thévenin. L'Héroïsme féminin au temps de la Révolution', *Revue du Louvre* (2000) 4, p. 58.
 - 6 *Le Journal de Paris*, *op.cit.* (noot 2).
 - 7 *Le Moniteur Universel* 7 maart 1790.
 - 8 E. von Baeyer, *Printmaking in France from 1544 to 1844: École de Fontainebleau to Romanticism*, IX, 2006, p. 86, cat.nr. 51.
 - 9 J.M. Brison en Chr. Leribault, *Peintures du Musée Carnavalet. Catalogue Sommaire*, Parijs 1999, p. 396, nr. 572, *l'Arrestation de M. de Lanay, dans la deuxième cour de la Bastille, le 14 juillet 1789*. Olieverf op doek, 41 x 58,5 cm. Salon de 1793, nr. 541, Salon de 1795, nr. 484, 1886 achat'. Zie ook Macé de Lépinay, *op.cit.* (noot 2), p. 53; Themanummer 'Collections Révolutionnaires', *Bulletin du Musée de Carnavalet*, 1968, nr. 1 en 2, p. 13. In cat.tent. *Regency to Empire: French printmaking 1715-1814*, Baltimore Museum of Art, 1984, wordt abusievelijk aangenomen dat de ets ná het schilderij van 1793 met dezelfde voorstelling is gemaakt. Kritieken van de prent uit 1790 bewijzen dat de prent eerder moet zijn ontstaan.
 - 10 Baudicour, *op.cit.* (noot 1), p. 313, schrijft dat het kleine schilderij werd getoond op de salon van 1793 en het grote op die van 1795. Brison / Leribault, *op.cit.* (noot 9), nemen echter aan dat hetzelfde schilderij zowel in 1793 als in 1795 werd tentoongesteld. Duidelijke bronnen zijn hiervoor echter niet. De verblijfplaats van de grote versie van het schilderij *Prise de la Bastille* is onbekend.
 - 11 'Beaux-Arts. Exposition publique des ouvrages des artistes vivans, dans le Salon du Louvre, au mois de septembre, année 1795', *Magasin encyclopédique*, C.D., deel 18, nr. 469, p. 452, als geciteerd in Cameron, *op.cit.* (noot 4), p. 10.
 - 12 F.M. Testard sculps., *Dédié aux Parisiens*, Parijs circa 1790. 46 x 60,5 cm. Bibliothèque National de France, Album De Vinck, 1600
 - 13 P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, Parijs 1983, lemma Thévenin, Charles. Macé de Lépinay gaat zover Thévenin te plaatsen in de kringen van vrijmetselaars, omdat hij in de vroege revolutie jaren woonde in het Hôtel de Bullion waar ook een vrijmetselaarsloge, genaamd Contrat Social, bijeenkwam. Hier hoorde ook een aantal kunstenaars bij waar Thévenin mee omging. Macé de Lépinay, *op.cit.* (noot 2), p. 53.
 - 14 Louis Taurel, *André-Benoît Barreau Taurel, 1794-1859*, ongedateerd typescript berustend in het Genealogisch Bureau, Nationaal Archief, Den Haag, pp. 21-53 Met dank aan Robert-Jan te Rijdt.
 - 15 Taurel was van 1828 tot 1859 Directeur gravenen aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. J. Reynaerts, 'Het karakter onzer Hollandsche School'. *De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870*, Leiden 2001, pp. 125-126, 131-132.
 - 16 Taurel keerde in april en Thévenin op 23 mei 1823 terug. Zie Taurel, *op.cit.* (noot 14), pp. 47-53.
 - 17 Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, voorwoord H. Damisch, red. A. Joubin / R. Labourdette, Parijs 1996, 15 april 1823.
 - 18 Idem, 18 en 23 januari 1824 en 26 maart 1824.
 - 19 Idem, 18 april 1824.
 - 20 Idem, 7 mei 1824.
 - 21 Idem, 9 mei 1824: 'Je me suis senti un désir de peinture du siècle. La vie de Napoléon fourmille de motifs' en 11 mei 1824: 'Fais de la gravure, si la peinture te manque, et des grands tableaux. La vie de Napoléon est l'épopée pour tous les arts.'
 - 22 H. Bessis, 'Études et documents. L'inventaire après décès d'Eugène Delacroix', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art Français* (1969), pp. 199-122.
 - 23 M. en Arlette Sérullaz, 'Dessins inédits de Delacroix pour 'La Liberté guidant le peuple'', *Revue de l'Art* 14 (1971), pp. 57-62; L. Johnson, *The Paintings of Eugene Delacroix. A Critical Catalogue*, 1816-1831, Oxford 1981, deel 1, pp. 149-151; H. Toussaint, *La Liberté Guidant le peuple de*

- Delacroix*, Parijs 1982 (Les dossiers du département de peinture, musée du Louvre), pp. 7-35.
- Eugène Delacroix (1798-1863). Paintings, Drawings, and Prints from North American Collections*, New York (The Metropolitan Museum of Art) 1991, cat.nr. 24 en 25.
- 24 M. Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven / Londen 1988, pp. 73-74.
- 25 A. Boime, *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*, Chicago / London, 2004 (A Social History of Modern Art, deel 3), pp. 243-245; Marrinan, *op.cit.* (noot 24), p. 74.
- 26 Het dagboek van 1832 gaat over de Noord-Afrikaanse reis.
- 27 L. Johnson (red.), *Eugène Delacroix. Further Correspondence 1817-1863*, Oxford 1991, p. 16-17, brief aan M. Charles de Verninac, Parijs, 17-8-1830, poststempel 8-9-1830.
- 28 Johnson, *op.cit.* (noot 23), p. 146.
- 29 Eugène Delacroix, *Lettres intimes*, preface et notes A. Dupont, Parijs 1954, p. 191.
- 30 Meerdere auteurs wijzen op deze relatie: Johnson, *op.cit.* (noot 23), pp. 146-147; Boime, *op.cit.* (noot 26), p. 242; Marrinan, *op.cit.* (noot 24), pp. 69-70.
- 31 Marrinan, *op.cit.* (noot 24), pp. 70-71. Eugene Delacroix, *Ecrits II, Essays sur les artistes*, Parijs 2006, p. 150 (oorspronkelijk 1848).
- 32 Chr. Amalvi, 'Le 14 Juillet. Du dies irae à jour de fête', in: P. Nora (red.), *Les Lieux de Mémoire*. 1, Parijs 1997, pp. 383-391; J. Starobinski, *The Invention of Liberty, 1700-1789*, New York 1987 (1964), p. 12.
- 33 M. Agulhon, 'La représentation de la République Française par une image de femme', in: *Entre Liberté, République et France. Les représentations de Marianne de 1792 à nos jours*, Musée de la Révolution Française, Vizille 2003, pp. 12-18. Zie ook *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, Bern (Bernisch Historisches Museum / Kunstmuseum Bern) 1991, pp. 1-11 en 510-528.
- 34 Lafayette zou de tricolore als eerste hebben toegepast als kokarde, hét symbool van de Revolutie. Boime, *op.cit.* (noot 25), p. 252. Zie ook R. Girardet, 'Les Trois Couleurs. Ni blanc, ni rouge', in: P. Nora (red.), *Les Lieux de Mémoire*. 1, Parijs 1997, pp. 49-67.